

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BEATRIZ YOSHIDA PROTAZIO

ESTÉTICA E POLÍTICA DO GRÃO PEQUENINO
Um estudo dos *Cafés*, de Mário de Andrade

MARINGÁ
2025

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ESTÉTICA E POLÍTICA DO GRÃO PEQUENINO

Um estudo dos *Cafés*, de Mário de Andrade

Beatriz Yoshida Protazio

Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.
Orientador: Professor Dr. Alexandre Villibor Flory.

MARINGÁ

2025

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

P967e

Protazio, Beatriz Yoshida

Estética e política do grão pequenino : um estudo dos Cafés, de Mário de Andrade / Beatriz Yoshida Protazio. -- Maringá, PR, 2025.
372 f. : il. color., figs.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. Andrade, Mário de, 1893-1945. Café. 2. Literatura brasileira. 3. Modernismo brasileiro. 4. Materialismo histórico. 5. Crise econômica - 1929. I. Flory, Alexandre Villibor, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 801.95



Universidade Estadual de Maringá

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias

Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado e Doutorado)

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO EM LETRAS DA PÓS-GRADUANDA BEATRIZ YOSHIDA PROTAZIO, REALIZADA NA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, NO DIA 19/12/2025.

Aos **dezenove** dias do mês de **dezembro** do ano de **dois mil e vinte cinco**, às **quatorze horas**, na UEM, sala 203, bloco G34, por via híbrida, sob a presidência da **Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory**, em sessão pública, reuniu-se a Banca Examinadora de Defesa de Tese de Doutorado em Letras da pós-graduanda **BEATRIZ YOSHIDA PROTAZIO**, assim constituída: **Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory**, (Presidente - Orientador - UEM/PLE), **Prof. Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva** (Membro Titular – UEM/PLE), **Prof.^a Dr.^a Marisa Correa Silva** (Membro Titular – UEM/PLE), **Prof. Dr. Jorge de Almeida** (Membro Titular Externo - USP – São Paulo-SP) e **Prof. Dr. André Luiz Dias Lima** (Membro Titular Externo - UFF – Niterói-RJ). Iniciados os trabalhos, a presidência deu conhecimento, aos membros da Banca e à pós-graduanda, das normas que regem a Defesa Pública de Tese de Doutorado e definiu-se a ordem a ser seguida pelos Examinadores para a arguição. A seguir, a candidata passou à defesa de sua tese de doutorado intitulada “**ESTÉTICA E POLÍTICA DO GRÃO PEQUENINO: UM ESTUDO DOS CAFÉS DE MÁRIO DE ANDRADE.**” Encerrada a defesa, procedeu-se ao julgamento em sessão secreta, tendo sido a pós-graduanda **APROVADA**, fazendo jus ao título de **DOUTORA**, área de concentração: **Estudos Literários**. Nada mais havendo a tratar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Presidente - orientador (UEM/PLE)

Prof. Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva
Membro Titular (UEM/PLE)

Prof.^a Dr.^a Marisa Correa Silva
Membro Titular (UEM/PLE)

Prof. Dr. Jorge de Almeida
(USP – São Paulo-SP)

documento assinado digitalmente
gov.br
ANDRÉ LUIZ DIAS LIMA
CPF: 312.220.148-000
Verifique em https://validar.br.gov.br

Prof. Dr. André Luiz Dias Lima
Membro Externo (UFF – Niterói-RJ)

Ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado)
ATA HOMOLOGADA EM REUNIÃO NO DIA / / , conforme Regulamento
do Programa.

Assinatura do Coordenadora do Programa

Às minhas mães e ao meu pai.

“Não é possível saldar as muitas dívidas indiretas, os esclarecimentos e direcionamentos que acabam sendo incorporados em um pensamento que se imagina estritamente pessoal [...] As dívidas diretas são reconhecidas no corpo do trabalho”.

Maria Elisa Cevasco, in *Para ler Raymond Williams*, 2001.

“Meu mérito de participante é mérito alheio: fui encorajado, fui enceguecido pelo entusiasmo dos outros”.

Mário de Andrade.

Dedico os primeiros agradecimentos desta tese àquele que esteve ao meu lado dia após dia durante os últimos cinco anos. Afinal, sem as suas palavras, as minhas não teriam razão de existir. *Obrigada, Mário.*

Agradeço ao Alexandre Villibor Flory, por me ensinar que a palavra autonomia precisa estar *pari passu* com a palavra coletividade na pesquisa acadêmica. Foi desse modo que a sua orientação, livre de paranoias de controle e de autoritarismo, assentou as bases desta investigação. Acima de tudo, sou grata ao Alexandre por permitir que eu enxergasse a sua dimensão humana, possibilitando que estabelecêssemos laços de amizade e de confiança para além das frias paredes do bloco G34.

Agradeço também ao Roberto Della Santa Barros, para mim, apenas o Betto, por aceitar a missão de co-orientar esta pesquisa, dando a ela muitas e muitas lufadas de ar fresco com o seu pensamento vibrante. E, mais do que isso, por ser a ponte que me ligou eternamente a tantas mentes e corações numa travessia oceânica.

Agradeço ao gesto de confiança e de amizade do professor José Eduardo Franco e da professora Cristiana Lucas Silva, do Centro de Estudos Globais, da Universidade Aberta de Portugal, que acolheu esta investigação durante minha estadia em Lisboa na ocasião de meu estágio doutoral sanduíche decorrido entre 2023 e 2024.

Agradeço aos professores Jorge de Almeida e Paulo Bio, por me concederem o enorme privilégio de ser lida por pessoas que são referências para mim ao aceitarem compor a banca de qualificação deste trabalho. A gentileza com que apresentaram contribuições tão substantivas para esta pesquisa se inscreve naquele estreito rol de momentos da vida em que sentimos que escolhemos a companhia certa para a nossa caminhada. Esta banca é a prova de que o rigor teórico e a seriedade podem andar de mãos dadas com o afeto.

Agradeço especialmente aos amigos e às amigas que me sustentaram durante esses anos. Fernando Souza, Luana Paes, Marcia Malcher, Camila Peruchi, Monica Almeida, Mileni Vanalli, Karina Soares, Hadassa Welzel, Lucas Fogaça, Pamela Cabreira, João Matos, Mara Rubia, Patrícia De Luca, Érika Lemos, Eduardo Almeida, Tatiane Caldeira, Mayara Blasi, Roberta Villibor (*in memoriam*), Maria Joana Casagrande e Claudia Pegini, Naira Antunes, Jéssica Augusti, obrigada por seu carinho, amizade, colo, entusiasmo, doação e por abrirem as portas de suas casas para receberem o meu coração tantas vezes aflito e sempre repleto de gratidão por vocês. Esta tese não teria uma linha escrita sem o afeto que cada um de vocês investiu em mim e, mais importante do que isso, eu não seria quem sou se não fosse por e com vocês.

Agradeço aos colegas dos grupos de pesquisa que compõem o meu referencial teórico, afetivo e moral. Ao Crítica Literária Materialista, devo tudo. Ao Observatório para as Condições de Vida e Trabalho, não devo menos. Reúno-vos, em liberdade, no nome de Raquel Varela, sem nenhum prejuízo de admiração, amor e devoção aos demais.

Agradeço à minha analista por me haver direcionado um questionamento a respeito da entrega deste texto. A cada um de nós, um *Che vuoi?* singular é destinado em diferentes momentos da vida. Este foi um dos meus e como foi bom ter alguém que o dirigisse a mim no tempo preciso.

Agradeço a todos aqueles e aquelas que contribuíram para a realização desta pesquisa desde as maneiras mais singelas até os gestos impossíveis. Deixo este muito obrigada especial aos funcionários da Biblioteca Central dos Estudantes da Universidade Estadual de Maringá, bem como aos funcionários do Programa de pós-graduação em Letras desta instituição. Agradeço também aos professores da Blend English, que foram fundamentais para a aprovação de parte de meu projeto ao estágio de doutoramento sanduíche. Por fim, agradeço aos funcionários da Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian e da Biblioteca Nacional de Portugal, bem como à equipa do Centro de Estudos Globais da UAb-PT, pois investigações como esta não podem ser levadas a termo sem o vosso trabalho.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes-Brasil) e ao Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) pelo financiamento de pesquisa a mim concedido. Oxalá no futuro todo pesquisador possa usufruir de tal financiamento como um direito universal.

Agradeço aos meus pais, por seu amor incondicional.

*“Não posso garantir a completude de meus resultados, apenas o cuidado
com que me envolvi para obtê-los”.*

Sigmund Freud. In *Sobre a teoria sexual infantil*, 1908.

*“Il faut accepter d’être fini: d’être ici et nulle part ailleurs, de faire ça et
pas autre chose, maintenant et non jamais ou toujours [...] d’avoir cette vie
seulement”.*

André Gorz. In *Lettre à D.*, 2006.

Resumo

Este trabalho analisa o romance *Café* e o libreto para a ópera-coral homônimo de Mário de Andrade a partir da noção central de que estas obras compõem um *tableau* por meio de seus fragmentos, o qual expressa, no limite, uma interpretação da formação social brasileira. A primeira parte da tese apresenta um catálogo dos temas tratados nestes objetos que é iluminado por aqueles presentes na produção de outros autores do mesmo período, propondo inserir o escritor modernista na vertente crítica dos intérpretes da formação nacional. A parte seguinte se dedica à análise e à interpretação dos artefatos literários através de sua leitura cerrada e expõe também uma constelação de considerações sobre a recente montagem do libreto no Theatro Municipal de São Paulo, a qual sustenta a atualidade desta produção marioandradiana substantivamente. Para tanto, este estudo se fundamenta no materialismo histórico, buscando apontar as relações entre arte e sociedade verificadas em *Café*, de maneira que se alcançou perceber por quais vias a matéria histórica e social comparece e aclimata formas estéticas pretensamente universais, conferindo a elas contornos particulares, por exemplo, ao questionar a autoridade da voz narrativa pela interferência do ensaio social na forma romanesca, ou ao inverter os modos de representação históricos no texto dramático conferindo à classe subalterna um lugar de protagonismo em face das classes dirigentes que ocupam tradicionalmente essa posição. A realização de tal redução estrutural parece possível apenas através do entendimento e da apropriação de certas convenções que aparecem subvertidas em *Café* romance e libreto, os quais participam, desse modo, do Modernismo Brasileiro captando as suas tendências mais potentes em termos de inovação formal, simultaneamente, não se furtam de recorrer a expedientes de outros tempos para dar conta da modernização conservadora que assenta as bases da formação sócio-histórica do Brasil como Nação.

Palavras-chave: Café; Mário de Andrade; Modernismo; Intérpretes do Brasil; Materialismo histórico.

Abstract

This work studies the novel *Café* and the opera libretto written by Mário de Andrade based on the central notion that these works compose a *tableau* through their fragments, which express an interpretation of Brazilian social formation. The first part of the thesis presents a catalog of the themes addressed in these objects, which is illuminated by those present in the production of other authors of the same period, proposing to insert the modernist writer into the critical strand of interpreters of national formation. The second part is dedicated to the analysis and interpretation of literary artifacts through their close reading and also presents a constellation of considerations about the recent staging of the libretto at the Theatro Municipal de São Paulo, which substantively supports the relevance of this particular production. Therefore, this study is based on historical materialism, in order to point out the relationships between art and society verified in *Café*, thus ensuring a better understanding of how historical and social matter appears and acclimates supposedly universal aesthetic forms, giving them particular contours, for example, by questioning the authority of the narrative voice through the interference of social essay in the novel form, or by inverting the modes of historical representation in the dramatic text, giving the subordinate class a leading role in front of the ruling classes that traditionally occupy this position. Such structural reduction seems possible only through understanding and appropriating certain conventions that appear subverted in *Café* romance and libretto, which thus participate in Brazilian Modernism, capturing its most powerful trends in terms of formal innovation, while simultaneously not shying away from resorting to expedients from other times to be able to represent the conservative modernization that lays the foundations for the socio-historical formation of Brazil as a Nation.

Keywords: Café; Mário de Andrade; Modernism; Brazil interpreters; Historical materialism.

**ÁLBUM ESTÉTICA E POLÍTICA DO GRÃO PEQUENINO: UM ESTUDO DOS
CAFÉS, DE MÁRIO DE ANDRADE**

A força hipnótica da música é mesmo apreciadíssima do nosso povo [...]. Nossa gente em numerosos gêneros e formas de sua música principalmente rural, cocos, sambas, modas, cururus, etc., busca a embriaguez sonora.
Mário de Andrade, 1983

Faixa 1 / PARTE I (Apresentação e Pressupostos)

Libertango · Peça musical de tango composta pelo bandoneonista e compositor argentino Ástor Piazzolla, gravada em 1974 em Milão, Itália · Gravação de Bebê Kramer (acordeon), Gabriel Grossi (harmônica), Itiberê Zwarg (baixo), Yamandu Costa (violão de 7 cordas), Hermeto Pascoal (piano), Ajurinã Zwarg (bateria) e Ranier Oliveira (acordeon) · 2014 · https://youtu.be/T7JTjk2W1_U?si=gp4hfU0u2wER4DoR.

Faixa 2 / PARTE I (Mário de Andrade, um intérprete do Brasil)

Corrida de Jangada · Canção Jose Carlos Capinan e Edu Lobo interpretada por Elis Regina · 1968 · Álbum Elis Especial (1968 / LP)

Faixa 3 / PARTE II LIBRETO (Um libreto para a ópera *Café* e “O *Café* está pronto!”, ouvi minha avó chamando)

Aparição do Gonzaga / Poema: Aos Críticos · Canção de Ian Faquini e Guinga & Poema de Rogaciano Leite interpretados por Mônica Salmaso · 2025 · Álbum Minha Casa

Faixa 4 / PARTE II LIBRETO (Um porto parado em meio ao enorme cafezal)

Timoneiro · Canção de Paulinho da Viola · 1996 · Álbum Bebadosamba.

Faixa 5 / PARTE II LIBRETO (A grandessíssima “Companhia cafeeira S.A.”)

Canto das três raças · Canção de Paulo Cesar Pinheiro e Marco Duarte de Oliveira · 1976 · LP Clara [de Clara Nunes].

Faixa 6 / PARTE II LIBRETO (Entre o circo e uma tragédia secular... senhoras e senhores, “Câmara-balé”!)

Saudosa Maloca · Canção de Adoniran Barbosa · 1951 · Disco Continental 16.468-B.

Faixa 7 / PARTE II LIBRETO (Vou-me embora pra São Paulo, terra sem deus e sem lei)

Oxossi / Citação: Ponto De Oxossi · Canção de Jaques Morelenbaum e Mariene de Castro · 2014 · Álbum: Colheita.

Faixa 8 / PARTE II LIBRETO (Ah! O que será que será...? De um dia novo!)

O que foi feito de vera · Canção de Marcio Hilton Fragoso Borges e Milton Silva Campos Nascimento · 1978 · Álbum: Clube da Esquina 2.

Faixa 9 / PARTE II ROMANCE (“Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso...”): a Modernidade periférica vista na representação da cidade de São Paulo em “A noite de sábado”)

Da ponte pra cá · Canção de Ice Blue e Mano Brown (Racionais MC’s) · 2002 · Álbum: Nada como um dia após o outro dia (vol. 1 e 2).

Faixa 10 / PARTE II ROMANCE (A representação da burguesia rural brasileira como sintoma mórbido da crise do capital em “As duas irmãs”)

Filosofia · Canção de Noel Rosa e André Filho interpretada por Chico Buarque · 1933 · Álbum: Sinal Fechado (LP 1974).

Faixa final / PARTE II (Notas sobre os desdobramentos do libreto para a ópera-coral *Café*)

Suíte norte, sul, leste, oeste · Canção de Hermeto Pascoal · 1979 · Álbum: Zabumbê-bum-á.

Sumário

PARTE I	13
Apresentação	14
Pressupostos	16
I. Aos que vieram antes de nós.....	20
II. Contornos	31
Mário de Andrade, um intérprete do Brasil	66
PARTE II	109
LIBRETO	110
Um libreto para a ópera <i>Café</i>	111
“O <i>Café</i> está pronto!”, ouvi minha avó chamando.....	132
Um porto parado em meio ao enorme cafezal.....	135
A grandíssima “Companhia cafeeira S.A.”	148
Entre o circo e uma tragédia secular... senhoras e senhores, “Câmara-balé”!.....	166
Vou-me embora pra São Paulo, terra sem deus e sem lei	177
Ah! O que será que será...? De um dia novo!.....	193
ROMANCE	213
(PARTE I)	213
“ <i>Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso...</i> ”: a Modernidade periférica vista na representação da cidade de São Paulo em “A noite de sábado”.....	214
ROMANCE	308
(PARTE II)	308
A representação da burguesia rural brasileira como sintoma mórbido da crise do capital em “ <i>As duas irmãs</i> ”.....	309
Notas sobre os desdobramentos do libreto para a ópera-coral <i>Café</i>	346
Referências	359

PARTE I

Apresentação

“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 (?): está no começar. Depois a gente joga fora os começos perrengues e aproveita do meio para o fim”.¹ A síntese do modo de trabalho exposta por Mário, que abriu as portas desta proposta de investigação, ainda no começo mais perrengue, na apresentação do projeto de pesquisa ao Programa de pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, comparece novamente como abertura desta que é, de certo modo, a parte final de um percurso atravessado por paixão, conflitos, dúvidas, cansaço, decepções, companheirismo e afetos... de um aproveitar “do meio para o fim” em sentido forte. Como o leitor perceberá, o fim aqui não é fim, é borda que contorna a minha falta e deve servir apenas como ponte para que outros caminhos possam ser trilhados, pois assumir o tempo que termina para mim é tão somente um símbolo que ajuda a inaugurar tudo o que virá e isto é o que importa. Por isso, nesta tese, não apresento um capítulo de “Considerações finais”, nem mesmo um “À guisa de...”, proponho, por outro lado, uma abertura de diálogo a partir destes estilhaços que compõem os capítulos de análise. Dito isso, algo como uma síntese dos “resultados” alcançados por esta investigação pode ser encontrado pelo leitor ao final das seções de análise do libreto e do romance nesta tese.

Este trabalho foi dividido em duas grandes partes. A primeira composta por 2 capítulos; e a segunda por 4. Em **Parte I**, incluí uma seção que funciona como uma Introdução a esta investigação, intitulada “*Pressupostos*”, composta por uma revisão da produção crítica de *Café*, “Aos que vieram antes de nós...”, e por uma outra subseção que trata de definir os “Contornos” da produção de Mário de Andrade.

E uma outra seção dedicada a sugerir que Mário de Andrade realiza uma interpretação do Brasil, por meio de duas obras em especial, o romance e o libreto para a ópera-coral *Café*, que são os objetos de estudo desta tese e são considerados os *Reflexionsmedium* através dos quais esta interpretação se efetiva, intitulada “*Mário de Andrade, um intérprete do Brasil*”. Nela, apresento uma proposta de leitura na qual considero três caminhos para pensar o Brasil, a partir do que seriam três vertentes do pensamento social brasileiro, sendo a primeira uma via não liberal; a segunda, uma via liberal; e, a terceira, uma via crítica, ou marxista. Como representante desta última,

¹ Mário de Andrade, no texto “Introdução”, composto para o libreto para a ópera *Café*, publicado em 2013, pela editora Nova Fronteira, à p. 58.

destaco Mário de Andrade, iluminando na sequência pontos do pensamento do escritor nos *Cafés* em que considero ser possível captar *temas que compõem a sua interpretação sobre a formação social do país*.

A base para a construção desta hipótese de leitura foi o método de interpretação da sociologia brasileira construído por Alysson Leandro Mascaro em *Sociologia do Brasil*.² O filósofo então apresenta “três caminhos dos pensamentos sociais brasileiros”, sistematizando-os da seguinte maneira: as interpretações liberais; não liberais; e críticas. Nesta tese, tomo emprestadas as duas primeiras categorias de Mascaro e os seus autores, propondo Mário de Andrade como representante da terceira vertente no presente estudo.

A **Parte II** é composta pelas seções de análise da tese, que são 4. O capítulo “LIBRETO” analisa o libreto para a ópera-coral *Café*; e os dois capítulos subsequentes, “ROMANCE (Parte I)” e “ROMANCE (Parte II)”, contêm as análises do romance *Café* em duas seções que correspondem aos seus dois capítulos. A opção pela apresentação da análise do romance segundo uma divisão de tal ordem foi feita, pois entendi que a obra apresenta rendimentos muito diferentes em cada uma de suas duas partes, de modo que o romance se parece com uma espécie de quadro em estilo mosaico, composto por fragmentos, cujos recursos escolhidos para dar conta da representação do conteúdo eleito pelo autor são diversos em tal grau que apenas podem ser considerados um romance, como obra una, se aceitarmos a sua *forma em desagregação*.

Em outras palavras, o romance *Café*, composto de parte 1 e parte 2, poderia, no limite, transformar-se em duas obras independentes e quase completamente diversas entre si, graças às opções estéticas apresentadas por um e outro capítulos, que, tão diferentes, mal suportam a obra como uma unidade. Dito isso, há um enredo que as une, mas as escolhas para as representações dispostas em seus dois capítulos parecem sobrepujar a força de concentração da obra, prevalecendo a diferença formal frente à fragilidade da unidade do conteúdo.

Por fim, a última seção de análise, intitulada “*Notas sobre os desdobramentos do libreto para a ópera-coral Café*”, é dedicada a uma constelação de considerações sobre os desdobramentos do libreto para a ópera-coral *Café* numa das ocasiões em que foi levado ao palco: a temporada realizada no Theatro Municipal de São Paulo em 2022.

Uma ressalva final: Em todas estas seções, o leitor encontrará uma variação da pessoa discursiva. Em alguns trechos, uso a primeira do singular; em outros, a primeira

² Publicado pela Boitempo em 2024.

do plural; e, em alguns raros, finalmente, a terceira. Esta falta de uniformidade de tratamento revela de fundo os diferentes modos segundos os quais me apropriei destes materiais de pesquisa, mas também coloca a descoberto as muitas e diferentes vozes que atravessaram este percurso, as dos colegas de pesquisa e trabalho, as dos autores com os quais travei relação durante este estudo, as dos amigos que sustentaram este processo e também, como não poderia deixar de ser, tantas e tantas vezes, a do próprio Mário de Andrade, que me sussurrava aos ouvidos noites adentro e gritava para que eu ouvisse pelas manhãs afora. É a partir desta dissonância de vozes que também este amontoado de estilhaços que analisam um *tableau* de fragmentos se construiu. A esse respeito, em conclusão, diria com Mário que “A pureza é uma ninharia, uma contingência de decrepitude juvenil” e que “Uso palavras em liberdade”, pois “Sinto que meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros”, e repito o aviso: “Leitor: Está fundado o Desvairismo”!³

Pressupostos

Já não sou eu, mas outro que mal acaba de começar

Samuel Beckett⁴

Dos materiais eleitos como *corpus* de trabalho para este estudo, o romance *Café* foi o primeiro a ser escrito por Mário de Andrade. O processo de constituição do que veio a ser o texto narrativo publicado postumamente é descrito em detalhes por Tatiana Figueiredo, em sua tese doutoral, comentada na seção IV deste “Capítulo zero”; esta pesquisa concedeu-me o benefício e o privilégio dos que vieram depois.⁵ Conforme a pesquisadora, desde 1925, o autor de *Macunaíma* trabalhou nos conteúdos que passaram a compor a obra publicada sob o título *Café / romance inacabado*, em 2015, pela editora Nova Fronteira, e que tomo como objeto desta pesquisa.

O libreto para a ópera-coral foi concluído em 1942. Deste material, existe uma publicação de 1955, da editora Martins, que é, em verdade, uma reunião de poemas de

³ Citações de “Mestres do passado” (à p. 49) e “Prefácio interessantíssimo” (p. 79 e 87) retiradas da versão publicada pela Autêntica na coletânea intitulada *Mário de Andrade / Inda bebo no copo dos outros / por uma estética modernista*, organizada por Yussef Campos em 2022.

⁴ Epígrafe retirada de citação de José Cardoso Pires em *De Profundis, Valsa Lenta*, à p. 17.

⁵ A tese de Figueiredo tem o seguinte título: *Café: o trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade*.

Mário de Andrade, cujo título é *Poesias completas*. A versão que uso para construir a análise desta obra, entretanto, é a publicada pela editora Nova Fronteira, em 2013, também contida numa antologia de poemas cujo título é, igualmente, *Poesias completas*. Esta versão publicada contém a “Concepção melodramática”, “A tragédia coral em três atos: o poema” e a “Introdução”; portanto, 3 das 4 seções que compõem o libreto. A “Introdução” foi publicada no tomo 2 da coletânea; enquanto as demais seções estão no tomo 1.

Além desta publicação, utilizo a versão da seção “Marcação” do libreto *Café* presente na livre-docência da professora Flávia Camargo Toni. Esta seção foi recentemente publicada isoladamente das outras como um capítulo, “Café: marcação”, no livro *O drama impossível: o teatro modernista de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*, de Sérgio de Carvalho (2023). Esta versão não foi usada como material referência para este estudo devido à sua data de publicação, concomitante à elaboração da análise apresentada nesta tese, todavia, construída durante o período de estágio doutoral no exterior, que decorreu em Lisboa, Portugal, entre setembro de 2023 e junho de 2024, motivo pelo qual não foi possível ter acesso ao material recém publicado no Brasil.⁶

Como enredo, o romance *Café* apresenta uma história preenchida de fluxos e refluxos temporais que contam as aventuras de Chico Antônio e seu João numa noite na cidade de São Paulo, na parte um, cujo título é “A noite de sábado”; na parte dois, “As duas irmãs”, o leitor pode acompanhar o cotidiano de uma família da burguesia rural paulistana, para quem seu João trabalha (e Chico Antônio trabalhará), desde a mudança da casa grande na fazenda no interior do estado para o casarão da Alameda Santos, na capital paulista, em que todo este capítulo do romance acontece até que Quinzinho, dona Eulália, Fernando, Clara e os filhos precisam voltar para a fazenda, devido à chegada de um ponto agudo da crise internacional do capital ocorrida em 1929, que fez com que o fazendeiro sentisse que seu dinheiro principiava a diminuir. Na partida da capital, eles deixam Vivi, Celeu e Lúvia, a filha do casal, em São Paulo. O romance termina na fazenda Santa Eulália, com a chegada dos que ficaram na cidade para o período de férias.

O libreto para a ópera coletiva é composto por cinco cenas divididas em três quadros, a saber: “Porto parado”; “Companhia cafeeira S.A.”; “Câmara-ballet”; “O

⁶ “Café: marcação” encontra-se no intervalo p. 269-274 de *O drama impossível...* (2023).

êxodo”; e “O dia novo”.⁷ Cada um dos quadros apresenta uma situação de tensão dos trabalhadores em conflito com os patrões e o governo, sejam os estivadores no porto, sejam os trabalhadores rurais na fazenda; ou os trabalhadores da cidade nas galerias da câmara dos deputados; ou o aglomerado de trabalhadores e trabalhadoras na última cena de *Café*, na qual se representa uma revolução vitoriosa no Brasil que decorre no espaço urbano.

A hipótese central que procuro defender nesta tese é a de que cada um desses *tableaux* compõe um quadro mais amplo, espécie de panorama, que tenta dar conta da sociedade brasileira no início do século XX, a partir do entendimento das relações sociais que a constituem, as quais são, no limite, provindas das relações coloniais e escravistas sob as quais o país foi erigido, tanto pela burguesia nacional, quanto pelo imperialismo em suas diversas manifestações, nas relações mais diretas com Portugal em primeiro lugar e, depois, com outros países que conformam o centro da dinâmica da modernidade capitalista internacional.⁸ Por essa razão, assumo que Mário de Andrade poderia ser considerado um intérprete do Brasil, como os sociólogos e ensaístas brasileiros que escreveram no mesmo período histórico que o poeta modernista; à diferença de que, no caso do autor de *Café*, o seu edifício teórico é construído a partir dos objetos literários funcionando como *medium-de-reflexão* na exposição desta interpretação do Brasil.⁹

A metodologia de pesquisa de que me aproprio para a elaboração da leitura e da interpretação desses objetos é o materialismo histórico, especificamente nos termos em que Antonio Candido propõe e explica:

Hoje sabemos que a integridade da obra [...] só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como

⁷ A terminologia *quadros* será utilizada para fazer referência às partes que constituem o libreto ao invés do convencional “atos”, pois entendo que o autor de *Café* buscou, com a obra, não “desenvolver atos contínuos e individualizantes, nem se realizar no tempo eterno da lírica dos estados de alma [...], tendo se confrontado “com a complexa questão dos modos de dinamização dos materiais teatrais, da pesquisa de técnicas dramatúrgicas não individualistas (o que vale dizer, não decorrentes da vontade do herói) de transformar os acontecimentos e encaminhar a obra”, de modo que, recorrendo a expedientes mais afeitos às formas épicas, opta por “recursos que rompem o caráter absoluto da cena”. Essas interrupções se desenvolvem em tal grau em *Café* que fica difícil falar em uma sequência da ação que pudesse constituir “atos” como em uma peça dramática convencional, cujo paradigma é a forma do drama do século XIX. Este libreto escapa a essa continuidade da ação a cada cena e, ainda mais radicalmente, entre um quadro e outro. Por esse motivo, o termo *quadros* parece mais apropriado. As citações presentes nesta nota foram extraídas de *O drama impossível...*, de Sérgio de Carvalho (2023, p. 195).

⁸ A ideia desse tipo de *tableaux* pode ser vista em Walter Benjamin, exemplarmente na obra *As passagens*, conforme Willi Bolle (2022), em *Fisiognomia da Metrópole Moderna*.

⁹ *Reflexionsmedium*, em alemão, retomado por Benjamin em *GS I*, à página 40.

significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.¹⁰

Essa opção que faço, com razão, poderia ser contestada por alguém que dissesse que o materialismo histórico é uma teoria, quem sabe, mas não um método. A isso, respondo, emprestando a palavra ao professor Fabio Ackelrud Durão, o seguinte: que, na maioria das vezes, a exposição da metodologia em pesquisas em literatura implica na repetição da questão exposta, ou na rerepresentação da fundamentação teórica, porquanto as próprias correntes críticas contenham em si germes de procedimentos metodológicos, sendo, então, o mais justo a dizer, nos estudos de literatura, que se voltam à interpretação dos textos, “algo como: ‘Ler o mais profundamente possível o meu corpus e ter as melhores ideias que conseguir sobre ele’, em uma palavra, estudar”.¹¹

Este igualmente, parece-me, o momento ideal para pontuar, por um lado, do que me aproximo em termos metodológicos, como o fiz no parágrafo anterior; e, por outro lado, também explicitar de que me afasto. Esta pesquisa não foi guiada por qualquer espécie de orientação para a crítica genética, que encontra na tese de Tatiana Figueiredo o mais alto expoente em relação ao romance *Café*, por exemplo, e em Flávia Toni, para o libreto; tampouco trilhei pelas veredas de qualquer espécie de crítica ontogenética. Reforço, portanto, que o pressuposto para a apropriada apreensão da análise exposta nesta tese é a consideração de que ela foi elaborada com base numa leitura que procura inquirir as relações entre a arte e a sociedade nestas obras, a partir, em todo o caso, da conservação da primazia do objeto cultural.

O que justifica, em larga medida, uma proposta de investigação como a que anuncio no presente trabalho é, em primeiro lugar, o ineditismo da reunião dos materiais dos *Cafés* de Mário de Andrade como *corpus* de trabalho, pois ambas as obras foram pesquisadas, uma e outra, separadamente, mas nunca por um mesmo estudo. A justificativa para essa vaga seria a ausência de ligação entre as obras. Esta suposta incongruência foi apontada por Flávia Toni em sua livre-docência, nos seguintes termos: “*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* e o libreto da ópera *Café*”.¹² A

¹⁰ Antonio Candido expõe a questão nestes termos em *Literatura e Sociedade*, publicado em 1973, pela editora Nacional, à página 6.

¹¹ Estas ideias se encontram na obra *Metodologia de pesquisa em literatura*, publicada em 2020, pela editora Parábola.

¹² Toni, 2004, à p. 100.

essa posição, contraponho a hipótese central deste trabalho, isto é, que os *Cafés* de Mário de Andrade compõem um *tableaux* a partir do qual o autor expõe um panorama da formação social brasileira tomando os materiais literários como *Reflexionsmedium*.

O resultado que espero deste processo de trabalho é, primeiramente, garantir a essas obras uma revisitação crítica que corrobore com a sua inserção, tanto no campo das Letras, quanto no campo dos estudos da cultura, como objetos incontornáveis para a compreensão da arte brasileira desde essas manifestações particulares, como modo de perceber o próprio país, sendo essa a condição sem a qual não é possível nem compreender a história do Brasil, ou seja, as relações de violência, opressão e luta que a permeiam e constituem; nem o seu presente, interditando, por esse motivo, a construção de um *vir-a-ser*. Esse impedimento em relação ao futuro era uma preocupação evidente de Mário de Andrade e é também a minha. Esta investigação, em seus próprios termos, é ainda uma maneira de cerrar fileiras com aqueles e aquelas que desejam um Brasil mais brasileiro, no qual seja possível sonhar um outro sonho. Nas palavras do autor: “Aceitar a realidade primeiro, depois consertá-la”.¹³

Então, mãos à obra. Na sequência, apresento a revisão da literatura tanto do libreto quanto do romance.

I. Aos que vieram antes de nós...

Um dos muitos desafios impostos para a investigação das obras que compõem o *corpus* de estudo desta tese é, sem dúvida, a revisão da literatura. Não porque o conjunto de textos críticos referente a esses materiais seja extenso, ao contrário, posto que é bastante restrito — o que justifica, em grande medida, a proposição deste trabalho —; mas, por um outro bom motivo, qual seja, que são pesquisas sérias e, em alguns casos, como no de Sérgio de Carvalho, apenas para citar um exemplo, de pesquisadores que são referências para mim.

Além disso, verifiquei sem espanto, mas com muito interesse, que todas as pesquisas desenvolvidas a partir dos *Cafés*, de Mário de Andrade, partem de áreas como as Ciências sociais, a Filosofia, a Música e as Artes; do campo dos Estudos Literários, até o presente e conforme as buscas empreendidas por mim, todavia, um único estudo foi produzido, a tese doutoral de Tatiana Figueiredo (2009), *Café: o trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade*.

¹³ Mário de Andrade em carta ao amigo Carlos (Drummond de Andrade), publicada à página 109, em *A lição do amigo...*, pela José Olympio, em 1982.

Por fim, as investigações que tomaram tanto o libreto quanto o romance *Café* como objetos de estudo não os tomaram simultaneamente e, logo, desenvolvem-se a partir de uma ou de outra obra. Essa interpretação de cada uma em particular é certamente fundamental; contudo, difere bastante do que proponho nesta pesquisa, isto é, investigar o veio comum desses materiais, que, opino, seja mais do que o fato de serem homônimos.

Essas informações demonstram não só a relevância de uma proposta de estudo como a que apresento, como seguramente apontam para as dificuldades de manejar os objetos em questão dada às suas especificidades. A seguir, exponho um breve panorama desses estudos, em que destaco apenas pontos de interesse que iluminam diálogos possíveis com os pesquisadores que me antecederam e sem os quais seria muito mais árdua a tarefa de interrogar esses objetos, ou mesmo, como no caso das pesquisas seminais de Figueredo (2009) e Toni (2004), impossível, porquanto essas autoras tenham sido, sem dúvida, o motor propulsor da publicação em livro tanto do romance quanto do libreto, respectivamente. Alerto para o fato de que a exposição desses comentários não seguirá a ordem cronológica de publicação das pesquisas, pois procurei me servir da possibilidade de estabelecer um diálogo com esses materiais, bem como de o quanto essa conversa seria produtiva nos termos da investigação que proponho; ao invés da conveniência *pro forma* para a sua apresentação.

O recém lançado, em formato de livro, *O drama impossível...*, de Sérgio de Carvalho, contém um estudo dos materiais do libreto *Café*, no segundo capítulo, “Tentativas de uma dramaturgia socializante”, e dá excelente mostra dos muitos rendimentos analíticos possíveis desta obra de Mário de Andrade. O autor opta por uma análise em separado dos materiais “Concepção melodramática” e “Tragédia coral em três atos...”, pois, de acordo com ele, existe uma antinomia entre as partes constitutivas deste libreto. Conforme o autor, a “Concepção melodramática” expõe imagens melodramáticas organizadas de “modo convencional”; enquanto no conjunto de poemas dramáticos seriam projetadas “soluções líricas” que “se mostram teatralmente libertadoras”.¹⁴ Essa cisão dos materiais, considerados separadamente na análise, por si só, já aponta uma diferença importante em relação ao modo como leio esta obra, pois considero os materiais em seu conjunto, ou melhor, os tomo como um único material, o libreto para a ópera *Café*, que, como o romance, é dividido em partes, não deixando por essa razão de ser um todo, i.e., uma única obra.

¹⁴ Carvalho, 2023, p. 224-5.

Talvez a minha principal divergência com relação ao texto de Sérgio de Carvalho seja que ele considera, para produzir a sua análise, certos materiais escritos por Mário de Andrade durante a concepção do libreto. Isso, porque acredito que a evocação desse instrumental no mais das vezes se choca com a obra realizada. Esse choque, de fundo, é produzido por uma opção de método de análise que não prima pela soberania do objeto investigado e, por isso, recorre a outros materiais para a formulação das hipóteses, como no caso da proposição de que o café não aparece apenas como mercadoria na obra, sendo também invocado como “divindade portadora de um valor social perdido”.¹⁵ Argumento apoiado em larga medida pela leitura de Roger Bastide que aponta para o “*dionisismo* [...] recorrente na vida e na obra de Mário de Andrade”.¹⁶ Não sendo esta uma leitura descartável ou impertinente para a obra, ela não me parece ser a mais apropriada quando tomado o material como conjunto e considerada a sua proposta estética. A leitura alternativa a esta está apresentada no capítulo “LIBRETO” desta tese, que analisa esta obra do autor de *Clã do Jabuti*.

Carvalho também indica que o texto de *Café* propõe uma “‘marcha natural’ do comércio [que] corresponde à imagem das trocas primitivas orientadas ainda pela relação com a natureza”. A esse respeito, ele comenta: “E, se os ciclos naturais entrelaçam vida e morte, a própria arte [...] pode ser compreendida como um reflexo místico dessa experiência arcaica da humanidade [...]”.¹⁷ A este argumento, que, diferentemente do anterior, é apresentado a partir de um fragmento do texto de Mário de Andrade, também proponho uma leitura alternativa no capítulo “LIBRETO” em que analiso o material dramático de *Café*, justificando a discordância a partir da consideração da obra em sua totalidade e não pelas seções isoladas, por entender que o conjunto é que confere sentido às partes e não o contrário. Dito de outro modo, o todo perspectiva as partes e, daí, pode realizar essa subversão do trecho isolado.

Considero a última seção do texto de Sérgio de Carvalho a mais interessante, pois, nela, ele dialetiza a leitura do material justamente por levar em consideração também o conjunto de poemas dramáticos e não somente da “Concepção melodramática”. Nas palavras do autor:

No avesso do Ritmo sacralizante concebido como “formalização mística de uma organicidade coletiva”, nos termos do romantismo, Café contém outros modos que geram dialogismos, outros corpos de estranheza em relação ao andamento coral das vozes. É como se a multiplicação *contrapontada* de cada

¹⁵ *Idem*, à página 236.

¹⁶ *Idem*, à p. 238.

¹⁷ *Idem*, à p. 236.

parte do “Poema” produzisse diversas perspectivas, expressões incômodas de uma politização perturbada que, no limite, é a do próprio poeta. A voz do autor — em sua luta com a escrita da obra — se materializa na cena, de maneira sutil, não evidente, ao lado das falas cantadas dos coros.¹⁸

A leitura da tese de doutoramento de Sérgio de Carvalho, agora publicada em formato de livro, certamente foi um processo singularmente produtivo no curso desta pesquisa, pois o autor tem a generosidade de emprestar ao objeto a erudição e o didatismo próprios da seriedade com que levou adiante o estudo sobre o *Café*. E embora discorde de alguns pontos propostos por sua análise, não foi sem alegria que encontrei e aprendi com o seu trabalho primoroso.

A tese doutoral em Filosofia, *Épica e engajamento na ópera Café, de Mário de Andrade*, de Philippe Curimbaba Freitas (2019), por seu turno, traz interessantes dados de acervo, bem como apresenta uma relevante perspectiva de análise que busca perceber os limites entre o dramático e o épico em *Café*. O ponto central da discussão de Freitas é encontrar uma espécie de mediação entre as formas supostamente dissonantes dos materiais da “Concepção melodramática” e do conjunto de poemas dramáticos, assim como já havia apontado Sérgio de Carvalho em seu trabalho de doutoramento.¹⁹ Essa intercessão, na opinião de Freitas, seria possível por meio da evocação do mito na obra. A esse respeito, o autor conclui que:

É significativo também que, ao contrário do teatro épico de Brecht, por exemplo, a épica não se associa, em *Café*, ao realismo, pois *não deriva do intuito de sedimentar na forma estruturas, processos e, sobretudo, relações sociais*, como em Brecht. Pelo contrário, o movimento que conduz da fragmentação à unidade épica – exposto em detalhes no segundo capítulo – corresponde ao abandono do espírito realista em direção ao mito ou, mais precisamente, à forma do ciclo de morte e ressurreição.²⁰

Em relação a essa conclusão, seria interessante indagar o seguinte: é possível que a forma estética não sedimente as estruturas sociais unicamente por não “ter o intuito de”? Uma leitura materialista histórica das obras certamente se contraporá a tal afirmativa, pois considera que *forma é conteúdo social sedimentado*, para falar com Adorno. Então,

¹⁸ *Idem*, à p. 250.

¹⁹ A tese de Carvalho, de 2011, foi transformada e publicada em formato de livro em 2023 e apresentada nesta tese a partir deste material, por ser não só mais recente como também por ter sofrido ajustes e atualizações.

²⁰ Freitas, 2019, à p. 147. O grifo é meu.

diferentemente do autor, considero que a épica, em *Café*, encontra-se precisamente no dilaceramento das convenções do drama do século XIX, a partir da mobilização de processos e de relações sociais. Esse tipo de procedimento épico tem em Brecht o seu paradigma no âmbito do teatro. Que esses elementos não apareçam de modo realista em *Café* não significa dizer que não há épica. E ainda assim seria preciso questionar de que tipo de realismo se fala neste caso.

A esse respeito, lembro-me da interessante proposta de leitura do conceito de realismo em escritores periféricos elaborada pelo *Warwick Research Collective*, que argumenta no seguinte sentido: que o realismo nos países periféricos não seria renegado, mas deslocado da condição de existência que tem nos países centrais do sistema capitalista, de modo que tornasse possível, por meio de recursos específicos, como a ironia, por exemplo, a representação da sua matéria histórica e social tão cruelmente vista em sua “condição colonial”, a qual só poderia servir à representação a partir desse deslocamento/fissura/intervalo entre o realismo e como a realidade pode ser apreendida nos países periféricos:

Eagleton nota que, enquanto a “realidade não é renegada na produção irlandesa”, há na tradição de Sterne a Beckett uma “fissura calculadamente irônica entre [a] própria escassez [da realidade] e as linguagens autoconscientemente elaboradas usadas para relatá-la. O intervalo sentimental entre forma e conteúdo [...] é então, entre outras coisas, um índice da condição do escritor colonial, ironicamente consciente da discrepância entre a exuberância do significante e a maldade do referente” [...].²¹

Assim, seria possível ao escritor dos países periféricos representar *realisticamente* “se e somente se” se apresentasse “uma dissonância fundamental na estrutura da realidade, e, portanto, também no modo como a realidade é vivida”.²² Por essa razão, entre outras, considero a assertiva de Freitas quanto ao não-realismo de *Café* como um índice da não epicidade da obra como um equívoco, dado que, esta forma de representação é, em si mesma, um modo de exposição do real para os escritores dos países periféricos e, seja como for, denota a transmutação da matéria histórica em forma estética.

Notei ainda com interesse uma divergência entre as análises de Freitas e Carvalho que é muito produtiva em si mesma e que também dialogará com a que proponho neste estudo, no capítulo “LIBRETO”, em que analiso esta obra do autor de *Remate de Males*.

²¹ A citação encontra-se em p. 123-4 de *Desenvolvimento combinado e desigual: Por uma nova teoria da literatura-mundial*, publicado pela editora da Unicamp, em 2020. Neste excerto, o WReC faz menção a *Heathcliff and the Great Hunger: studies in Irish culture*, de Terry Eagleton (1995).

²² *Idem, ibidem*.

Freitas avalia que: “A força da imagem (mas também da música) desdramatiza o drama, neutraliza a sua temporalidade própria, ao submetê-lo a uma temporalidade transcendente e mística”.²³ Enquanto Carvalho propõe que “[...] algumas das imagens ‘melodramáticas’ da ‘Concepção melodramática’ se organizam de modo convencional, enquanto soluções líricas projetadas pelo ‘Poema’ se mostram teatralmente libertadoras”.²⁴

Nessas análises, as imagens projetadas pelo texto dramático de *Café* são vistas paradoxalmente como parte das convenções melodramáticas e como modos de “desdramatizar o drama”. Em relação a esse debate, proponho um deslocamento, isto é, uma outra questão, que poderia ser colocada mais ou menos do seguinte modo: Seria possível realizar a leitura da “Concepção...”, que projetaria essas imagens, sem a leitura simultânea do conjunto de poemas dramáticos, que, em certo sentido, as dialetiza?

Na investigação que empreendo na sequência, analisando o libreto, considero que só é possível proceder conjuntamente à leitura desses materiais, os quais se contrapõem e, por isso, dialetizam-se. Mesmo porque, essas seções do libreto são de fato partes de uma única obra. Razão pela qual a sua consideração de modo isolado não seria apropriada, posto que pode levar a uma apreensão inexata da obra em si mesma.

Uma avaliação coerente deste material só pode ser procedida, por meio do exame do texto completo do libreto *Café*, o qual tem caráter fragmentário e parece realizado a partir da dissonância, graças à diversidade de recursos estilísticos que evoca. Assim, a tentativa de categorização do material a partir do pressuposto da unidade parece tão infrutífera quanto a consideração de suas partes isoladas em uma investigação.

Ao tratar de obras inseridas no contexto da modernidade, Willi Bolle insistirá na conjuração à fragmentação e à montagem, ou ainda, na vocação para a sobreposição de materiais, que seria um modo de os escritores no modernismo resistirem à adesão e/ou à reprodução de um *modus operandi* formal da racionalidade burguesa. É nesse sentido que acredito que são produzidos tanto o libreto quanto o romance *Café*, de Mário de Andrade, nos quais percebemos uma fragmentação, ou ainda, uma sobreposição das formas quase à exaustão, a partir da mobilização de diferentes recursos estilísticos e de gêneros, de modo que a obra parece escapar pelos dedos a cada tentativa de apreensão dos materiais

²³ Freitas, 2019, à p. 42.

²⁴ Carvalho, 2023, p. 224-5.

a partir da sua consonância, o que faz com que, muitas vezes, desejemos separá-los para compreendê-los melhor, ou no que consideramos como a sua justa forma.²⁵

Este seria o momento ideal para uma nota sobre a importância de transpor as fronteiras da especialização imposta pela estrutura formal de ensino em que estamos inseridos. Pedro Fragelli, com formação em direito, apresenta ao programa de literatura brasileira da Universidade de São Paulo, uma brilhante tese doutoral sobre a obra poética de Mário de Andrade. Sem tomar o *Café* como objeto central do estudo, Fragelli deixa uma interessante contribuição para a análise da obra do autor modernista em *A paixão segundo Mário de Andrade*, defendida em 2010, na qual investiga *Há uma gota de sangue em cada poema*, “Carnaval carioca”, “O carro da miséria”, a série das “Danças”, além de outras obras literárias e não-literárias do autor de *Café*.

Das investigações sobre o libreto, a perspectiva que Fragelli apresenta nos comentários espalhados pelo texto talvez seja a que mais se aproxima da que busco defender no capítulo “LIBRETO” neste estudo. Isso, porque — embora em alguns trechos esta proposição apareça de modo algo vacilante — o pesquisador aponta para uma relação entre a matéria histórica e social brasileira e o elemento “místico-religioso” que ele lê na obra de Mário de Andrade, apoiando-se, sobretudo, na leitura de José Antonio Pasta sobre o tipo de formação social brasileira, a qual, para Pasta, seria uma *formação supressiva*:

Ora, no *Café*, embora a história esteja em toda parte, é o “princípio místico de ‘morte e ressurreição’ do deus da natureza”, na expressão do próprio Mário, que explica a instabilidade econômica brasileira e propicia a conflagração de um movimento revolucionário em São Paulo [...] Desse modo, o caráter precário da economia da República Velha, resultante da radicalização da “vocação agrícola” do país nos três primeiros decênios do século XX, prende-se na ópera de Mário de Andrade a uma lei mítica que tem por base uma lei natural, portanto a um “mito da natureza”, no qual o café, o “grão pequenino”, figura como deus [...] Embora oculte as verdadeiras causas econômicas da *déb cle* do café em São Paulo, ou seja, os processos humanos, internacionais inclusive, que estavam na origem da “catástrofe”, a feição mágico-religiosa que a crise e a revolução assumem na ópera de Mário aponta para tensões sociais específicas do Brasil da época. A economia submetida a leis naturais ou míticas, exteriores e superiores a ela, constitui uma imagem eloquente [sic], ainda que enganosa, pois que não-distanciada, de um sistema econômico totalmente dependente das oscilações do mercado externo.²⁶

²⁵ A obra citada de Willi Bolle é *Fisiognomia da metrópole moderna*, publicada pela Edusp, em 2022. Para mais sobre este caráter de fragmentação e sobreposição, cf. “A cidade como escrita”, neste livro, no intervalo p. 271-312.

²⁶ Fragelli, 2010, p. 181-2.

Se, por um momento, assumíssemos a hipótese defendida não só por Fragelli, como também por Sérgio de Carvalho e, em alguma medida, por Freitas, quanto à predominância duma feição mágico-religiosa em *Café*, o faríamos a partir da compreensão duma espécie de realismo mágico, o qual se manifestaria apenas porque o referente aparece como “desencantado”,²⁷ ou ainda, como escasso de realidade em si mesmo,²⁸ sendo a evocação deste transcendente, místico, mágico, como se queira, uma condição para a produção cultural na época da modernidade capitalista como um tipo próprio de revolta contra a racionalidade burguesa.²⁹ As posições quanto a esse tipo especial de realismo podem ser verificadas tanto no pensamento de Adorno quanto nas propostas críticas do *Coletivo de pesquisa de Warwick*.

A tese de Figueiredo, além de ser uma pesquisa inaugural sobre o romance *Café*, tem a qualidade de ser construída pelo viés da crítica genética, oportunizando aos pesquisadores que a sucedem tirar dela grande proveito para dar sequência à investigação deste trabalho de Mário de Andrade. De *Café: o trajeto da criação...*, destaco o debate essencial que Figueiredo apresenta a respeito da diferença entre os conceitos de inacabamento e de interrupção das obras realizado a partir da definição de cada uma dessas noções.

Da exposição dessas acepções feita na tese da autora, exponho a seguir a delimitação do que seria o inacabamento, pois, parece-me, é pertinente para pensar a respeito da produção não só de *Café* como também de outras obras de autores que produziram na modernidade. Figueiredo expõe uma descrição do conceito de inacabamento vista em Jean Levaillant, em “*Inachèvement, invention, écriture, d’après*

²⁷ Em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno propõe o seguinte: “O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”. Na edição de *Notas de literatura I*, publicada pela Editora 34, em 2012, esta citação encontra-se na página 58.

²⁸ O desenvolvimento destas ideias pode ser encontrado no ensaio “A questão do realismo periférico”, que consta em *Desenvolvimento combinado e desigual: Por uma nova teoria da literatura-mundial*, publicado pela editora da Unicamp, em 2020.

²⁹ Isto é indicado por Fragelli, em alguma medida, na sequência da citação apresentada anteriormente, quando o pesquisador assinala: “[...] a irracionalidade de um sistema econômico que se auto-consumia, que se condenava à medida que se expandia, no qual produção e destruição condicionavam-se reciprocamente, ‘resolve-se’ na irracionalidade do mito” (2010, à p. 182).

des manuscrits de Paul Valéry”, que estabelece o seguinte: “O inacabamento me parece, então, um lugar de fronteira, um objeto fronteiro, um espaço relacional, o signo de um sentido a inventar. Sinal de um novo gênero: o branco, o não-dito, ou a escritura em desordem, sem solução, como signo do possível ou do impossível”.³⁰ Na sequência, a pesquisadora pontua que “é preciso relativizar o sentido de acabamento nos textos de Mário de Andrade, porque, para ele, nunca seus textos pareciam de fato acabados ou definitivos, espaço aberto para reformulações [...]”.³¹

Café, portanto, obra inacabada segundo o projeto inicial do escritor, se apresenta como obra publicada postumamente a partir do cotejo dos materiais efetivamente escritos por Mário de Andrade. Obra aberta, inacabada. A respeito deste caráter de inacabamento como signo da produção literária da modernidade, Willi Bolle, partindo de uma análise minuciosa da obra d’*As passagens* de Walter Benjamin, apresenta uma hipótese que considero bastante pertinente e que pode ser considerada para refletir sobre *Café*. Conforme Bolle:

Se, no capítulo 1 deste estudo, propusemos uma leitura da parte acabada [...] consideramos aqui o seu avesso [...] como um imenso canteiro de obra inacabada, obra aberta, constitutivamente fragmentária, largada como tal para os leitores, livro labiríntico de milhares de ‘passagens’ (‘ruas-texto’), modelo literário da topografia da grande cidade.

Para além do caráter de inacabamento presente n’*As passagens* e também em *Café*, as duas obras guardam ainda semelhanças no que se refere, tanto ao caráter fragmentário,³² quanto à elevação do estatuto da cidade em seus contextos específicos, como tento demonstrar no capítulo em que analiso o romance. Essas afinidades eletivas, para o que me interessa aqui, dão mostra da validade da hipótese apresentada por Figueiredo quanto à fragilidade da definição de obra acabada quando se trata de um autor como Mário de Andrade.

³⁰ O texto de Jean Levaillant, “*Inachèvement, invention, écriture, d’après des manuscrits de Paul Valéry*”, encontra-se em *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication*, publicado à página 101. Esta obra foi organizada por Louis Hay em 1986. O excerto aproveitado por mim encontra-se na tese de Figueiredo à página XLIII.

³¹ Citação extraída da página XLV, op. cit.

³² Guardadas as devidas proporções, como procuro demonstrar na *Parte II* desta tese, em que analiso o romance, *Café* também se apresenta como um pequeno amontoado de fragmentos, considerando, tanto as duas histórias narradas na obra, que se entrelaçam e distanciam a todo momento, quanto os recursos técnicos e de estilo evocados para a construção das duas partes do texto narrativo.

Uma das marcas mais interessantes do libreto para a ópera-coral *Café*, de Mário de Andrade, e que, seguramente despertou e desperta o entusiasmo dos pesquisadores em torno da obra é a sua multidimensionalidade. Ao ler os estudos de Carvalho, Freitas, Figueiredo e Toni, noto como este trabalho imprime em si mesmo, como pressuposto, a coletividade, não só para a sua realização, mas também para a sua investigação. O trabalho de Flávia Toni, talvez o mais distante de mim em termos de conhecimento científico, foi, para esta tese, a prova cabal dessa demanda por uma ação coletiva.

Toni opera um instrumental teórico pouco familiar e complexo para quem é da área da literatura e nunca estudou, com o rigor técnico devido, a música. O exercício de estudar a livre-docência da professora foi, portanto, uma aula em sentido estrito para mim. A sua grande contribuição para o escrutínio de *Café* talvez seja ajudar os demais campos de estudo a perceberem as nuances que o seu ponto de vista possibilita expor e explicar.

Os braços de Mário, que pareciam querer abraçar o mundo, abarcam também muitas áreas do conhecimento, questionando, assim, a superespecialização do trabalho na investigação científica, que, se por um lado, foi uma conquista da complexificação do trabalho com o avanço da técnica, por outro, isola ainda mais os sujeitos em seus micro-conhecimentos e em suas macro-ignorâncias. O espírito coletivista do libreto, então, obriga o investigador engajado a sair de uma posição de conforto e confrontar-se com o material de trabalho, pedir ajuda, buscar outros conhecimentos, ceder, partilhar, colaborar. Se me é permitido contrariar o poeta: isso tudo é culpa dele e do seu valor.³³

De muito interesse em vários momentos, destaco do trabalho de Toni uma parte da discussão em que a professora apresenta uma análise quanto ao caráter do material de *Café*. Drama, tragédia, melodrama? A essas questões, ela responde da seguinte maneira:

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 última 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 um 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 [sic] a coreografia, também planejada quadro a quadro pelo autor, foi fixada na Marcação com função plástica e musical.³⁴

³³ Em 1926, Mário escreve a Pedro Nava: “[...] te juro, que pode me incomodar agora que em 1978 alguém diga que tive valor?”.

³⁴ Toni, 2004, à página, 119. O grifo é meu.

Para além da especificidade do debate no campo da música, interessa-me destacar a diversidade de técnicas e de recursos estilísticos que Toni assinala como parte da construção de *Café*. Essa análise parece reforçar o caráter fragmentário da obra como proveniente do apelo às mais diferentes técnicas numa composição que parece derrubar as fronteiras entre o erudito e o popular, para, nas palavras que tomo de empréstimo a Raymond Williams, construir uma *cultura comum, ordinária*.³⁵ Esses estilhaços, que compõem *Café* e são vistos por Toni nessas várias manifestações, reforçam a hipótese que tento defender nesta investigação de uma espécie de composição em formato de *tableaux* dos *Cafés* de Mário de Andrade, pois o autor, de fato, recorre a um sem-número de técnicas não só quadro a quadro no libreto mas também no romance, resultando num objeto quase que inapreensível se se parte em busca de um enquadramento rígido para a definição dos materiais, sendo mais produtivo, neste caso, uma análise quadro a quadro, em que esses quadros, ao invés de se contraporem paradoxalmente, se contraponham num sentido dialético, de avanço, ou ainda de totalização por saltos, vai-e-véns, fluxos e refluxos, os quais permitem não só uma apreensão por meio das várias interrupções impostas pelo caráter de fragmento das obras, como também por uma espécie de compreensão pela distração.³⁶

Por fim, evidencio uma posição importante que Toni assume em relação ao debate colocado pela crítica quanto à aproximação (ou o distanciamento) do texto de Mário de Andrade das formulações de Wagner: “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”.³⁷

O argumento enfatizado por Toni corrobora em muito com a compreensão de que as técnicas *per se* não dizem muito sobre as obras, sendo preciso que elas sejam consideradas em seus contextos, bem como com relação à totalidade dos materiais que

³⁵ Raymond Williams em “Definindo uma cultura democrática”, publicada no Brasil pela editora da Unesp, em *Recursos da esperança*, em 2015.

³⁶ Esta ideia é trabalhada por Willi Bolle em *Fisiognomia da metrópole moderna* na análise do trabalho de Walter Benjamin n’*As passagens*. Esse tipo de construção formal, do *tableaux*, e deste tipo de apreensão via distração, segundo Willi, também fazem parte do *modus operandi* de uma construção do conhecimento possível na modernidade capitalista que se impõe contra a racionalidade burguesa e o fetiche da mercadoria. Também Brecht expõe, no poema *O passageiro*, uma espécie de defesa desta compreensão e dessa visão do mundo por meio da distração.

³⁷ Toni, 2004, à p. 118.

evocam e ainda em relação à matéria histórica que as engendra e a que respondem. Por essa razão, por exemplo, é que não se deve considerar a quebra da parede brechtiana (entre muitas aspas) como uma técnica *per se* revolucionária, posto que ela pode ser apropriada, em certo sentido, pela indústria cultural; o contrário, por outro lado, também pode ocorrer, quando, por exemplo, Brecht, apropriando-se e subvertendo a forma do suspense, ou, caso se queira, da narrativa de detetive/investigativa, escreve *Terror e miséria no Terceiro Reich*.

II. Contornos

“The point of modernity is to live a life without illusions while not becoming disillusioned”

Antonio Gramsci³⁸

Nesta seção, apresento algumas considerações sobre o contexto de produção das obras em estudo nesta tese. E também sobre o que se poderia chamar de “vida e obra” do autor de *Café*.

Lembro-me como se fosse ontem da primeira aula que tive com o professor Jorge de Almeida. O título conferido por ele para aquela lição foi “Os loucos, dourados, frenéticos e complexos anos 20”. E a disciplina tratava do romance daquele decênio. Woolf, Gide, Svevo, Thomas Mann, Döblin, Joyce, Proust, Huxley, Dos Passos... todos compareceram à minha cabeceira durante uns pares de meses. E muito do que alcancei como resultado nesta pesquisa devo às leituras desses romances orientadas pelo gentil professor que acolheu uma turma de mais de trinta estudantes em meio ao desastre pessoal e coletivo em que vivíamos cem anos depois daqueles loucos anos 1920. Talvez somente a leitura dessas obras possa explicar, em grande medida, o fato de ter sido possível atravessar o horror daquele período e chegar até aqui.

Para além da óbvia relação entre esses autores e Mário de Andrade, que espero evidenciar no desenvolvimento desta argumentação inicial, quero tomar emprestada a ideia de *frenesi* referente aos anos 1920 explicitada pelo título daquela conferência de abertura dos trabalhos da disciplina. De fora para dentro, cito de passagem alguns eventos que marcaram o início do século XX e impactaram profundamente a sua segunda década, como a invenção do avião, a primeira turbina a gás, a criação da linha de montagem

³⁸ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere 1929-1935*.

(fordismo), o estabelecimento das primeiras estações comerciais de rádio, a revolução russa, a transição da hegemonia capitalista da Inglaterra para os Estados Unidos da América, a produção dos primeiros tanques militares, a primeira guerra mundial. A revolta da Vacina, a revolta da Chibata, a guerra do Contestado, as primeiras greves operárias (que se concentravam sobretudo em São Paulo), a lei “dos comunistas”, a revolta do Forte de Copacabana, a lei “da Mordaza”, a Coluna Prestes, a Semana de Arte Moderna de 1922.

Então, estendo um pouco mais esta linha do tempo, para chegar aos anos 1940 no Brasil, a última década abarcada pela escrita de Mário de Andrade. Da segunda metade até o final dos anos 1920, há um clima de forte tensão devido a alguns acontecimentos que são de muito interesse para este estudo, por exemplo: a dissidência de uma fração do Partido Republicano Paulista (PRP), que passa a compor uma nova organização, o Partido Democrático do Estado de São Paulo, em 1926; duas safras de café marcadas pela superprodução, em 1927-28 e, novamente, em 1929-30, em que foi produzido o dobro da quantidade de mercadoria que foi exportada; o anúncio de Washington Luís sobre a candidatura de Júlio Prestes à cadeira da presidência da República, quebrando o ciclo das indicações que alternavam, na assunção ao posto mais elevado de poder na jovem Nação independente, nomes de São Paulo e de Minas Gerais, no esquema que ficou conhecido como “república do café com leite” e foi a regra do jogo na Primeira República no Brasil, que teve como resultado uma missiva, dirigida ao presidente Washington Luís, de Antônio Carlos Ribeiro de Andrade, presidente de Minas e do PRM,³⁹ propondo o nome do gaúcho Getúlio Vargas como concorrente ao pleito.

Neste cenário de desagregação da velha ordem republicana, o presidente da Paraíba, João Pessoa Cavalcanti de Albuquerque, em telegrama ao presidente do país, anuncia que não apoiará o nome de Prestes. Assim, com exceção da Concentração Conservadora de Minas Gerais, este estado, bem como a Paraíba e o Rio Grande do Sul apoiaram e impulsionaram o nome de Vargas naquela eleição. Este seria, todavia, apenas o preâmbulo de uma longa querela que se havia de desenrolar e cujos episódios me interessam de perto, por motivos que ficarão evidenciados no curso deste capítulo, assim como nos capítulos de análise das obras.

O ano é 1929. Ambas as candidaturas foram lançadas e a crise econômica de 1929 estourou quase simultaneamente ao início do pleito. O elemento do colapso econômico

³⁹ Partido Republicano Mineiro (PRM). Presidente de estado é um cargo que pode ser equiparado ao de governador no presente.

joga ainda mais lenha na fogueira da campanha da situação, pois Prestes (PRP), até aquele momento presidente do estado de São Paulo, era conhecido por suas políticas de favorecimento à economia cafeeira e se comprometera a dar continuidade às políticas bancárias de Washington Luís especialmente no que dizia respeito à extensão do crédito rural.⁴⁰

Do lado da oposição, Minas, o Rio Grande e a Paraíba, bem como a dissidência que agora compunha o Partido Democrático (do Estado de São Paulo) conformam a Aliança Liberal e se engajam na campanha presidencial de Getúlio, adotando como pauta boa parte das reivindicações apresentadas pelos tenentes revoltosos do período imediatamente anterior, como o voto secreto, a constituição da Justiça eleitoral, a independência do judiciário, a anistia dos insurgidos em 1922 e 1924, bem como outras demandas mais gerais da população, apresentadas, sobretudo pelos operários grevistas desde 1907, isto é, a instituição da jornada laboral de oito horas, a regulamentação do trabalho feminino e dos menores de idade, além do combate à carestia e, ainda, pautas dos setores médios e mesmo da burguesia, como a adoção de medidas econômicas que cuidassem da proteção de outros produtos além do café.

As eleições acontecem e o resultado é a vitória de Prestes (PRP). Contudo, estabelece-se um forte movimento de contestação do saldo eleitoral. Em sentido contrário ao movimento geral da oposição que formava neste momento a Aliança Liberal, o presidente do Rio Grande, Borges de Medeiros, do PRR, reconhece a vitória do perrepeista, causando uma ruptura na Aliança. De seu lado, Getúlio, embora não tenha abertamente se mostrado a par do levante dos tenentes que se iniciava em vários pontos do país, reclama a fraude no pleito por meio de um manifesto.

Antônio Carlos, do PRM, não age e é acusado de covardia pelos militares. Então, deixa o cargo, que é assumido por Olegário Maciel, que apoia o movimento oposicionista. Com bases montadas no RS e em MG, os tenentes passam a ser articular e iniciam uma marcha rumo a São Paulo em Outubro de 1930. Focos de combate ocorrem por todo o país de norte a sul. E, para evitar o avanço da mobilização dos insurgentes, os altos postos das forças militares assumem a dianteira da situação. Assim, os generais Augusto Tasso Fragoso e João de Deus Mena Barreto, junto do almirante José Isaías de Noronha, dão o

⁴⁰ Prestes se comprometeu publicamente com esta pauta em um almoço no Rio de Janeiro. O seu depoimento foi colhido, na ocasião, pelo *The New York Times* e pode ser conferido em: <https://www.nytimes.com/1929/12/20/archives/brazilian-campaign-opened-by-dr-prestes-candidate-for-presidency.html>.

golpe que depõe Washington Luís poucos dias antes do fim do mandato. Como Getúlio e os revoltosos não param as movimentações, a Junta cede e o gaúcho assume o governo provisório.

Imediatamente à subida de Getúlio ao poder, ele fecha o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas estaduais, bem como as Câmaras municipais, colocando abaixo o domínio de quase todas as oligarquias regionais, exceto as de Minas e do Rio Grande do Sul. Logo, nomeia interventores para os estados, os quais eram, em sua maioria, tenentes que participaram do levante de 1930. Também revoga a Constituição de 1891 e passa a governar por decretos.

Antes de seguir esta linha do tempo, quero destacar algumas noções importantes para a compreensão mais geral e, ao mesmo tempo, mais profunda deste quadro. Graças ao trabalho de Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*, especialmente no capítulo “Escravidão entre dois liberalismos”, bem como ao de Raymundo Faoro, em *Os donos do poder*, em particular entre os capítulos XII e XIV,⁴¹ e o de Antonio Candido, em “A Revolução de 1930 e a cultura”,⁴² pude compreender o sentido político-ideológico das posições esboçadas tanto pelo PRP, quanto pelos grupos de Minas e do Rio Grande do Sul e outros. Embora tenha havido uma manifestação do pensamento de esquerda nos meios militares, identificado sobretudo com a figura de Luís Carlos Prestes, esta não era a regra entre os tenentes, que eram, majoritariamente, liberais e guardavam diferenças de posição tão-somente dentro dos limites do campo liberal, ou, se se quiser, democrático. Não havia, portanto, nenhuma movimentação de qualquer um desses grupos com objetivos que extrapolassem as divisas do estado democrático de direito, isto é, burguês/liberal. Nem mesmo a “Intentona comunista”, como ficou conhecido o levante de 1935, teve outro objetivo que não reivindicações que se limitassem ao quadro da ordem social burguesa.

Nesse sentido, se, por um lado, essas posições apelam em diversos momentos a um Estado forte e interventor e apresentam-se partidárias da centralização do poder, por outro, não deixam de conservar o seu horizonte político naquilo que o liberalismo propõe, em suma, a manutenção e o desenvolvimento de modos de produção capitalistas. Essa perspectiva ainda se reflete em uma forma de organização social bastante específica do/no

⁴¹ É interessante a súmula que Faoro apresenta sobre esta questão do liberalismo no Brasil, vejamos: “O liberalismo, na sua feição brasileira — isto é, liberdade para os interesses incapazes de granjear o patrocínio do governo e proteção para os importantes [...]” (2001, p. 718).

⁴² Capítulo presente em *Educação pela noite*, republicado recentemente, 2023, pela Todavia. p. 247-270.

país, que foi identificada e definida por Florestan Fernandes, em *A revolução burguesa no Brasil*, como autocracia burguesa, discutida neste trabalho na seção “*Mário de Andrade, um intérprete do Brasil*”,⁴³ e que também ilustra bastante bem o que proponho aqui. Isto é, a autocracia, como uma forma de organização social, relaciona-se com a concentração exclusiva e privatista de poder, como explica Gabriel Cohn,⁴⁴ que pode se manifestar numa roupagem liberal mais clássica, como uma autocracia dissimulada, a qual, quando não pode mais ser sustentada, converte-se numa autocracia explícita.⁴⁵

Para voltar a Getúlio Vargas. O então presidente nem bem havia começado o mandato e, em 1932, encara a revolta Constitucionalista em São Paulo, no Rio Grande do Sul e no Mato Grosso. Isso, porque, com o novo governo provisório, as forças dirigentes regionais sentiram diminuir a sua influência local, dado que os interventores, nomeados por Getúlio e em sua maioria tenentes, não correspondiam às suas aspirações. Sobre este episódio, há uma interessante disputa de narrativas. De um lado, uma posição que aponta, inclusive, certo caráter xenófobo do movimento, que apresentava como uma de suas reivindicações a saída do interventor João Alberto Lins de Barros, que era pernambucano e estava em São Paulo a serviço do governo federal. O desenrolar temporal dos acontecimentos parece favorecer essa posição, uma vez que Getúlio já havia promulgado um Código eleitoral, em fevereiro daquele ano, que apontava para a criação da Justiça eleitoral e para a instituição do voto feminino e a adoção do voto secreto, que eram, em tese, reivindicações dos constitucionalistas. Mesmo a Assembleia Constituinte de 1933-34, de março, já havia sido convocada quando inicia, de fato, o levante armado, em julho. Se é assim, por outro lado, parece-me plausível conjecturar que o movimento dos constitucionalistas tem, no mínimo, o crédito de haver pressionado para que tais medidas fossem efetivadas.

Dito de outro modo, a revolução constitucionalista teria, no pior dos casos, o mérito de haver criado uma correlação de forças favorável para garantir que as promessas do governo provisório de Getúlio fossem cumpridas. A realização desse compromisso pelo então presidente, em contrapartida, garantiria a manutenção da ordem no limite do Estado burguês, sem o perigo da revolução social. Afinal, como disse Antônio Carlos, do PRM, à época do levante de 1930, “façamos a revolução antes que o povo a faça”. Quer

⁴³ Nesta *Parte I*, à p. 64.

⁴⁴ Cf. o estudo “Florestan Fernandes: a revolução burguesa no Brasil”, de Gabriel Cohn, publicado pela editora do Senac, em 1999, na coletânea *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*.

⁴⁵ Mascaro, 2023, à p. 100.

dizer, numa situação social aguda, toca ao governo deixar, mesmo que apenas por um momento, uma posição totalitária, de quem governa sozinho por decretos. O cumprimento de algumas demandas de 1930, como a instituição do voto secreto e da Justiça eleitoral e mesmo ao ceder à convocação de uma Assembleia Constituinte, era então uma maneira de evitar que tudo fosse perdido definitivamente devido a um levante que misturaria vários estratos da hierarquia militar, além de membros da sociedade civil das mais diversas camadas, inclusive, as mais baixas e poderia culminar numa verdadeira revolta popular.

Curiosamente, é um personagem de di Lampedusa, do romance *Il Gattopardo*, que narra a decadência da nobreza italiana no momento em que ela busca prevenir-se contra o perigo duma república, que aconselha: “Se queremos que tudo fique como está é preciso que tudo mude”.⁴⁶

Na revolta de 1932, assim como em 1930, portanto, o atendimento de algumas reivindicações pode ser entendido como feito na dosagem exata para impedir que o caldo entornasse de uma vez. Assim, lá como aqui, a continuidade duma república presidencialista era a garantia de permanência de um Estado dentro do regime capitalista. Tanto a insurreição de 1930, que culminou na ascensão de Getúlio ao governo provisório, quanto esta, de 1932, que teve como desfecho o compromisso da convocação duma Assembleia Constituinte para o ano seguinte expressam, em última instância, os acordos pelo alto que têm como horizonte a democracia burguesia, ou melhor, a autocracia burguesia, para dizer com Florestan.

Essas transições pelo alto parecem ser a regra de funcionamento da hegemonia no país. É a partir desse modelo que se modifica o regime, por exemplo, entre os séculos XIX e XX, com a passagem do sistema escravista colonial, dominado pela nobreza reinol e seus descendentes, para a primeira república, dirigida pelas burguesias rural e urbana brasileiras; ou a hegemonia de classe no início deste século XX, em que o poder econômico e político será transferido gradualmente para a burguesia urbana e industrial, a qual é, inclusive, em parte, a mesma ex-burguesia rural, ou, quando muito, ainda bastante ligada a ela.

Essas transições ocorrem sem que haja uma disputa de ideias, ideais e valores entre uma classe e outra; pelo contrário, em todos os casos, o polo mais forte do par opositor ruptura x manutenção é este último. O que significa dizer que o poder muda de

⁴⁶ In *O Leopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, publicado pela editora portuguesa Bertrand, em 1963.

mãos sem que se modifiquem os ideais que movem a classe dirigente. Este tipo de interpretação em relação à questão do poder no Brasil foi expressa reiteradas vezes pelos ensaístas sociais, mesmo quando apresentam divergências substantivas em outros pontos, como é possível perceber ao comparar o pensamento de Sérgio Buarque de Holanda e o de Florestan Fernandes, por exemplo. Assim também escritores e artistas se manifestaram a esse respeito, como Oswald de Andrade, que não deixa passar batida a união da nobreza decadente com a burguesia em ascensão em *O rei da vela*, de 1933.

Assim, para prevenir uma transformação social real, em 1933, acontecem as eleições para a Assembleia, que é formada e que, por sua vez, promulga a nova Constituição no ano seguinte. Mas nem por isso as águas em que navegaria o governo de Getúlio ficariam calmas. Em 1935, estoura a revolta que ficou conhecida como “Intentona comunista”, organizada por Luís Carlos Prestes e a Aliança Nacional Libertadora (ANL), e que foi logo sufocada pelo regime. Todavia, é opinião corrente na historiografia do período que o episódio bastou para a movimentação dos setores dirigentes num sentido centralizador e autoritário. De modo que, sob o argumento do fantasma do comunismo que rondaria a América Latina, o presidente e as forças armadas urdiram o Plano Cohen, anunciando que o perigo vermelho se impunha ao país e precisava ser combatido.

Em relação ao modo como a ideia política de comunismo se apresenta no Brasil funciona bem a noção de *ideologia exótica*, como algo “de fora”, “exterior”, ou ainda, “diferente”, “incomum”, sempre aparecendo como algo que não pertence a um “si”, mas sempre puramente a um “outro”. O Plano Cohen e o golpe que dele resultou e que culminou na instituição do “Estado Novo” em 1937 são duas, mas não as únicas, manifestações dessa acepção de ideologia exótica (*eksōtikós*) no país. Outros exemplos são verificáveis no decreto nº 1.641 de 1907, que ficou conhecido como “Lei Adolfo Gordo”, que reforça uma disposição de 1894 quanto aos “estrangeiros indesejáveis”; além de outras ocorrências em 1919 e 1921:

Em função da permanente agitação operária, das greves gerais e da propaganda animada pela Revolução Russa, as leis anteriores receberiam novo reforço e atualizações em 1919. Uma atualização que não eliminou a vigência da lei de 1907. Nesse contexto, os jornais operários e anarquistas do Rio de Janeiro e São Paulo não cansam de denunciar a escalada das arbitrariedades. Dois anos depois, o decreto nº 4.269, de 17 de janeiro de 1921, não dava margem a interpretações sobre o seu principal alvo ao deixar claro no seu subtítulo que vinha para regular: “a Repressão do Anarquismo”. A lei complementava, no tocante aos ativistas estrangeiros no Brasil, o decreto nº 4.247, de 06 de janeiro

de 1921, que normatizava a entrada de estrangeiros no Brasil, prevendo a manutenção das deportações.⁴⁷

Com essas manobras, em 1937, Getúlio Vargas fecha a Assembleia Nacional e promulga uma nova Constituição que dá a ele total controle sobre o Executivo. Além disso, nomeia novos interventores substituindo os eleitos pela Assembleia Constituinte de 1933-34. Na sequência, extingue os partidos políticos, com a justificativa de que a medida seria necessária para que houvesse um contato mais direto do poder político com a população, sem a mediação das organizações políticas, uma vez que essas frações e subdivisões em grupos agitavam a vida pública da Nação, atrapalhando a Ordem. No apagar das luzes do mesmo ano, manda queimar as bandeiras dos estados da federação, tornando uma espécie de anti-regionalismo uma marca do “Estado Novo”, isto é, um signo da concentração de poder que o então presidente propunha como política de Estado. Sob esse ângulo, reinterpreto a seguinte sentença do professor Wilson Cano: “Mas Vargas teve a sensibilidade política e econômica de transformar em ‘nacionais’, vários outros problemas ‘regionais’, colocando-os sob a gestão e o apoio da agenda do governo federal”.⁴⁸ Gestão e apoio que, neste caso, significam *controle*.

Aquele movimento político do governo Vargas, visto na Parte I desta tese, de concentração do poder, pode ser ligado um outro, estético, da ascensão do romance usualmente classificado como regionalista, característico da década de 1930. Se, de um lado, buscava-se certa nivelação ou homogeneização das questões regionais, dando lugar a um violento apagamento das idiosincrasias que compõem o Brasil como país; no polo literário, um movimento contrário ocorria através das tentativas de acentuação das diferenças que tornam este país o que ele é. Esse “romance regionalista” seria a forma romanesca hegemônica da segunda fase do Modernismo Brasileiro, como sugere o professor João Luiz Lafeté,⁴⁹ a qual é atravessada por *Café*, que começa a ser escrito em 1925. Em relação a todo esse período, o professor Lafeté argumenta que houve um *deslocamento de ênfase* no âmbito das produções modernistas de um *projeto estético*, que

⁴⁷ O excerto encontra-se na matéria, “Estrangeiros indesejáveis na Primeira República”, de Alexandre Samis, publicada em “Que república é essa” do Arquivo Nacional do Governo Federal. Disponível em: <https://querepublicaeessa.an.gov.br/index.php/que-republica-e-essa/assuntos/temas/164-estrangeiros-indesejaveis>. Acesso em: 27 ago. 2025.

⁴⁸ “Getúlio Vargas e a formação e integração do mercado nacional”, de Wilson Cano, publicado nos Anais do XI Encontro Nacional da Associação Nacional de pós-graduação e pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR), que decorreu em 2005, em Salvador.

⁴⁹ Em *1930: A crítica e o modernismo*, republicado em 2002, pela editora 34.

teria destaque em um primeiro momento, nos anos 1920, para um *projeto político*, que seria central para o decênio seguinte, os anos 1930.

Embora o professor Luiz Bueno (2015), em *Uma história do romance dos anos 30*, apresente uma tese que se contrapõe à de Lafetá, acredito que fica frágil a sua hipótese quanto à classificação das escritas em utópicas, que seriam as do decênio de 20, e pós-utópicas, de 1930. A hipótese interpretativa de Bueno se baseia centralmente na identificação de um fracasso do sujeito móbil dessas narrativas, bem como no fato de que, embora tenham tirado proveito das inovações formais dos anos 1920, os escritores dos anos 30 não seriam legatários daqueles posto que as suas obras seriam compostas em outra chave, mesmo que se possa nelas identificar certas consequências da avalanche produzida pelos modernistas de 20, como é o caso do uso de uma linguagem mais próxima do coloquial ou da oralidade, por exemplo. E, embora não seja meu objetivo entrar nos meandros desse certame, como Lafetá, vejo um movimento de continuidade nos trabalhos dos escritores dos anos 1930 em relação às experimentações modernistas do decênio anterior.

Essa continuidade, evidentemente, não se produziu sem tensões. Todavia, as rupturas formais concebidas pelos primeiros modernistas ao invés de desaparecerem ou de serem negadas por seus predecessores foram, de fato, *rotinizadas*, para falar com Antonio Candido.⁵⁰ Dito de outra maneira, não houve, entre 1920 e 1930, uma regressão, nem mesmo uma negação de conjunto das novas técnicas elaboradas pelos primeiros modernistas. Assim, mesmo que os romancistas de 30 neguem qualquer ligação com o movimento anterior e até mesmo rejeitem qualquer ligação com ele, as suas obras não criam novas técnicas, antes usufruem das inovações formais propostas por seus antecessores e recorrem, no mais das vezes, a técnicas mais rudimentares, isto é, anteriores ao início do século XX. Portanto, não creio que haja nenhuma ruptura formal entre os escritores dos dois períodos e opino que não é possível falar em um câmbio da ordem que propõe a interpretação de Bueno. Assim, parece-me mais coerente a troca de ênfase proposta por Lafetá, que indica uma continuidade a partir de tensões.

A questão do fracassado proposta por Bueno, por seu turno, chamou a minha atenção para uma questão pertinente à forma romanesca vista em Peruchi (2022) e que ajuda a entender o romance de 1930 dentro de um quadro mais amplo, para além das fronteiras nacionais, provando como mesmo o assim chamado romance regionalista,

⁵⁰ Em “A revolução de 1930 e a cultura”, republicado recentemente pela Todavia, em *A educação pela noite* (2023).

porque forma, carrega em si elementos que, muitas vezes escapando às intenções conscientes do produtor, dão testemunho da obra como conteúdo social sedimentado. Ou, em outras palavras, comprovam a redução estrutural conformada nessas narrativas, possibilitando a sua ligação com outros materiais distantes delas no tempo histórico e no espaço geográfico, fato que demonstra a importância da verificação da fatura para uma compreensão mais abrangente desses romances, que não devem ser analisados e interpretados apenas a partir do seu conteúdo, isto é, dos seus temas.

Assim, a “*figura-síntese*” do romance de 1930, como propõe Bueno, seria o fracassado e esse seria um dos grandes indícios para a verificação dessas obras como pós-utópicas. Diz o autor:

Dentro dos livros que participariam do chamado “Ciclo da cana-de-açúcar” [de José Lins do Rego], *todos os protagonistas são fracassados* [...] O moleque Ricardo fracassa em sua tentativa de viver no Recife [...] O tio Juca, *arauto da modernidade*, que conduz os destinos do engenho no sentido de aproximá-lo das usinas, também fracassa [...] Dos romances de Graciliano Ramos pode-se dizer o mesmo [...] A apresentação que Fran Martins faz de seu *Poço dos paus* [...] poderia [...] apresentar praticamente qualquer romance de 30: Em *Poço dos paus* pretendo estudar a vida humilde e cheia de tragédias de alguns cassacos de uma grande barragem do Nordeste. Melhor seria que este livro tivesse tomado o título de *Vencidos* [...] O que fica para a *Tragédia burguesa* [série de Otávio de Faria] são as personagens vivendo no impasse, na dúvida, indo pendularmente ao auto-controle à queda.⁵¹

Nesse recorte do texto, Bueno apresenta, comentando os personagens de alguns romances do decênio de 1930, o fracasso como tema geral que atravessa essas obras. Entretanto, essa figura do herói fracassado do romance “regionalista” brasileiro pode também ser encontrada no romance realista europeu do século XIX, como formalização estética, segundo Peruchi, de um movimento histórico. O de ascensão e queda de Napoleão Bonaparte, que carrega em si, um outro, mais geral, de ascensão da ideologia burguesa/liberal, como ideologia revolucionária de uma classe em ritmo de escalada social e política, que buscava romper com os valores de classe da aristocracia e, posteriormente, entra em declínio, no momento em que essa ideologia passa a ser desmentida pela realidade ao longo do século XX e, especialmente, após a primeira guerra, quando a burguesia já está consolidada como classe dirigente e busca a todo custo a manutenção dessa hegemonia, tornando-se por isso mesmo conservadora.

Vistas as coisas desse modo, poderíamos sugerir que a figura do fracassado do romance de 1930 também refrata o movimento histórico de ascensão e queda, muito mais

⁵¹ Bueno, 2015, p. 76-7. As inclusões dentro do parêntesis e os destaques são meus.

rapidamente do que em França, da ideologia liberal/burguesa, como revolucionária no Brasil. Isso, porque, se lá essa figura vitoriosa do *self-made-man* que representa Napoleão conseguiu atravessar a segunda metade do século XVIII e chegar ao século XIX, em que figuraria o início da sua queda, tendo como um destacado representante Lucien de Rubempré, de Balzac; no Brasil, esse herói das camadas populares é praticamente um natimorto, como aquele que nasce em queda, ou que, saído do útero, é erguido aos céus a beira de um precipício, do qual é jogado para despencar e morrer. Dito de outro modo, quando as ideias liberais se livram do peso da escravidão no Brasil, no tempo em que o país de fato começa a se industrializar e em que é possível falar em um modo de produção típico do capitalismo, em que o trabalho adquire por fim o status de forma-mercadoria... toda essa modernidade vem inscrita sob o signo de um regime autoritário e centralizador do governo de Vargas, já que é a partir de 1930 que esse novo modo de produção passa a se consolidar no país.⁵²

Ou seja, o maior impulso à modernização da história do Brasil não se dá sem o arcaísmo inerente à forma de um Estado totalitário. O liberalismo é mais uma vez exposto como falsa consciência em seu ponto de partida nos tristes trópicos. O herói desse romance dos anos 1930, portanto, não poderia performar outro movimento que não o de queda. Num caso bastante paradigmático, inclusive, esse herói declina antes mesmo de ascender completamente, como quem tropeça sobre os próprios pés a cada degrau da escadaria. Antes de se formar homem, ou ainda, antes de provar ser um anjo (movimento ascendente), morre (movimento descendente). Falo de Carlos Eduardo, de *Mundos mortos*, de Otávio de Faria. Como indica Bueno:

[...] ele, no primeiro romance de um ciclo pensado para vários volumes [...] mate atropelado ‘o anjo’ Carlos Eduardo, o único dos adolescentes de *Mundos mortos* que vence as tentações com facilidade – na verdade, seria até mais apropriado dizer que ele não vence essas tentações porque nem sequer as sente. E mais, ele morre exatamente no dia em que outros adolescentes, os mais corrompidos, resolveram armar uma verdadeira armadilha para sua santidade [...] Com a morte impedindo esse teste [...].⁵³

Esse sujeito parece nem mesmo consegue se inserir numa curva ascensional, porque morre atropelado, veja-se, pela modernidade, representada pela imagem do automóvel. A própria forma constitutiva da modernidade capitalista no Brasil bloqueia a possibilidade de ascensão do sujeito. Aqui se nasce para morrer. Aivaldo Pereira Alves,

⁵² Para compreender melhor a questão da *consolidação* de um novo modo de produção no Brasil a partir de 1930, cf. *Sociologia do Brasil*, de Alysson Mascaro, publicada pela Boitempo em 2023.

⁵³ *Idem, ibidem*.

o Edi Rock, dos Racionais MC's, num verso da canção *That's my way*, sugere que para o periférico no Brasil um caminho para encontrar a paz seria: “Ou será que é lutar, trabalhar e depois morrer?”. Mesmo nos anos 2010, esse movimento de ascensão mostra-se como algo da ordem do impossível no país, que, a cada impulso modernizador, se renova através do atraso, revelando o caráter de falsa consciência do liberalismo, que também é posto a nu em romances no decênio de 1990, como *Cidade de Deus*, por exemplo, no qual mesmo o crime e a violência, que poderiam ser caminhos de uma escalada social controversa, giram em falso como possibilidade de ascender socialmente e o romance aparece todo cravejado duma verborragia e de uma violência que desconcertam o leitor, tornando não só a leitura tarefa difícil como também a experiência estética incômoda, quando não nauseante e desprazerosa. Confirmam a impossibilidade dessa ascensão as significativas mortes de Zé Pequeno, Inferninho e Pardalzinho, personagens do romance de Paulo Lins, que guiam, de certo modo, a narrativa a partir de diferentes pontos. Esse herói fracassado do romance, como se vê, não começa no Brasil, nem termina nos anos 1930, porque, de algum modo, representa a falibilidade do *self-made-man* no capitalismo e esse homem do capitalismo não cessa de fracassar por ser a sua derrota um pressuposto do sistema em que ele transita.

Para voltar ao início do século anterior, a cena literária em que desponta o *Café*, romance de Mário de Andrade e objeto de estudo desta tese, era, como faz perceber a crítica que estuda o período, de convulsão. Se havia realmente uma secção entre escritores que produziam romance “social”, engajado, crítico, como se queira, e outros que produziam romances “intimistas”, para falar com Bueno, o certo é que o volume de produção e a diversidade que se fazia verificar nesse conjunto de obras parece, talvez, o dado mais relevante e revelador do período. Não é minha intenção traçar aqui um panorama dessas obras, em primeiro lugar, porque foge ao escopo deste trabalho e, sobretudo, porque isso já foi iluminado por estudos primorosos como o do próprio Luís Bueno e de João Luiz Lafetá.

Desse painel, no qual se encontra uma verdadeira constelação de romances, destaco alguns que são representativos para desenvolver o estudo de *Café*, no sentido de que ajudam a localizá-lo no período, de modo que seja possível evitar o perigo de considerar a obra de Mário de Andrade como um raio em céu azul. Antes, porém, não custa lembrar que o autor de *Pauliceia Desvairada* começa a escrever o texto de *Café* em 1925 e arrasta este trabalho até o fim da vida, em 1945. Assim, tematicamente, ele pode ser aproximado de obras como *Cacau*, de Jorge Amado, escrito em 1933, ou ainda *Safra*,

de Abgvar Bastos, concebido em 1937; mas, para uma avaliação mais justa, seria necessário investigar se formalmente estas obras também guardam proximidades, ou se, pelo contrário, revelam diferenças. Não sendo meu objetivo aqui dar cabo de tal empresa, deixo a seguir algumas notas sobre um e outro romance, procurando estabelecer uma relação com *Café*, mesmo quando o faço para indicar pontos que se iluminariam por contraste.

À diferença de *Café*, que tem um narrador onisciente que não participa como personagem da estória, *Cacau*, de Jorge Amado, possui um narrador-personagem, José Cordeiro, o Sergipano, que, embora seja pobre e agora “operário tipógrafo, leio muito, aprendi alguma coisa. Mas, assim mesmo, o meu vocabulário continua reduzido”, é extremamente autoconsciente não só do ato narrativo em si, “Depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas, pensei em escrever um livro. Assim nasceu *Cacau*”, como também do projeto estético-político a que a obra se filia: “Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras [...] Demais, não tive preocupação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau”,⁵⁴ o qual, inclusive, em muito se assemelha ao que é expresso pelo próprio autor de *Cacau*, Jorge Amado, na nota que abre o romance: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia”, com a famosa pergunta em seguida: “Será um romance proletário?”.⁵⁵ O recurso a um narrador desse tipo, que apresenta tal grau de contradição, coloca em risco o realismo da obra proclamado, tanto na nota do autor que abre a publicação, quanto aquele declarado pela própria instância narrativa no curso da estória, uma vez que esse nível de autoconsciência narrativa e a própria elaboração de um projeto estético-político para a obra, considerado o recorte de classe social a qual pertence o narrador, parece pouco verossímil, pois é ele mesmo quem explicita “meu vocabulário continua reduzido”, sinalizando para uma deficiência no que diz respeito ao seu grau de instrução formal. Tal problema de formação dificultaria, conforme sabemos, o cultivo de condições que viabilizassem a elaboração de um projeto estético-político para a realização de um romance nos moldes que esse narrador apresenta o de *Cacau*.

Nesse sentido, *Cacau* afasta-se formalmente de *Café*, que se realiza a partir de um narrador, como já dissemos, onisciente e que narra em terceira pessoa, não sendo

⁵⁴ Estas citações de *Cacau* encontram-se no intervalo 118-9 do romance, republicado em 2000, pela editora Record.

⁵⁵ Amado, 2000, à p. IX.

participante da estória. A instância narrativa de *Café*, por outro lado, é interpelada, por exemplo, pelo discurso indireto livre dos personagens, tanto os pertencentes à burguesia rural da segunda parte do romance, quanto pelos trabalhadores rurais da parte inicial. O recurso ao discurso alheio na obra de Mário de Andrade apresenta uma fatura pouco mais colada a certo grau de verossimilhança, dado que a chave expressiva muda e as transições entre as instâncias do narrador e dos personagens podem ser percebidas. E ainda que, muitas vezes, seja difícil separar esses discursos, a sua secção é tarefa possível. Isso demonstra *per se* não só um domínio da técnica de representação do discurso alheio, como também uma preocupação em explicitar as diferenças entre uma e outra entidades do universo romanesco, o que, no caso de *Café*, é utilizado para criar uma distância crítica, irônica entre narrador e personagens no caso do fazendeiro e de sua família, bem como para alçar a classe trabalhadora representada no romance a uma condição humana, dignificante, não caricatural, dado que tanto o recurso à focalização interna, quanto ao discurso indireto livre, no caso desses personagens, se presta à criação de empatia entre essa instância e o leitor de *Café*, por exemplo.

Já em *Safra*, de Abguar Bastos, romance escrito em 1937, a própria estruturação da obra, de partida, indica que o leitor está em terreno diverso do de *Cacau*. Como faz notar a crítica deste romance em várias ocasiões, a sua leitura poderia ser realizada, inclusive, como se os vinte e seis capítulos fossem, em verdade, estórias curtas, dado o seu grau de independência uns em relação aos outros. Essa fragmentação, bastante presente no romance modernista em geral, empresta nuance a essa obra se considerado o conjunto daqueles que são categorizados como “romances sociais regionalistas” dos anos 1930, que têm uma “ênfase social”, e sobre os quais se diz não haver uma preocupação com relação à forma, ou ainda que poderiam ser considerados de pouco valor estético por tratarem de temas prementes para o período. Esta característica vista em *Safra* tem então a qualidade de revelar a violência do procedimento classificatório “por atacado” que tantas vezes empreende a crítica literária. A esse respeito, Luís Bueno é quem indica a preocupação de Abguar Bastos com a fatura dos materiais, apontando uma diferença quanto ao fazer literário entre o escritor paraense e Jorge Amado, por exemplo.

Outro recurso estético que aparece neste romance de Bastos é o seguinte. No episódio em que se conta a infância de Chico Polia, o leitor pode verificar a ocorrência do discurso indireto livre, por exemplo. De modo que ficam cindidas, no material, a instância do narrador e a da personagem da mãe do menino Chico. Vejamos:

Minha mãe me ralhava porque eu não cumpria com minhas obrigações. Uma noite lhe contei que a mestra só botava de castigo a mim, enquanto os outros nada sofriam. Minha mãe foi falar com a mestra. *Eu fui falar com ela*. Era um domingo e a mestra vinha chegando da Igreja. Mamãe disse: “Dona Benta, me desculpe se passo de intrometida, mas eu vinha pedir à senhora que não soltasse o Chico muito tarde, porque ele é que me ajuda lá em casa”. *A mestra me olhou muito superior, como se eu fosse uma lombriga*. Respondeu: “Ora, dona Constança, é melhor seu filho não vir mais [...]”.⁵⁶

No fragmento destacado, o leitor pode observar a voz da mãe de Chico Polia surgir em meio à narração, sem, no entanto, a presença das marcas sintáticas ou dos verbos do dizer que introduzem o discurso direto, como “ela disse”, por exemplo. Ainda que a instância narrativa indique, contando, que a mãe falará com a mestra no momento imediatamente anterior, não é um *verbo dicendi* que emerge no texto introduzindo a fala; aqui se dá algo como uma duplicação de um relato, quando um fato é contado duas vezes. Isto é, o fato de a mãe ter ido falar com a professora é anunciado pelo narrador (“Minha mãe foi falar com a mestra”) e pela própria personagem (“Eu fui falar com ela”) em sequência. O excerto não apresenta uma variação significativa entre as chaves discursivas do narrador e da personagem, que performam, por exemplo, no tom, de modo muito semelhante. Mas o central seria indicar que há uma tentativa de utilização de uma técnica narrativa muito presente no romance moderno e, neste caso, haveria em *Safra* uma proximidade relativa maior com *Café* quanto ao uso da técnica, embora ela apresente rendimento diverso num e noutro romance.

Esse romance de Abguar Bastos, portanto, sendo da geração de escritores dos anos 1930, apresenta um sentido de continuidade emoldurado por conflitos menos tensos com relação ao período anterior, pois, em sua forma, incorpora de modo consequente as inovações formais presentes nos trabalhos dos primeiros modernistas. Ainda que se possa insistir, como a crítica tem feito,⁵⁷ na exposição das reservas de Abguar, sobretudo, no que diz respeito ao comportamento de Mário de Andrade, a quem o autor paraense admirava, quando o paulista esteve no Pará em companhia de Dona Laura,⁵⁸ a influência daqueles anos iniciais do modernismo no trabalho do autor é bastante evidente, como tentei demonstrar nesta breve nota sobre *Safra*. Por fim, é Bueno, mais uma vez, quem chama a minha atenção para a preocupação estética presente no pensamento de Abguar Bastos exposta no prefácio de *Certos caminhos do mundo*, publicado em 1934, portanto,

⁵⁶ Bastos, 1958, p. 17.

⁵⁷ A esse respeito, cf. a dissertação de mestrado de Corrêa, defendida em 2021, intitulada *Abguar Bastos e o “reino da castanha”*: reflexões sobre Educação e Política na Amazônia.

⁵⁸ Dona Laura de Santa Helena de Figueiredo apelidada de “Rainha do café” por Mário de Andrade.

3 anos antes de *Safra*, em que o escritor expõe uma concepção da forma romanesca, segundo a qual: “[...] é necessário elucidar que só os costumes e os panoramas merecem honras de fotografia, isto é, de decalques. Os fatos e os tipos não se enquadram a esse rigor, a não ser que o autor deseje, e, neste caso, deve retirar da fachada do livro o nome ‘romance’ e pôr o de ‘história’”.⁵⁹

Se essas notas que apresentei estão longe de dar conta da tarefa de analisar criticamente esses artefatos literários, resultado com o qual terei de me contentar para o momento; ao menos têm o mérito de elucidar dois pontos decisivos que se relacionam entre si: a. sobrepujando quaisquer pretensões de aproximação que a feitura de panoramas literários de época tenham, as obras de autores duma mesma geração apresentam rendimentos bastante diversos; b. por serem essas obras muito diversas entre si, os objetos em investigação demandam, para um maior proveito das próprias pesquisas, uma análise realizada a partir de seus próprios termos ao invés de a partir de panoramas que busquem aglutiná-las por uma pretensa semelhança.

Como indiquei no princípio, essas notas foram apresentadas apenas para precisar um pouco melhor a situação literária do período em que Mário de Andrade escreve o *Café*. Na sequência desta exposição, uma vez indicadas as obras que têm algum indício de semelhança temática, pode ser interessante olhar um pouco além. Numa observação mais geral dos materiais produzidos neste início de século, apenas para apontar nominalmente alguns autores e obras publicadas enquanto Mário se dedica à escrita deste romance, aparecem os nomes do inescapável Graciliano Ramos, além de Rachel de Queiróz, Dyonélio Machado, Otávio de Faria, todos esses autores de 1930; e ainda Guimarães Rosa, Clarice Lispector, de 1940; e também Oswald de Andrade, companheiro de Mário n’*A semana de arte moderna* de 1922.

Talvez por um fator geracional, de entre esses, o mais próximo a Mário de Andrade é Oswald. E é sobre ele que eu gostaria de abrir uma breve nota para expor alguns comentários gerais e, em especial, para mencionar a trilogia *Marco zero*, produzida e publicada entre 1933 e 1945, a qual, assim como *Café*, em relação à *Macunaíma*, publicado em 1928, se distancia um pouco do experimentalismo devorador de *Memórias sentimentais de João Miramar*, publicado em 1924, e de *Serafim ponte grande*, publicado em 1933.

⁵⁹ Abguar Bastos, *Certos caminhos do mundo*, p. 5-6 citado por Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, na seção “Norte e sul”, à p. 38. A referência completa da obra de Bueno está na seção “Referências” desta tese.

No que diz respeito à *Marco zero* em particular, alinho-me à posição de Antonio Candido, que entende a trilogia como uma espécie de síntese entre o que seriam a primeira e a segunda fases da produção de prosa oswaldiana. Ou seja, correspondendo à primeira fase, *A trilogia do exílio* (que inclui *Os condenados*, de 1922, *A estrela de absinto*, de 1927, e *A escada vermelha*, de 34); e à segunda, o par *Miramar-Serafim*, de 1924 e 33, respectivamente; sendo *Marco zero*, uma terceira fase, duma trilogia que acabou por ter escritos e publicados apenas dois volumes, *A revolução melancólica*, publicado em 1943; e *Chão*, em 1945.

E parece-me que Candido consegue dar a medida exata do que foi *Marco zero* como síntese da obra de Oswald. Destaco sobretudo a observação que faz o professor quanto ao caráter de tipo dos personagens que constroem esse romance. Essa qualidade de personagem-tipo é muito vista também no teatro oswaldiano, por exemplo, com os Abelardos, d'*O rei da vela*, de 1937, que alegorizam a burguesia industrial brasileira em ascensão; ou, em *A morta*, também de 37, por meio dos cremadores e dos conservadores de cadáveres, alegoria para a disputa de posições entre os modernistas e os acadêmicos do início do século XX, sendo esta uma querela na qual Oswald foi protagonista histórico.

Em termos estruturais, tanto *A revolução...*, quanto *Chão*, embora apresentem-no de modo menos radical, continuam o estilo fragmentário visto em boa parte da produção oswaldiana, como é o caso das peças teatrais já mencionadas, bem como dos romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim ponte grande*, podendo ser considerada essa atenuação uma das possíveis consequências do que Candido identificará como síntese das fases da produção literária do autor. Especificamente em relação à *Chão*, considero importante destacar o que me parece uma destreza de Oswald para o tratamento satírico das camadas privilegiadas da sociedade, para o que usa, como recurso, diferente de Mário, que usará em *Café* sobretudo o discurso indireto livre, o discurso direto, de modo que singulariza, no contexto no qual emerge a técnica, um rendimento irônico com a exposição direta do discurso dos personagens quando iluminada por contraste pelas notas do narrador onisciente do romance. Essa técnica, que pode ser considerada mais tradicional na forma romanesca, vem entremeada pelo monólogo interior, recurso que pode ser considerado como tipicamente modernista, de modo que, em muitos trechos, é difícil identificar a quem pertence determinado discurso, sendo uma tarefa incômoda para o leitor, que não consegue passar pelo romance desfrutando de uma experiência estética tranquila, mas que, ao contrário, é convocado pelo incômodo e por uma certa impertinência, ou ainda, um travamento decorrente da dificuldade de compreender a

quem pertence tal ou qual linha / representação do pensamento / expressão. Essa ativação do leitor pela experiência estética que desorienta o receptor da obra confere ao romance de Oswald aquela sensibilização bastante própria do modernismo, como o leitor pode verificar em romances que utilizam como recurso estética a técnica da colagem, por exemplo, *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, publicado em 1929. Assim, Oswald parece realizar uma das preocupações que expõe com maior frequência, principalmente depois de 1930, quanto à necessidade de fazer uma arte que seja politicamente interessada e simultaneamente esteticamente elaborada e, sobretudo, livre, em contraposição à normativa do período que considerava como arte válida apenas aquela que fosse engajada em sentido estrito e que encontrava exclusivamente no realismo a sua realização plena. Essa posição foi elaborada pelo Partido Comunista sob o comando de Stalin e era impulsionada no Brasil pelos membros da seção brasileira do partido, a que Oswald era filiado, conforme as diretivas da Internacional Comunista. Por esse motivo, concluo que Oswald de Andrade realizou as suas últimas obras em prosa a partir da insistência numa postura que, admitindo que era necessário radicalizar o projeto político, não abandonou o projeto estético, para falar com Lafeté.⁶⁰

Abro aqui um parêntesis para tratar brevemente uma questão que, no Brasil, se reflete fortemente no pensamento de Oswald de Andrade, devido à sua filiação ao PCB, mas que atravessa, em larga medida, o debate que se estabelece, sobretudo no contexto de 1930, e principalmente entre os escritores de prosa, e que aparece, muitas vezes, encoberto ou embotado pela historiografia crítica da Literatura brasileira pelas mais diversas razões, que não discutirei neste trabalho, posto que ficam marginais diante da importância de abordar o debate propriamente dito, qual seja: a influência da Komintern no campo da cultura a partir da orientação ao realismo [*'socialista'*]. Como se sabe, esta diretiva foi motivo de muitas disputas no campo da esquerda internacional e, no Brasil, não deixou de apresentar as suas consequências, como vemos no caso das posições defendidas por Oswald de Andrade.

Para sair rapidamente do contexto nacional, é bem que se veja que houve uma grande polêmica travada ao longo dos anos entre intelectuais e artistas, sendo, talvez, o mais conhecido e relevante de entre eles o que se deu centralmente entre Ernst Bloch,

⁶⁰ Sobre esse ângulo de visão de Oswald de Andrade, cf. o artigo "Significados históricos e estéticos do projeto de *Marco zero*, romance de Oswald de Andrade", de Wagner Junior, publicado em 2024, pela Revista de Estudos Literários da UEMS.

Lukács, Brecht, Benjamin e Adorno.⁶¹ Por uma necessidade de síntese e posto que resumem bem as duas posições em disputa, apresento, no que segue, as visões de Lukács e Adorno (que contempla, em alguma medida, as posturas dos demais debatedores).

Em favor do realismo, Lukács escreve, nesta ocasião, 1938, “Trata-se do realismo!”;⁶² contudo, em sua argumentação, ele defende que o que estaria em discussão não seria o modernismo *versus* o classicismo, como ele afirma que colocavam os seus companheiros, e sim uma espécie de “linha de evolução das correntes literárias”, na qual, segundo ele, a literatura estaria dividida em 3 grandes círculos (“que, naturalmente, se entrecruzam”, diz Lukács): i. “a literatura de defesa e de apologia do sistema existente (...) *antirrealista* (...) *pseudorealista*”; ii. “a literatura da chamada vanguarda (...) do naturalismo ao surrealismo (...) cuja tendência principal consiste num (...) *afastamento do realismo*”; iii. “a *literatura dos realistas* significativos (...) de Górkí, de Thomas e Heinrich Mann e de Romain Rolland”. De modo muito sumarizado, para fazer a defesa do realismo em detrimento do expressionismo, Lukács argumenta pela superioridade daquele por seu caráter de adiantamento (profecia) dos tempos vindouros, por sua durabilidade (não fenecimento), por enfrentar a realidade ela mesma (e não evitá-la, como em sua opinião o expressionismo faria) e por seu caráter de totalidade (e não de fragmentação).

Esta posição de Lukács pode ser melhor entendida se colocada nos seguintes termos: de que ela se dava como uma defesa fundamentada na crença na revolução a partir de uma noção utópica do romance e, em especial, do romance realista, como virtualmente integrador diante da desestruturação do mundo a que se assistia.

Adorno escreve “Reconciliação extorquida. A propósito da *Significação atual do realismo crítico* de Georg Lukács”, em 1958,⁶³ fazendo uma espécie de balanço histórico

⁶¹ Este debate foi generosamente traduzido e publicado no Brasil pela editora da Unesp, em 2014, graças aos esforços de Carlos Eduardo Jordão Machado, sob o título de *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*, na segunda parte do livro, em que encontram-se as traduções dos textos dos debatedores, no intervalo p. 219-349.

⁶² A tradução deste texto de Lukács encontra-se no intervalo p. 247-283, de *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. Conforme informa Machado, ele foi originalmente publicado na revista *Das Wort*, Moscou, v.3, n.6, 1938, sob o título *Es geht um den Realismus!*. E, posteriormente, incluído no v. 4 das *Obras* de Georg Lukács, *Essays über den Realismus*.

⁶³ Este texto foi originalmente publicado na revista *Der Monat*, Ano 2, novembro de 1958. E também com o título *Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: Wider den missvertandenen Realismus*, em *Noten zur Literatur II*, p. 251-80. A sua tradução do alemão foi empreendida por Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen, cotejando as traduções italiana (Adorno, *Note per la letteratura (1943-1961)*, p.238-66) e inglesa (Jameson, *Aesthetics & Politics*, p.151-76) e foi publicado em português, no Brasil, em 2014, em *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*, de Carlos Eduardo João Machado, no intervalo p. 319-349.

do pensamento lukacsiano, em que comentará não apenas o modo como Lukács encarou e defendeu o realismo no período da ditadura totalitária de Stalin, mas também a tentativa de correção, ou de atualização, do curso do pensamento do crítico no correr dos anos. Com esse propósito, algo que Adorno destaca em seu texto e que considero fundamental para melhor observar as considerações de Lukács, sobretudo em “Trata-se do realismo!”, diz respeito à primazia do objeto cultural que é desprezada no texto lukacsiano. Diz Adorno a esse respeito:

Enquanto o conceito hegeliano de concreto em Lukács, antes como hoje, encontra-se no auge – particularmente quando se trata de relacionar a poesia ao reflexo (*Abbildung*) da realidade empírica –, a própria argumentação permanece amplamente abstrata. Praticamente nunca o texto se submete à disciplina de uma obra de arte específica e aos seus problemas imanentes. Em vez disso se dá ordens.⁶⁴

Este problema de não analisar os objetos em sua singularidade, ainda seria visto por Adorno acrescido de outro inconveniente, qual seja, a conjugação de materiais absolutamente heterogêneos, e cita exemplos: “Proust, Kafka, Joyce, Beckett, mas também Benn, Jünger, porventura Heidegger; como teóricos Benjamin e eu mesmo”.⁶⁵ Aqui cabe observar que é difícil conseguir propor qualquer espécie de unidade de pensamento até mesmo considerando a produção de um único autor longo tempo, veja-se, por exemplo, o caso de Oswald de Andrade, a que Antonio Candido atribuirá três diferentes fases, cada uma representando um modo diverso de articulação e de tratamento dos materiais. Assim, como seria possível realizar uma combinação harmoniosa de autores tão diversos entre si? O limite desta observação é indicado pelo próprio Adorno ao sugerir uma *validade relativa* dos “-ismos”, que insinuariam um significado histórico partilhado pelas obras, as quais deporiam a respeito de certa natureza coletiva, comum, do seu tempo, sendo esta a razão da proximidade entre elas mesmo considerada singularidade de suas realizações.⁶⁶

Um ponto sensível destacado por Adorno relaciona-se a uma pretensão de *prescritividade* vista na exposição de Lukács. Diz Adorno: “O núcleo da teoria torna-se dogmático. *A literatura moderna conjunta, na medida em que não se adapta à fórmula – seja a do realismo crítico, seja a do socialista – é rejeitada* e a ela é imputado sem

⁶⁴ A tradução deste excerto encontra-se à p. 322 do livro de Machado (2014).

⁶⁵ *Idem*, à p. 325.

⁶⁶ Encontra-se em *Aesthetics: 1958/1958*, publicado por Polity Press, em 2018.

hesitação o ódio da decadência”.⁶⁷ E, para além disso, uma outra questão que ele mobiliza e desloca, recolocando-a com o rigor necessário diz respeito à própria noção de realismo quando o que está em jogo é o objeto estético. Assim, pontua – e a citação é longa, mas justifica-se por sua relevância:

*A arte encontra-se na realidade, possui sua função nela, é também em si multilateralmente mediada pela realidade. Porém, enquanto arte, segundo o seu próprio conceito, contrapõe-se também antiteticamente em relação a esta, como é o caso. A filosofia fez disso objeto de reflexão com o nome de aparência estética. Lukács também não poderia passar por cima do fato de que o conteúdo das obras de arte não é real no mesmo sentido da sociedade real. Se esta distinção fosse eliminada, logo todo esforço em estética perderia seu substrato. Na medida em que a arte se separou qualitativamente da realidade imediata, da qual se originou uma vez como magia, ao possuir seu caráter de aparência, este não é nem seu pecado original ideológico nem o seu index atribuído de fora, como se simplesmente repetisse o mundo, não sem a pretensão dela própria ser imediatamente real. Tal concepção subtrativa faria escárnio de toda dialética. Mais do que isso, a diferença entre realidade empírica e arte reside no mais íntimo da sua composição. Ela nos dá a essência, “imagens” [...] Certamente que a arte mesma possui diante do mero existente, na medida em que não se limita simplesmente a duplicá-lo de modo estranho à arte, essência e imagem. Apenas de tal modo constitui-se o estético; de tal modo que não tendo em vista a mera imediatidade, torna-se a arte e conhecimento, isto é, faz justiça a uma realidade que oculta a própria essência [...] Conhecimento é nela mais e mais mediado esteticamente.*⁶⁸

Com este reajustamento do debate, Adorno coloca a questão do realismo em arte em seus próprios termos de modo algo definitivo. Isto é, ele precisa a concepção de real dentro do pensamento estético, que corresponderia sempre, em alguma medida, a um caráter de aparência graças aos pressupostos próprios à arte. Desse modo, eleva-se o nível do debate entre as duas posições em jogo, na superação dialética da problemática operada por Adorno com este ensaio fundamental. Importa pontuar, no entanto, que, no período em que Adorno o escreve, isto é, 1958, contavam-se já 5 anos da morte de Stalin, a figura central do regime totalitário em que se converteu a URSS depois da morte de Lenin em 1925. Outras eram as circunstâncias em que se dava essa disputa no Brasil no decênio de 1930. A observação do desenvolvimento dessa polêmica não deixa de dar razão à Oswald de Andrade que expressou profunda inquietação com o tema desde cedo. É parecida com a de Oswald a posição que Mário externa, por exemplo, em *O banquete*, de 1937, quando comenta o caráter social de toda arte: “Toda arte é social porque toda obra de arte é um fenômeno de relação entre seres humanos [...] Disso é que os artistas precisavam ficar

⁶⁷ A tradução deste excerto encontra-se à p. 323, de *Um capítulo da história...*, de Machado (2014), o grifo é meu.

⁶⁸ *Idem*, encontra-se no intervalo p. 328-9. Os grifos são meus.

bem conscientes [...] porque isso lhes definiria a concepção do assunto, e a própria técnica”.⁶⁹

Considero que vale a pena ainda agora localizar contra o que, ou contra quem se insurge não só daquele *enfant terrible* do modernismo brasileiro, como também os seus contemporâneos e parceiros de movimento. Mais uma vez, quem melhor vai esclarecer este momento é Antonio Candido, em especial, no ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiro)”,⁷⁰ que abordo a seguir *en passant*.

Em seu “panorama para estrangeiro”, Antonio Candido desenvolve uma leitura da produção artística, em especial da literária, no período que vai de 1900 a 1945. Mas, assim como acontece com a história do Brasil, acompanhar e compreender a literatura do país no século XX parece possível apenas se verificado também o período anterior. É o que Candido demonstra neste seu exercício de leitura, em que resgata as tendências presentes ainda no Romantismo, que, segundo ele, vai de 1836 a 1870, bem como as do período imediatamente posterior, que o crítico aponta como pós-romantismo e divide em dois momentos: um primeiro, entre 1880 e 1900; e outro que se estende de 1900 até 1922. Os dois momentos têm, como elemento unificador, o fato de serem, como se pode intuir pela nomeação que Candido confere ao período, uma continuação das disposições românticas; mas se diferenciam pelo maior vigor e inventividade daquele em relação a este.⁷¹

Esta época anterior a 1922, para Candido, será marcada tanto no romance quanto na poesia por um Naturalismo “acadêmico” tendente ao “Classicismo grego-latino já diluído na convenção acadêmica europeia, que os escritores procuravam sobrepor às formas rebeldes da vida natural e social do Novo Mundo”.⁷² Numa segunda fase do pós-romantismo, essa característica se manifestaria como “encantamento plástico, euforia verbal e regularidade”. Ou, dito de outro modo, como “tenuidade afetiva”, “desequilíbrio verbal” e “ironia superficial”.⁷³ Esta tendência era o território para a “conservação de formas cada vez mais vazias de conteúdo”, as quais, todavia, “conquistaram o gosto médio”, produzindo uma espécie de literatura de certo modo oficial consubstanciada pela existência da Academia Brasileira de Letras, “que de 1900 a 1925 teve o seu grande, de certo modo único, período de funcionamento bem ajustado”. Assim, sentencia Candido,

⁶⁹ Encontra-se à p. 20, de *O banquete*, de Mário de Andrade, republicado recentemente, em 2023, pela Itatiaia.

⁷⁰ O ensaio foi publicado recentemente, em 2023, pela Todavia, numa reedição do clássico *Literatura e sociedade*.

⁷¹ Candido, 2023, p. 136-7.

⁷² *Idem*, à p. 139.

⁷³ *Idem*, à p. 140.

“As letras, o público burguês e o mundo oficial se entrosavam numa harmoniosa mediania”.⁷⁴ Como se vê, esta era a posição dominante no período. E, neste grupo, segundo Candido, encontram-se os parnasianos e também os escritores dos romances amenos e dos contos sertanejos.

Entretanto, havia também uma outra tendência, que Candido identificará como certas “manifestações espiritualistas”, as quais tiveram influência do Simbolismo do período anterior. Esse idealismo simbolista se dissolveria num “penumbrismo *vers-libriste*”.⁷⁵ Como sinaliza o professor, a partir dos anos 1914, esse tipo de produção vai “costear” o desenvolvimento do Modernismo e, “a partir de 1930, constituirá [...] o contrapeso do localismo, da libertinagem intelectual, do Neonaturalismo implícito no movimento modernista [...] desta tendência brotaram sugestões decisivas para a criação das modernas ideologias de direita”.⁷⁶

Candido avalia que o *Modernismo retoma* alguns aspectos dessas duas tendências desenvolvidas durante o período de 1880 e 1922, como “a pesquisa lírica tanto no plano dos temas quanto dos meios formais; a indagação sobre o destino do homem, sobretudo, do homem brasileiro; a busca de uma forte convicção”, bem como “o culto do pitoresco nacional, [...] expressão inserida na herança europeia e de uma literatura que exprimisse a sociedade”.⁷⁷ Todavia, ele adverte que esta *retomada* se dava *como ruptura*.

Na “pesquisa lírica”, conforme Candido, o idealismo simbolista seria convertido em “apelo às camadas profundas do inconsciente coletivo e pessoal [...] essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos [...] trazidos [...] à tona da consciência literária [...]”,⁷⁸ fazendo com que “As nossas *deficiências*, supostas ou reais, [sejam] reinterpretadas como *superioridades*”.⁷⁹ Assim, “a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro [...] O primitivismo” são considerados agora “fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura”.⁸⁰ A expressão literária que informa esse novo entendimento tem inspiração nas vanguardas europeias. Contudo, os modernistas procedem a esta incorporação vanguardista de um ângulo original, em primeiro lugar, porque o Brasil também vivia, a seu modo, a convulsão social engendrada pela modernidade capitalista, isto é, a

⁷⁴ *Idem*, à p. 143.

⁷⁵ *Idem, ibidem*.

⁷⁶ *Idem*, à p. 142.

⁷⁷ *Idem*, à p. 144.

⁷⁸ *Idem, ibidem*.

⁷⁹ *Idem*, à p. 145.

⁸⁰ *Idem, ibidem*.

experiência com a velocidade, a mecanização dos processos, as agitações sociais tanto à direita quanto e sobretudo à esquerda, bem como porque “as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas [...]”⁸¹ neste país tropical, em que tinham lugar destacado também tanto a pesquisa etnográfica quanto o folclore. Assim, Candido conclui que “Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro”.⁸²

No *Modernismo brasileiro*, nesta interpretação que Antonio Candido constrói a partir da ideia de uma dialética entre o universal e o particular, haveria, quanto ao ímpeto renovador da tradição, uma tríade em operação: o *desrecalque localista*; a *assimilação das vanguardas*; e o *nacionalismo* acentuado.⁸³ Este último seria o moto por meio do qual ganharia expressão uma cisão no movimento modernista que levaria de um lado ao nacionalismo ufanista do verde-amarelismo e do movimento da Anta; e, de outro, uma segunda corrente de pensamento e ação, a qual, com “mais ousadia formal, elaboração mais autêntica do folclore e dos dados etnográficos, irreverência mais consequente”, produziria “uma crítica bem mais profunda”,⁸⁴ descobrindo símbolos e alegorias tipicamente brasileiros e que levaria à poesia Pau-Brasil e à Antropofagia, por exemplo. Então, o autor de *Formação da literatura brasileira* sentencia: “Esta é a corrente que assimila melhor as influências das vanguardas [...] no que respeita às técnicas de pesquisa e expressão artística”. Por fim, para Candido, nesta segunda linha, Mário de Andrade, de entre os modernistas, foi o que elaborou “as diversas tendências do movimento numa síntese superior”.⁸⁵

“*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta*”. É assim que Mário de Andrade dá início a *Remate de males* (1930). Este verso, eu não sabia quando li pela primeira vez, seria a minha bússola para ler a sua obra. Afinal, acompanhar o pensamento do autor de *Café* para se haver com a tarefa de localizá-lo e, assim, ter melhores condições de tratar da sua obra pode ser como entrar num labirinto sem poder encontrar qualquer saída, tampouco conseguir voltar para o ponto de partida.

⁸¹ *Idem*, à p. 146.

⁸² *Idem, ibidem*.

⁸³ *Idem*, à p. 147.

⁸⁴ *Idem*, à p. 148.

⁸⁵ *Idem, ibidem*.

A inteligência deste paulistano é construída por muitos vai-e-véns, contradições, angústias. E, não fossem os tantos bons Joãos, Marias e Gilda, que deixaram de trás do seu passo rastros de que pude me servir para fazer o meu próprio caminho, talvez não fosse possível apresentar estas notas breves que buscam sintetizar um pouco do que aprendi sobre este escritor modernista e que auxiliam a compreensão dos resultados a que ele chegou em *Café* romance e libreto para a ópera.

Isso posto é justo dizer que sigo, em grande medida, o percurso sugerido por dona Gilda de Mello e Souza⁸⁶ em *A idéia e o figurado*, na seção “I”,⁸⁷ em que ela trata do trabalho de Mário em suas várias dimensões, avaliando *Paulicéia Desvairada*, concebida em 1922, como uma obra que ainda conserva traços do parnasianismo e do simbolismo, mesmo com uma forte presença do verso livre; ao passo que *Losango Cáqui*, de 1926, representaria uma fase mais experimental do modernista, estando repleta de “notações líricas” (sensações, ideias, momentos da vida) e meditações. Nesse mesmo ano, Mário de Andrade daria início à escrita de *Macunaíma*, o seu romance mais conhecido — mas, talvez, pouquíssimo lido —, publicado apenas em 1928.

Simultaneamente a esses acontecimentos, dona Gilda indica que o escritor passaria por uma fase de “perplexidade e reavaliações” entre 1925 e 1927, que seria dalgum modo completada com as viagens ao norte e nordeste do país, entre 1927 e 1929, registradas n’*O turista aprendiz*, publicado pela primeira vez apenas na década de 1970, o qual pode ser lido como fruto desse processo de busca por um Brasil “profundo” que transforma a visão do autor sobre o próprio país. A escrita de *Café*, o romance, iniciada em 1925 e finalizada com a morte prematura de Mário, bem como a do libreto para a ópera homônimo, escrito em 1942, podem ser vistos também como resultados dessa operação de viragem no pensamento do aprendiz. E isso não só porque o romance registra, nomeadamente no personagem Chico Antônio, as experiências com o cantador recifense com quem ele teve contato na viagem; mas, sobretudo, porque ambas as obras explicitam uma compreensão ímpar a respeito do Brasil. Tanto o romance quanto o libreto *Café* funcionam, em certa medida, como venho insistindo neste estudo, como um trabalho de interpretação do Brasil.

⁸⁶ Especialmente num presente em que a experiência mais significativa é a crise, é preciso, a partir das ruínas da linguagem, aprender a manejar os significantes em favor dos vencidos. Na história das letras e do pensamento cultivado dentro das quatro paredes da academia, as mulheres têm ocupado este lugar de quem perdeu. Talvez, por isso mesmo, a maior potência de nossas reflexões esteja em subverter esta posição sem emular o posicionamento dos vencedores. Por esse motivo, sustento aqui neste texto o tratamento “dona” para me referir à Gilda de Mello e Souza.

⁸⁷ A obra *A idéia e o figurado* foi publicada pela editora 34 em 2005.

Para voltar às observações de dona Gilda, por fim, ela avalia que em *Remate de males*, de 1930, Mário de Andrade se afasta das características mais “belicosas” do Modernismo, de modo que a sua poesia “vai ficando mais subjetiva”, assim “os sentidos, mais afinados, captam o mundo exterior como fonte de sinais, que transfiguram a realidade e parecem compô-la numa atmosfera quase musical”, expressando uma tonalidade afetiva e um sentimento do mundo. Nos “Poemas da negra”, ambientados no Recife, a autora de *A ideia e o figurado* afirma que Mário se contrapõe pela ternura ao “erotismo de senhor de engenho a que já se habituara a sensibilidade nacional”, dando aqui também provas da transformação de perspectiva que aquelas viagens realizaram nele.⁸⁸

Para além disso, a seguir apresento algumas considerações sobre o pensamento de Mário elaboradas a partir do que chamarei de “momentos decisivos”, para falar com Candido, sendo o primeiro deles o “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia Desvairada*, de 1921-22; o segundo, *A escrava que não é Isaura*, também de 1922; e, finalmente, *O banquete*, de 1937.

Não é minha intenção produzir um acompanhamento em detalhe do pensamento estético e poético de Mário de Andrade ao longo dessas obras, mesmo porque, este percurso foi exemplarmente realizado por João Luiz Lafetá em *1930: A crítica e o modernismo*, que foi publicada no Brasil em 2001 pela Ed. 34. Nessa investigação, o professor passa em revista a produção crítica do escritor adotando como horizonte do estudo a dos projetos estético e ideológico que atravessariam o Modernismo brasileiro entre as décadas de 1920 e 1940, nas quais se expressa, segundo Lafetá, uma mudança de ênfase de um projeto a outro, como consequência da conjuntura, por um lado, e, por outro, da própria rotinização das inovações estéticas propostas pelo movimento modernista em seu momento inaugural.⁸⁹ O objetivo deste comentário, portanto, é bem mais modesto. Contento-me em iluminar alguns pontos presentes nas reflexões de Mário que ajudam a entender melhor a fatura de *Café*, sobretudo do romance, mas também do libreto; e ainda outros, que, de alguma maneira, atravessam este conjunto de textos que selecionei.

⁸⁸ As avaliações de Gilda de Mello e Souza expostas neste parágrafo podem ser encontradas nas seções “A poesia de Mário de Andrade” e “O mestre de Apipucos e o turista aprendiz” de seção/capítulo I de *A ideia e o figurado*, nos intervalos p. 27-37 e p. 49-71, respectivamente.

⁸⁹ O termo *rotinização* é tomado, tanto por mim, agora, quanto por Lafetá emprestado ao professor Antonio Candido, que, por sua vez, o toma explicitamente a Max Weber (p. 248) e que o emprega para se referir à consolidação/normalização das conquistas técnicas que o movimento modernista propõe no seu momento inaugural, no decênio de 1920, em “A revolução de 1930 e a cultura”, republicado recentemente no Brasil, 2023, pela editora Todavia, no intervalo p. 247-270, de *A educação pela noite*.

O primeiro deles, já indicado por Lafetá,⁹⁰ aponta para a própria forma de constituição desse apanhado de textos teóricos e críticos, que, pelas mãos do autor, não deixa de apresentar também uma preocupação estética. Em outras palavras, tanto em “Prefácio interessantíssimo”, quanto em *A escrava que não é Isaura* e *O banquete* evidencia-se uma forma de concepção estranha aos tratados teóricos e críticos tomados em seu conjunto, pois Mário de Andrade os compõem a partir de tons emprestados aos gêneros literários.

No “Prefácio”, identifico um empréstimo tanto do verso poético, quanto do aforismo, por exemplo; n’*A escrava...*, há uma evidente paródia da parábola na introdução, que apresenta uma estória que será retomada pelo autor ao longo do texto, em especial nas menções ao Ararat e a Adão, que é colocado ao lado de Aristóteles e dos próprios modernistas no texto, conferindo ao escrito teórico tonalidades ficcionais, que também estão presentes em trechos como “Dúvidas e lutas. Sinto-me exausto. Meu coração parou? Um automóvel só, lá fora... É a tarde, mais serena. E si vedono comparire delle immagini. Há mocinhos a assobiar nos meus ouvidos uma vaia de latidos [...]”,⁹¹ em que utiliza o texto poético, se se quiser, a linguagem figurada, ou não-denotativa, para apresentar as suas posições ao final do texto organizado como “Apêndice” do livro na publicação da Nova Fronteira de 2010; e, n’*O banquete*, o escritor usa a forma dos diálogos, cujo paradigma, por certo, são os de Platão.

Nessas três empresas, Mário de Andrade mistura a voz do pesquisador e do crítico, com as de um narrador, ou mesmo a dos personagens, como também dum eu-lírico. Se, no *Café*, o texto ficcional é cindido pelo comentador-sociólogo; no “Prefácio” e n’*A escrava...*, parece ocorrer um movimento inverso, a obra não-ficcional é rasgada pela inventividade poética, sendo poesia aqui tomada em seu sentido amplo. *O banquete* possui uma forma em si *sui generis*, pois, se apresenta reflexões de Estética e Poética e mesmo considerações sociológicas a respeito da situação do artista e da arte no Brasil, e até filosóficas, não deixa de ser enformado na estrutura do diálogo, que tem caráter propriamente ficcional, de modo que aqueles conteúdos chegam ao leitor por meio dos personagens e duma instância narrativa nesta obra.

⁹⁰ Especialmente na seção “A consciência da linguagem”, que encontra-se no intervalo p. 151-184, em que o crítico trata, de entre outras obras do modernista, do “Prefácio” e d’*A escrava que não é Isaura*.

⁹¹ Este excerto encontra-se à p. 67, de *A escrava que não é Isaura*, publicada pela Nova Fronteira, em 2010.

Desde o “Prefácio”, concebido entre 1921 e 1922 — quando a *Pauliceia desvairada* é publicada —, passando por *A escrava que não é Isaura*, escrito em 1922, com um “Pós-fácio” de 1924, em que Mário já indica a reavaliação de algumas posições, assim como a permanência de outras, até *O banquete*, publicado pela primeira vez em 1937, verifico tanto as continuidades, mesmo aquelas que poderiam ser indicadas como *continuidades em tensão*, quanto as viragens de pensamento do escritor. Esta última, sendo, assim como o romance *Café*, uma obra inacabada, apresenta um desenvolvimento mais extenso de algumas perspectivas vistas nos textos anteriores, e diferencia-se deles, em grande medida, pois a sua forma de diálogo possibilita ao autor o interessantíssimo movimento de pôr em jogo múltiplas perspectivas simultaneamente, realizando formalmente o que ele mesmo assinala como um dos pilares estéticos do modernismo, ou melhor, dois: a polifonia e o simultaneísmo.

Esse dado acena ainda para a maturidade do pensamento crítico e teórico de Mário de Andrade, posto que, já na posição de velha guarda modernista, tem diminuído o ímpeto de revolta, como ele mesmo indica, de modo que se torna viável uma exposição generosa mesmo dos pontos de vista contrários aos seus na voz dos personagens que divergem entre si (e de si mesmos) no curso dos diálogos d’*O banquete*, em que o discurso direto é a técnica que concede, neste caso, maior autonomia às posições representadas pelos caracteres, e, mesmo nas intervenções em que a instância narrativa comenta e julga os seus posicionamentos, o leitor pode encontrar um sentido de empatia no lugar da desbragada ironia árida presente no “Prefácio”, por exemplo.

Vejamos a variação de tom comparativamente: “Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. *Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa*”, diz o autor em 1921-22, no “Prefácio” de *Pauliceia*.⁹² Em 1937, à mesa d’*O banquete* estão Sarah Light, milionária e anfitriã do almoço, Siomara Ponga, cantora de ópera virtuose, Pastor Fido, estudante de Direito, quando um dos personagens, o político, Felix de Cima, comenta a harmonização dos frutos do mar com o vinho branco, ao que o compositor brasileiro, Janjão, secunda:

— Consoante ou dissonante?

— Não sei, seu compositor, isso é lá com vocês. Forma acorde que nem concorda nem discorda, ajuda. Eu não sei porque a gente precisa concordar, pra se ajudar, não é mesmo Sarah Light?

— É mesmo! exclamou Siomara Ponga [...] se encontrando afinal nos instintos que a levavam a aderir à milionária.

— O que eu acho engraçado (comentou o compositor) é que o senhor, sem querer, disse uma verdade musical profunda [...]

⁹² Andrade, 2017, à p. 13. O grifo é meu.

— Por isso é que a música de você é tão dissonante sussurrou a cantora, intencionalmente “ajudando” Felix de Cima, consciente agora do acorde que formava com a milionária e o político. Mas Felix de Cima [...] deblaterou:
 — E a música brasileira então! Esse Francisco Mignone que só faz música de preto, esse Camargo Guarnieri que só faz música caipira!
 — Si fosse apenas isso, a música brasileira ia muito bem...⁹³

O compositor Janjão, o mais moderno de entre os personagens, e que, portanto, representaria mais aproximadamente as posições dos modernistas, mesmo estando entre um político populista e autoritário, uma milionária e uma virtuose, porta-se, dentro da discordância, na maior parte do tempo, de modo comedido e sem os arroubos de juventude, como às vezes acontece ao Pastor Fido na estória.⁹⁴ Poder-se-ia argumentar que essa moderação é descompensada apenas no capítulo “Vatapá”, em que há uma predominância da voz do personagem nos diálogos, que desequilibra as posições em jogo. Entretanto, mesmo essa descompensação seria reequilibrada pelo fato de o personagem apresentar, em si, muitas contradições, que aparecem no seu discurso, bem como porque, graças às contradições internas vistas nos outros personagens, essa preponderância fica matizada.

E por falar em polifonia... Nas perspectivas de cada um desses personagens, excetuando talvez o político, Felix de Cima, e a cantora Siomara Ponga, que é virtuose, o leitor encontra dissolvidas algumas posições expostas por Mário de Andrade no curso do tempo em diferentes oportunidades. A milionária Sarah Light, por exemplo, adora João Sebastião Bach, que, como fica evidente n’*A escrava...*, é reverenciado pelo autor modernista, que comenta: “Libertada da palavra, em parte pela notação medida, em parte pelo desenvolvimento dos instrumentos solistas, conseguiu enfim tornar-se MÚSICA PURA, ARTE, nada mais. Foi então que apareceram os dois mais formidáveis artistas, unicamente artistas, que a terra já produziu: João Sebastião Bach e Mozart”.⁹⁵ O estudante de Direito é apresentado como um jovem de esquerda e idealista, quem sabe prestando-se a representar em parte os arroubos de revolta dos jovens modernistas de 1922. O personagem Pastor Fido introduz a si mesmo sempre com um “eu sou a mocidade, sou o amor...”. Além disso, é ele quem tem amplos conhecimentos sobre literatura,⁹⁶ e também opiniões que se ajustam às do autor de *Café*, por exemplo, quando fala sobre a questão

⁹³ À p. 72, de *O banquete*, republicado recentemente no Brasil, 2023, pela editora Itatiaia.

⁹⁴ De acordo com o próprio Janjão, no capítulo “Salada” (p. 103-108), Pastor Fido, dentre os personagens, é o que mais se aproxima dele: “O moço o traíra. Perdera o único arrimo que tinha ali” (Andrade, 2023, p. 106).

⁹⁵ Andrade, 2010, à p. 42.

⁹⁶ Andrade, 2023, à p. 100.

do universal e do particular na cultura brasileira, assinalando: “É a própria vida transitória que estabelece os elementos relacionais para os julgamentos de valor. E no caso, essa vida é o Brasil. Mas o Brasil, entenda-se: não só o que ele foi, tradicionalmente, o que ele é racialmente, mas também no tempo de agora, como assimilação do espírito do tempo”.⁹⁷ Essa posição é evidenciada anteriormente por Mário de Andrade em *A escrava...*, apenas para citar um exemplo, quando, para comentar sobre a rapidez e a síntese características da produção dos modernistas, ele estabelece as influências do tempo histórico, que estariam impressas na velocidade, na mecanização, bem como nos “gêneros poéticos orientais”, como os tankas, os hai-kais japoneses, etc., sobre os quais ele diz: “creio piamente que influíram com as suas dimensões minúsculas na concepção poética dos modernistas”. Ainda, comenta sobre os paralelismos, ou seja, a proximidade da produção dos modernos brasileiros com a dos estrangeiros, franceses, italianos, dizendo: “Picabia tem várias poesias dísticas. Mas creio que Apollinaire levou para o túmulo a cintura de ouro com o monástico de *Alcools*. Luís Aranha passeia acaso pelo Japão [...] Daí ter escrito hai-kais libérrimos”. Rapidez e síntese que, além disso, serão identificados como consequência do período histórico numa outra dimensão: “[...] essa rapidez material não nos interessa tanto [...] O homem moderno instruído [...] já é um cansado intelectual [...] O raciocínio, agora que desde a meninice nos empanturram [...] cansa-nos [...] Nem defeito bem benefício. RESULTADO INEVITÁVEL DA ÉPOCA”.⁹⁸

O cantor Janjão certamente é o que mais fortemente incorpora as posições do autor de *O banquete*, tanto pela extensão dos seus comentários, quanto pelos posicionamentos neles expostos, bem como pela tensão que se verifica entre as suas inclinações burguesas, que são fruto da sua formação, e as suas preocupações sociais, artísticas/estéticas. Por esse motivo, o personagem representa aquela *contradição* tão presente no pensamento de Mário de Andrade, e que pode ser vista inclusive nas cartas aos amigos, *entre o erudito e o popular*, a arte para o futuro e a arte para o presente. Bastante exemplar dessa questão é este fragmento de um diálogo entre Janjão e Pastor Fido, que, embora longo, justifica-se por si mesmo, por seu conteúdo, que mostra a *contradição* interna do compositor *em ato*:

- [...] você não faz arte pro povo!
- Não. Infelizmente não. Pelo menos enquanto o povo for folclórico por definição [...] só existirá uma arte para o povo, a do folclore. E os artistas, os escritores principalmente, que imaginam estar fazendo arte pro povo, não

⁹⁷ Andrade, 2010, à p. 79.

⁹⁸ Os excertos do parágrafo encontram-se no intervalo p. 38-39 d’*A escrava...*, publicada em 2010, pela Nova Fronteira.

passam duns teóricos curtos [...] *O destino do artista erudito não é fazer arte pro povo, mas pra melhorar a vida.* A arte, mesmo a arte mais pessimista, por isso mesmo que não se conforme, é sempre uma proposição de felicidade. E a felicidade não pertence a ninguém não, a nenhuma classe, é de todos. *A arte pro povo, pelo menos enquanto o povo for folclórico, há de ser a que está no folclore.*

— Mas você emprega elementos folclóricos nas suas músicas.

— Está claro! *Emprego às vezes*, embora nem sempre. Mas sempre faço música à feição das tendências musicais do meu povo, veja bem. O povo é a fonte, enquanto for folclórico... As águas da fonte são sempre as mesmas, porém os rios correm diferentemente. E eu sou o rio. Eu nunca me meterei fazendo isso que chamam por aí de “arte proletária”, ou “de tendência social”. Isso é confucionismo. Toda arte é social porque toda obra de arte é um fenômeno de relação entre seres humanos [...] Você falou no meu “Esquerzo Antifachista”, e só vendo os elogios e os ataques que recebi porque estava fazendo “música social”, besteira! *O que eu fiz conscientemente fiz, foi arte de combate* [...]

— Mas você pode fazer uma arte de combate que alcance o povo...

— *Não creio, infelizmente, que este seja meu papel de artista erudito.* Pelo menos enquanto o povo for folclórico. *Seria me adaptar falsamente a sentimentos e tendências que não poderão nunca ser os meus.* Eu sou de formação burguesa cem por cento, você esquece? E pela arte, pelo cultivo do espírito e refinamento gradativo, *eu me aristocratizei* [...].⁹⁹

A contradição flagrante de Janjão, a qual expõe as perspectivas que se justapõem no pensamento do artista, refletem, em alguma medida, as do próprio autor que diz no início de *Remate de males*, de 1930, “Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta...”; e também em *Amar, verbo intransitivo*, quando o narrador se põe a defender a sua personagem Fräulein: “Mas eu se queria saber neste mundo misturado quem concorda consigo mesmo! Somos misturas incompletas, assustadoras incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove décimos”.¹⁰⁰ Essa é a mesma contradição em que Mário flagra a si mesmo em tantos outros textos e nas tantas cartas aos amigos já extensamente examinadas e expostas pela crítica ao longo dos anos e que a um só tempo alimenta e atormenta a vida e a obra do escritor, como expõe dona Gilda de Mello e Souza: “Mário de Andrade exerceu, com empenho apaixonado, o seu ofício de escritor; que viveu ‘o drama do artista contemporâneo, ao mesmo tempo artista e homem e que não quer abandonar nem os direitos desinteressados da arte pura, nem as intenções interessadas o homem social’”.¹⁰¹

Até mesmo a cantora Siomara Ponga, acusada muito por Janjão de ser virtuose e academista, e que se coloca francamente como adversária do cantor em quase toda a obra,

⁹⁹ Excerto de Mário de Andrade, em *O banquete*, publicado pela Itatiaia, em 2023, no intervalo p. 20-22. Os grifos são meus.

¹⁰⁰ Excerto de *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, republicado pela editora Novo Século, em 2017, à p. 47.

¹⁰¹ Encontra-se em *A ideia e o figurado*, 2005, à p. 10.

aparece, em um diálogo com a milionária Sarah Light, no capítulo “Jardim de inverno” d’*O banquete*, defendendo posições “modernas”, mostrando também ela as suas contradições. Assim, o leitor encontra um trecho como este:

- [...] em arte o bom gosto é um...
- Um academismo sempre, Sarah. Desse ponto de vista eu prefiro de muito uma Tarsila a um Lasar Segall, um Villa Lobos a um Ravel.
- Mas eu não posso compreender bem: você só fala nos modernos e no entanto os seus recitais são tão... tão mansos...
- Amansados, Sarah Light, amansados: questão de servir o meu público [...]
- Pois é. Voltando à arte: a maior conquista do modernismo brasileiro foi sistematizar no Brasil, como princípio mesmo de arte, o direito de errar. Quando a gente estuda a psicologia de trabalho dos artistas brasileiros anteriores ao 1920 de São Paulo, percebe nítido que a preocupação deles foi sempre fazer não propriamente o já feito, o já tentado, mas o fixamente definido. Poucos se excetuam a essa canalhice castrada, quase que só o gênio Machado de Assis [...].¹⁰²

Neste excerto d’*O banquete*, Siomara Ponga, embora cantora virtuose, dá voz a posições que o escritor modernista expõe desde os primeiros textos que publicou, tanto no “Prefácio”, quanto n’*A escrava que não é Isaura*. Quanto a esse direito de errar, que pode bem ser traduzido como o anseio modernista pela liberdade, isto é, o libertar-se dos padrões estabelecidos pelos escritores que os precederam, por exemplo, no uso da linguagem, que foi uma das principais inovações da geração de 1922, encontro naquele “Prefácio” o que segue: “Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso [...] A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo ‘ão’ [...] Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros”.¹⁰³ E ainda na explicação sobre a poética do modernismo, ele comenta a questão da associação de palavras, comparando-a com a música, para o que se serve da analogia entre a melodia e a harmonia, sendo aquela correspondente aos versos construídos de modo de que o pensamento apareça como “inteligível”; enquanto esta seria composta por certa “combinação de sons simultâneos” a partir de “palavras que não se ligam”:

Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sonos) consecutivas, contendo pensamento inteligível. Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais: “Mneza-rete, a divina, a pálida Phrynea comparece ante a austera e rígida assembleia do Areópago supremo...” fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias. Explico melhor: Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo: “Arroubos... Lutas... Seta... Cantigas... Povoar!..”.

¹⁰² Andrade, 2023, p. 31-2.

¹⁰³ Andrade, 2017, à p. 16.

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. Si pronuncio “Arroubos”, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, — o verso harmônico.¹⁰⁴

Uma contradição interna aos personagens d’*O banquete* fica então flagrante, neste caso, em relação à personagem Siomara Ponga. Essa contradição pode ser relacionada àquela polifonia que o autor de *Café* aponta como central para a poética modernista, com bastante ênfase no texto de *A escrava que não é Isaura*, de modo que fica também exposto aquilo que permanece no pensamento de Mário de Andrade entre 1921-22 e 37. Quanto a esse último fragmento do texto do “Prefácio”, além de se ligar ao d’*O banquete* neste caso de Siomara Ponga sobre a liberdade (i.e., direito de errar, ruptura com os antecessores), também relaciona-se ao texto de *A escrava...*, porque mostra precisamente um uso da linguagem que recorre ao *simultaneísmo*, apontado neste outro texto de 1922, que, talvez, seja aquele no qual Mário de Andrade trata com mais vagar esta questão da associação de ideias, que é um valor caro aos modernistas e também, em grande medida, pode ser compreendido como um fruto do seu aprendizado com a psicanálise (campo que se afirmava no período em que esse conjunto de textos é escrito):

A reprodução exata do subconsciente quando muito daria, abstração feita de todas as imperfeições do maquinismo intelectual, uma totalidade de lirismo. Mas lirismo não é poesia. O poeta traduz em línguas conhecidas o eu profundo. Essa tradução se efetua na inteligência por um juízo, pelo que é na realidade em psicologia “associação de ideias”.

O poeta modernista usa mesmo o máximo de trabalho intelectual pois que atinge a abstração para notar os universais.

[...]

Uma pessoa desinstruída nas teorias modernistas horroriza-se ante a formidável desordem das nossas poesias.

— Não há ordem! Não há concatenação de ideias! Estão loucos!

[...]

Seria possível dar uma ordem, uma lógica intelectual, uma concatenação de ideias, uma retórica às impulsões do eu profundo, a que não rege

NENHUMA DETERMINAÇÃO INTELECTUAL

QUE INDEPENDE DE NÓS MESMOS É IMPESSOAL E ESTRANHO?

Nisso estaria o contrassenso,

ESTARIA O ERRO.

Não houve destruição de Ordem, com cabídula. Houve substituição de uma ordem por outra.

Assim, na poesia modernista, não se dá, na maioria das vezes, concatenação de ideias mas associação de imagens e principalmente:

SUPERPOSIÇÃO DE IDEIAS E DE IMAGENS [...]

¹⁰⁴ Andrade, 2017, à p. 17.

Vários galhos se entrelaçam no que geralmente se chama SIMULTANEIDADE.
A simultaneidade originar-se-ia tanto da vida atual como da observação do nosso ser interior [...].¹⁰⁵

A simultaneidade, não só vista na associação de ideias, é também identificada como própria da interioridade dos sujeitos, e será relacionada ao modo de vida na modernidade, o qual implicaria naquela ampliação de horizontes, quase uma derribação de limites espaciais e na flexibilização das barreiras temporais. Na continuação do excerto destacado anteriormente, o leitor encontra o seguinte:

SIMULTANEIDADE.
A simultaneidade originar-se-ia tanto da vida atual como da observação do nosso ser interior. (Falo de simultaneidade como processo artístico). Por esses dois lados foi descoberta. A vida de hoje torna-nos vivedores simultâneos de todas as terras do universo.
A facilidade de locomoção faz com que possamos palmilhar asfaltos de Tóquio, Nova York, Paris e Roma no mesmo abril.
Pelo jornal somos onipresentes.
As línguas baralham-se.
Confundem-se os povos.
As sub-raças pululam.
As sub-raças vencem as raças.
Reinarão talvez muito breve?
O homem contemporâneo é um ser multiplicado.¹⁰⁶

Esses seriam os pontos que considerarei importante destacar deste conjunto de textos. Por certo, outros muitos podem e devem ser tratados em pesquisas futuras, pois ajudam a compreender melhor o desenvolvimento do pensamento de Mário de Andrade no período que se estende entre o primeiro ímpeto da produção modernista até o que a crítica usualmente considera como a abertura de um novo período de produção artística no Brasil, a partir de 1945, ano que marca, também, o fim da ditadura Vargas (Estado Novo). Para este momento, interessei-me muito por perceber tanto a potência em ato da polifonia, teorizada desde o “Prefácio” e também em *O banquete*, quanto a questão da simultaneidade/simultaneísmo, teorizada sobretudo em *A escrava que não é Isaura*, mas já indicada em um texto anterior que abre a *Pauliceia Desvairada*.

Ademais, importou-me notar a permanência de certos temas e de algumas posições, que, ao fim, são colocados em jogo neste diálogo à hora do almoço da obra de 1937, *O banquete*, bem como a mudança não só de posição, mas também e talvez principalmente de tom utilizado para o tratamento das questões Estéticas e Poéticas, que fica notória nesta última publicação já da década de 1930. Essa mudança de tom que se

¹⁰⁵ Excertos extraídos de *A escrava que não é Isaura*, 2010, no intervalo p. 35-48.

¹⁰⁶ Andrade, 2010, à p. 48.

verifica entre as obras emula até certo ponto a própria maturação do pensamento de Mário de Andrade.

Com este exercício, não espero fechar posições ou esgotar os temas presentes nessas obras, nem mesmo os temas que escolhi tratar nesta subseção. O objetivo central destas notas foi dar conta daquilo que poderia se chamar “vida e obra” do autor. Esse recorte biográfico que capta a evolução do pensamento de Mário de Andrade, parece-me, fica mais justamente visto quando se recorre a uma leitura em certo sentido imanente dos materiais propriamente ditos produzidos pelo escritor. Foi deste modo que busquei apresentá-lo, portanto, ao invés de realizar uma mera passagem em revista da sua produção ao longo dos anos sem apresentar qualquer consideração sobre os textos produzidos.

Mário de Andrade, um intérprete do Brasil

*Os vícios privados são em Sade, como já eram em Mandeville, a historiografia antecipada das virtudes públicas da era totalitária.*¹⁰⁷

Uma das duas principais hipóteses que apresentei quando do início deste trabalho, ainda no momento de submissão do projeto de pesquisa à avaliação pela banca do programa de pós-graduação a que respondo, diz respeito ao enquadramento de Mário de Andrade no plano do que se compreende usualmente como o dos *intérpretes do Brasil*; é certo que de modo algo *sui generis*, graças à especificidade da sua inserção nesse panorama, isto é, que a sua obra tenha se produzido no campo das artes e da cultura, ou, ainda em outras palavras, que a sua interpretação da formação social brasileira se dê a partir da mediação da obra de arte. O que significa dizer: com as particularidades inerentes ao instrumento de que se faz uso, esta é *uma* maneira de elaborar tal interpretação.¹⁰⁸

Naquele instante inicial, propunha Mário de Andrade, em particular em *Café* – romance considerado inacabado no qual o autor trabalhou entre 1925 e 1945, e libreto para a ópera, de 1942, que é homônimo –, como uma espécie de terceira via no quadro dos intérpretes do Brasil. Como plano de trabalho, propus um recorte singular de entre o rol dos vários ensaístas e sociólogos que produziram as suas interpretações do país, que levava em consideração apenas dois autores em duas obras específicas que estavam dentro do período no qual a obra de Mário de Andrade se insere, entre os anos 1920 e 1940, sendo eles: Sérgio Buarque de Holanda, 1936, em *Raízes do Brasil*; e Gilberto Freyre, 1933, em *Casa grande & Senzala*.

Esse recorte se deveu em larga medida às limitações de tempo, espaço e braços para empreender todo o projeto de tese que apontava então, bem como por serem essas obras e esses autores paradigmas e pioneiros no ensaísmo brasileiro na interpretação

¹⁰⁷ Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, publicados no Brasil por Jorge Zahar Editor em 1985, à p. 111. O grifo é meu.

Em livre tradução, poderia dizer algo como o seguinte a respeito deste excerto: *que a obra de arte é a historiografia do seu próprio tempo*. Devo esta sùmula teórica a Alexandre Villibor Flory, cujo papel em meu percurso acadêmico é tão determinante, que posso mesmo dizer que, sem a sua companhia, eu jamais poderia me constituir como pesquisadora do modo como estou hoje. Disso, entenda-se, ele tem os méritos; as limitações, por outro lado, são de minha responsabilidade.

¹⁰⁸ Essas ideias devo, em grande medida, aos professores Julio César Vellozo e Silvio Luiz de Almeida, que, em 2020, quando nos escondíamos dum vírus global e tentávamos nos proteger dum verme nacional, ministraram o curso “Clássicos do pensamento brasileiro” e contribuíram para a preservação do que era possível de minha saúde mental e de minha esperança no que há de melhor na sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, para a formulação desta hipótese, graças às leituras cruzadas que empreendi dos pensadores, ensaístas e sociólogos do Brasil e de *Café*, de Mário de Andrade.

social. Essa divisão e classificação geral e genérica proposta como hipótese de pesquisa entre 2020 e 2021 seria melhor delineada no curso da investigação, como exponho a seguir.

De modo alvissareiro, no ano que antecede a escrita destas linhas, portanto, 2024, Alysson Leandro Mascaro, jurista, filósofo do direito e professor pela Universidade de São Paulo, publica o livro *Sociologia do Brasil*, em que agrupa e analisa inúmeros pensadores da formação social brasileira a partir de 3 posições: a. liberal (ou juspositivista); b. não liberal (não juspositivista); c. crítica (ou marxista). A construção teórica de Mascaro auxilia no refinamento de minhas reflexões quanto à classificação que havia proposto naquele projeto e, logo, passa a compor o corpo teórico desta tese de modo a precisar aquele quadro inicialmente visto. Assim, sinto-me autorizada a dizer, a partir de e concordando com Mascaro, que Sérgio Buarque de Holanda participa das leituras liberais a respeito da formação social brasileira; enquanto Gilberto Freyre participa das não liberais, em espectro conservador; e Mário de Andrade, escritor evidentemente não contemplado no rol de autores proposto pelo jurista, poderia ser considerado dentro do enquadramento das *leituras críticas*, ao lado de nomes como Caio Prado Júnior, Ruy Mauro Marini e Florestan Fernandes, esses sim abarcados pelo texto de Mascaro.¹⁰⁹

Uma vez que explanado este quadro de apontamentos, será preciso agora que eu o explique. Para tanto, começo pelo fim, pela exposição e explicação de Mascaro sobre a divisão e o agrupamento que ele propõe quanto a esses autores. Para, posteriormente, apresentar o recorte proposto por minha pesquisa, Holanda, Freyre e Andrade e, por fim, buscarei discorrer sobre o modo segundo o qual, para mim, Mário de Andrade se insere nesse rol de pensadores. Essa exposição quanto ao modo dessa inserção será, nesta *Parte I* da tese, delineado em seus traços gerais. A leitura imanente das obras que são objetos de estudo, isto é, a interpretação que delas faço será apresentada em detalhes nos capítulos de análise na *Parte II*.

Diga-me com quem andas... três caminhos de interpretação da formação social brasileira

Mascaro apontará então os seguintes caminhos do pensamento social brasileiro:
a. liberal, ou juspositivista, ou ainda institucionalista; b. não liberal, ou não juspositivista,

¹⁰⁹ Agradeço a Lucas Dallarosa Fogaça pela escuta atenta de minhas ideias e desta hipótese em particular e pela sugestão de leitura desta obra de Mascaro que se mostrou fundamental para o meu percurso investigativo, para a compreensão mais geral do quadro dos intérpretes do Brasil e de suas posições ideológicas e políticas e, por fim, para a proposta de leitura de Mário de Andrade dentro deste panorama de pensadores que ora apresento.

ou então organicista, ou “do poder”; c. crítico, ou, conforme ele propõe, marxista.¹¹⁰¹¹¹ Para justificar a sua classificação (divisão e agrupamento), Mascaro indicará sobre a perspectiva liberal o seguinte:

Tais caminhos acabam por representar a condensação de grandes eixos interpretativos sobre a sociedade, suas características, suas determinações e as expectativas a seu respeito. Perspectivas juspositivistas [...] tomam, por métrica da sociabilidade, as instituições políticas e jurídicas burguesas, capitalistas [...] de perfil liberal. Daí, estabelecem-se inferências sociológicas de debilidade, subdesenvolvimento ou necrose da sociedade por razão das características de suas instituições políticas e jurídicas.¹¹² [...]

No plano filosófico [...] Leituras juspositivistas, que são liberais, fundam-se em procedimentos analíticos, estabelecendo separações, divisões, comparações e combinações a partir de fenômenos já dados e tomados *per se*. No plano sociológico e da ciência política [...] Remontam a teses de contrato social e de respeito à vontade individual e à propriedade privada. [...]¹¹³

[Quanto às] marcações teóricas [...] no plano filosófico [...] Juspositivistas tendem a ser tributárias de leituras modernas, iluministas, liberais, como a de Kant. [...]

No campo da sociologia, tomando-se seus horizontes gerais, também é possível ver grandes escolas de filiação teórica. Quanto aos sociólogos clássicos, Weber é referencial das sociologias juspositivistas.

[No que se refere aos] estabelecimentos de bases e proveitos políticos [...] Juspositivistas procuram ter por métrica de sua análise a sociedade capitalista como naturalização social geral. Se se referem a sociedades ainda não capitalistas ou reputadas com debilidade burguesa, suas visões apontam para um progressismo via de regra reformista; o motor da história é a criação de instituições burguesas ou a sua melhoria.¹¹⁴ [...]

Autores juspositivistas, como Sérgio Buarque de Holanda e Raymundo Faoro, guardam grandes inspirações weberianas.¹¹⁵

Quanto aos assim chamados não liberais, ou não juspositivistas, Mascaro explica:

Já as perspectivas não juspositivistas [...] defino em uma nomeação pelo negativo: nem se limitam às métricas institucionais ou liberais, nem tampouco alcançam a determinação marxista das formas sociais e dos modos de produção. Via de regra operam sob chaves de leitura das questões do poder ou, então, da coesão tomada em seu sentido orgânico – nação, família, raça, cultura, valores [...] porque agrupados por um negativo [...], os pensadores de tal caminho não guardam especial afinidade de bases teóricas e implicações sociais [...]¹¹⁶

No plano filosófico [...] Leituras não juspositivistas lastreiam-se em perspectivas hermenêuticas, muitas de perfil existencial, outras de investigação de fenômenos do poder – as relações sociais e suas assincronias aqui tomam vulto. [Em relação às] marcações teóricas [...] não juspositivistas [...] partem de variadas bases filosóficas – Hegel, Nietzsche, Heidegger. [...]¹¹⁷

¹¹⁰ In *Sociologia do Brasil*, de Alysson Leandro Mascaro, publicado pela editora Boitempo, em 2024.

¹¹¹ As citações reunidas por mim nesta seção da tese, embora longas, justificam-se pela relevância de seu conteúdo. Assim, peço a paciência e a atenção ao leitor para elas.

¹¹² Mascaro, 2024, à p. 14.

¹¹³ *Idem*, p. 14-5.

¹¹⁴ *Idem*, à p. 15.

¹¹⁵ *Idem*, à p. 19.

¹¹⁶ *Idem*, à p. 14.

¹¹⁷ *Idem*, p. 14-5.

No campo da sociologia [...] Comte e Durkheim [são referenciais] das sociologias não juspositivistas [...] ¹¹⁸

[No que se refere aos] estabelecimentos de bases e proveitos políticos [...] Não juspositivistas [...] têm bases e proveitos políticos bastante variados. Posições reacionárias aqui se apresentam – a sociedade perdeu ou pode perder seus valores, vínculos e coesões orgânicas com a impessoalidade liberal ou a revolução. Também posições conservadoras [apresentam-se no] manter padrões pretensamente ímpares da cultura que venham a ser dissolvidos por novos costumes, o estrangeiro [...] Eventualmente, posições progressistas de cunho reformista também podem se apresentar [...]: incrementar e aperfeiçoar os bons vínculos sociais já dados. [...] ¹¹⁹

Não juspositivistas, como Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e Guerreiro Ramos, partem de fontes sociológicas variadas, muitas delas do século XIX, outras dos Estados Unidos do século XX. ¹²⁰

Importa-me destacar que, como pode ser visto nas referências, essas informações estão distribuídas no primeiro capítulo de *Sociologia do Brasil*, “Três caminhos do pensamento social brasileiro”, e foram aqui agrupadas e dispostas, com o recurso às inserções entre parêntesis de alguns mecanismos para apresentar a conexão entre as ideias, de modo a facilitar a compreensão, pelo leitor, da categorização sugerida por Mascaró. Dito isso e seguindo adiante, por último, o filósofo do direito apresentará como entende que é construída a perspectiva crítica das interpretações do Brasil:

Por sua vez, perspectivas críticas, tomadas do marxismo, têm por ponto de partida a busca de uma cientificidade social que seja histórica e que alcance as constituintes basilares da sociabilidade, as formas sociais [...] trata-se de alcançar os movimentos concretos da realidade social capitalista para compreender a natureza das instituições e dos agentes sociais. [...] ¹²¹

Ou dito de outro modo...

No plano filosófico [...] as leituras críticas, marxistas, partem de uma cientificidade social que busca alcançar as determinações histórico-sociais dos modos de produção mediante categorias que são abstrações reais, como as formas sociais. Trata-se de um conjunto de ferramentas teóricas que se haurem da apreensão da realidade até alcançar sua natureza histórico-social, permitindo, a partir daí, seu manejo para a observação da totalidade das relações sociais. [...]

[Quanto ao plano filosófico], as marcações teóricas [...] [das] perspectivas críticas são aquelas que se lastreiam no pensamento de Marx. No campo da sociologia, tomando-se seus horizontes gerias, também é possível ver grandes escolas de filiação teórica [...] Marx das sociologias críticas. Pensadores mais recentes [...] a Escola de Frankfurt e Althusser são críticos. Há distintos estabelecimentos de bases e proveitos políticos [...] As [...] das leituras críticas, de perfil marxista, não são nem mantenedoras da sociabilidade liberal já dada, nem reativos. A transformação social, de perfil revolucionário, é seu horizonte. Dada a determinação da sociabilidade pelo modo de produção, o capitalismo é seu problema e o socialismo sua solução. [...] ¹²²

¹¹⁸ *Idem*, p. 15.

¹¹⁹ *Idem*, p. 15-6.

¹²⁰ *Idem*, à p. 19.

¹²¹ *Idem*, à p. 14.

¹²² *Idem*, p. 15-6.

Sociólogos críticos, como Caio Prado Júnior, Ru Mauro Marini e Florestan Fernandes (em sua fase final), fundam-se no pensamento de Marx. [...] É possível verificar [que] [...] Nas sociologias sobre o Brasil críticas, buscam-se as determinações estruturais da sociedade: os modos de produção brasileiros havidos e existentes, suas transições, a escravidão, as classes e os grupos sociais, exploração e dominações [...] ¹²³

[Por esse motivo,] O marxismo representa, enfim, a possibilidade de alcançar a determinação das sociedades mundiais pelo modo de produção capitalista. No caso das análises do Brasil, rompe com as duas tradicionais e limitadas vertentes de interpretação, liberais e organicistas. Não aponta um novo ou melhor direito nem reformas ou incrementos das instituições já dadas: a revolução é seu norte. ¹²⁴

Dessas definições mais gerais dos três grandes eixos interpretativos sobre a sociedade brasileira em suas características, determinações e as expectativas a seu respeito, resalto a seguir, com algum vagar, o que Mascaro apresenta como sendo as noções que guiam as interpretações de Sérgio Buarque de Holanda, na perspectiva liberal, e de Gilberto Freyre, na não liberal. Para, finalmente, indicar, algumas concepções que podem ser vistas em Mário de Andrade, incluído por mim na terceira categoria destacada por Mascaro, isto é, na das *leituras críticas*, da qual são representantes Caio Prado Júnior, Ruy Mauro Marini e Florestan Fernandes, no texto do jurista. Para tanto, usarei aqui como eixo condutor para a apresentação de Mário de Andrade, por sua similaridade, algumas noções presentes nas interpretações de Caio Prado Júnior, bem como, algumas de Sergio Buarque de Holanda, do primeiro agrupamento, e de Freyre, do segundo, que, em muitos casos, iluminam o pensamento de Mário por contraste.

Sérgio Buarque de Holanda, um liberal na ordem escravocrata

Mascaro dirá, a respeito de Holanda, que o autor apresenta uma leitura “da formação brasileira a partir das características portuguesas e ibéricas que foram implantadas e permaneceram no território nacional”. ¹²⁵ O professor defende que Holanda sustenta a existência de um feudalismo menos pronunciado em Portugal e na Espanha, com diferenças sociais menos marcadas entre a nobreza e o povo. Por esse motivo, a hegemonia burguesa teria sido construída sem grandes conflitos e a nascente burguesia

¹²³ *Idem*, p. 19.

¹²⁴ *Idem*, à p. 21.

¹²⁵ Mascaro, 2024, à p. 56.

lusitana “ascendeu aspirando a ser nobre”.¹²⁶ Essas asserções de Mascaro fundamentam-se sobretudo no capítulo primeiro de *Raízes do Brasil*, “Fronteiras da Europa”.¹²⁷

A consequência desse desejo de aristocracia seria, como sabemos, que o trabalho era desvalorizado por essa burguesia.¹²⁸ Essa mentalidade foi transportada para o outro lado do oceano quando das expedições ultramarinas de Portugal, obrigando os colonizadores a recorrerem a outros recursos que não o suor de suas mãos para explorar as terras recém “descobertas”. Assim, Mascaro aponta: “No Brasil, com o trabalho sustentado pela mão de obra escravizada, as classes e os grupos sociais livres historicamente buscam fugir das responsabilidades advindas do trabalho”.¹²⁹

Mascaro passa então às considerações sobre o caráter cordial das relações que os portugueses estabelecem e legam aos brasileiros: “O privado faz mais sentido que o público; esse é relegado ao plano dos favores [...] O pessoal é mais valorizado que o impessoal. O factual se sobrepõe à regra [...] Decorre, daí, a constatação do caráter cordial dos brasileiros”.¹³⁰ Concepção presente especialmente no capítulo 5 de Holanda, “O homem cordial”.¹³¹ No argumento de Mascaro, é precisamente este caminho da argumentação de Holanda que o coloca entre os intérpretes liberais, dado que o problema apontado pelo ensaísta quanto à formação nacional se localiza justamente na fragilidade da impessoalidade, no limite, das leis e da legalidade, e na supervalorização da pessoalidade, isto é, das relações de amizade e do plano dos favores.

Assim, Mascaro, fazendo referência ao último capítulo de *Raízes do Brasil*, “Nossa revolução”,¹³² indica o horizonte político presente em Holanda: “O horizonte que aponta, então, é o de uma revolução contra tais raízes do Brasil, um processo que o próprio

¹²⁶ *Idem, ibidem.*

¹²⁷ Destaco que a ligação entre o texto de Mascaro e os capítulos dos textos dos sociólogos foi elaborada por mim a partir das leituras que fiz tanto da obra do jurista quanto das obras primárias para as quais ele propõe uma interpretação e uma classificação. Mascaro, via de regra, indica apenas as obras de referência; aproveitei a ocasião desta tese para sugerir os capítulos em que esses temas aparecem nas obras dos ensaístas.

Dito isso, quanto a *Raízes do Brasil*, a edição publicada pela Companhia das Letras, em 1995, foi a consultada por mim. Nela, por exemplo, as questões do feudalismo e da frouxidão das estruturas sociais encontram-se nas páginas 32 e 33 até a página 35. E a problemática da associação entre a burguesia nascente e a nobreza à página 36: “[...] a burguesia mercantil não precisou adotar um modo de agir e pensar absolutamente novo, ou instituir uma nova escola de valores [...] Procurou, antes de associar-se às antigas classes dirigentes, guiar-se pela tradição [...]” (Holanda, 1995, p. 36).

¹²⁸ Presente no capítulo 2 de *Raízes do Brasil*, “Trabalho & aventura”, no intervalo entre as páginas 41 e 71, na edição por mim consultada.

¹²⁹ *Idem, ibidem.*

¹³⁰ *Idem*, p. 56-7.

¹³¹ Intervalo de páginas da edição consultada: 139-152.

¹³² Intervalo de páginas da edição vista por mim: 169-188.

autor crê já estar em curso desde a abolição até a República”. E explica: “Trata-se, aqui, de uma acepção de revolução como mudança de estruturas, não necessariamente como tomada frontal de poder”. Em Holanda, o leitor encontra:

Se o processo revolucionário a que vamos assistindo, e cujas etapas mais importantes foram sugeridas nestas páginas, tem um significado claro, será este o da *dissolução lenta* [...] das sobrevivências arcaicas [...] A forma visível dessa revolução não será, talvez, a das convulsões catastróficas, que procuram transformar de um mortal golpe [...] os valores longamente estabelecidos. É possível que algumas de suas [...] já tenham sido ultrapassadas [...] ¹³³
Se no terreno político e social os princípios do liberalismo têm sido uma inútil e onerosa superafetação, não será pela experiência de outras elaborações engenhosas que nos encontraremos um dia com a nossa realidade. ¹³⁴

Entendido isso, Mascaro afirma sobre Holanda: “Trata-se de uma leitura com ênfase nas esperanças da legalidade, do direito positivo, cuja má consolidação seria a causa da situação social brasileira. Contra a constatação da pessoalidade e da cordialidade, opor-se-ia a revolução como impessoalidade e legalidade”. Em resumo: “uma posição, então, liberal”, considerando ainda que Holanda “opera uma interpretação sociológica que, se tomada em termos de horizontes jurídicos, lastima a politicidade e a juridicidade personalistas e cordiais e almeja a instalação de um pleno juspositivismo” e conclui: “Ainda que seja pensado como democracia realizada principalmente pelo povo, *esse movimento é, fundamentalmente, a busca por uma chegada à modernidade burguesa dos países centrais do capitalismo*”. ¹³⁵

Gilberto Freyre e o mito da democracia racial

Contrariamente a Holanda e Raymundo Faoro, ambos representantes da vertente liberal segundo a proposta de Mascaro, que enxergam os “problemas estruturais na formação histórica do Brasil”, Gilberto Freyre, intérprete não liberal e partícipe do espectro conservador dos não juspositivistas, considera precisamente essas circunstâncias como a força do país. Por essa razão, a colonização lusitana é entendida por Freyre “como um caso notável de adaptação de uma civilização europeia moderna aos trópicos”, sendo esse o motivo que justificaria então “Vários mitos da excepcionalidade brasileira”, quais sejam “a relativa brandura e maior amistosidade da relação entre senhores e escravizados;

¹³³ Holanda, 1995, à p. 180.

¹³⁴ *Idem*, p. 187-8.

¹³⁵ Mascaro, 2024, p. 58-9. O grifo é meu.

a valorização da mestiçagem; a superação de esquemas interpretativos racistas; a importância da cultura brasileira [...] para sua própria definição”.¹³⁶

Mascaro faz então uma série de assertivas sobre as obras *Casa grande & senzala*, *Sobrados e mucambos* e *Ordem e progresso*, escritas por Freyre, que reuni na sequência, a fim de caracterizar a produção do ensaísta dentro do agrupamento dos não liberais. Assim, aponta Mascaro:

Freyre desenvolve uma reflexão sobre o Brasil colonial buscando fixar suas características culturais e sociais decisivas [...] tomando o caso da colonização patriarcal [...] estabelece na polaridade entre a casa-grande senhorial e a senzala uma específica forma de histórica de sociabilidade [...] vê, nesse período entre os séculos XIX e XX, a mestiçagem ganhando força e suas qualidades marcarem a sociabilidade brasileira [...] O núcleo privilegiado que organiza a sociabilidade colonial brasileira é [...] a família [...] analisando o latifúndio monocultor nordestino, no qual o elemento colonizador se fixara, acentua seu caráter patriarcal, organizando, a partir da casa-grande, a família, os escravizados e os agregados. É no seio da família patriarcal que se consolidam as características típicas da sociabilidade luso-tropical.¹³⁷

Mascaro sublinhará ainda a questão da sexualidade portuguesa no processo de colonização e do caráter positivo que Freyre confere à mestiçagem, a qual, não custa lembrar, é fruto do estupro das mulheres negras trazidas de África para serem escravizadas no Brasil. Sobre isso, o autor destaca:

Tal valorização do processo de formação social brasileira, ressaltando o tirocínio português que o levou a se adaptar e, com poucos homens, dominar um vasto território, forjando vínculos sociais não só cruéis, mas também ‘doces’ [...] faz Gilberto Freyre estabelecer uma leitura notadamente conservadora da sociabilidade pátria, louvando-a tal como se deu e enaltecendo institutos sociais como o da escravidão.¹³⁸

Mascaro assinala que a obra de Freyre tem perseverado “como esteio de perspectivas conservadoras e reacionárias a respeito do Brasil” e que, inspirada na antropologia cultural norte-americana, o seu horizonte é conservador, posto que ela ressalta “um suposto menor malefício da colonização portuguesa e ‘sua política de afeto

¹³⁶ *Idem*, à p. 67.

¹³⁷ *Idem*, p. 67-9.

Em Gilberto Freyre, *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, à p. 80, encontra-se: “A família, não o indivíduo, nem tampouco o Estado nem nenhuma companhia de comércio, é desde o século XVI o grande fator colonizador no Brasil, a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala fazendas, compra escravos [...] força social que se desdobra em política [...] Sobre ela, o rei de Portugal quase reina sem governar. Os senadores da Câmara, expressões desse familismo político [...]”.

¹³⁸ Mascaro, 2024, à p. 71.

e aproximação sem preconceitos ao cruzamento racial””, de modo que “encaminha-se em benefício da construção de uma ideologia da boa integração racial brasileira”.¹³⁹

Mário de Andrade, um crítico social na periferia do capitalismo

Graças à sua inserção *sui generis* neste quadro de intérpretes do Brasil, Mário de Andrade apresenta desenvolvimento e rendimento particulares no que se refere à sua produção, que localizo, conforme a hipótese já indicada neste texto, nas obras homônimas *Café*, escritas entre 1925 e 1945.¹⁴⁰ Conforme o sentido que escolhi para orientar esta hipótese, isto é, o agrupamento proposto por Mascaro (2024), o autor de *Café* deve ser enquadrado no terceiro grupo, ou seja, o dos intérpretes críticos do Brasil.

Isso porque, em linhas gerais, essas obras se orientam a partir da identificação de uma grande questão nacional, a crise do café, que será o problema, ou, se quisermos, para falar com a linguagem especializada da crítica literária, o conflito decisivo tanto no libreto para a ópera quanto no romance. Esse conflito aponta, por um lado, para uma ênfase no questionamento do modo de produção, isto é, o modo de produção capitalista em seu recorte brasileiro, de país exportador de *commodities*, a principal delas, à época, o café; e, por outro, identifica a transformação social pela via da insurreição popular como a saída para a crise, colocando a luta de classes como motor da estória no romance e no libreto. Mascaro sugere como característico deste terceiro grupo de intérpretes:

No terceiro dos caminhos de interpretação sociológica sobre o Brasil, de horizontes críticos [...] Às perspectivas institucionais e sociais culturais, somam-se as determinações econômicas e produtivas específicas do país em sua história. A sociedade nem é pensada em termos apenas de um atraso em face do capitalismo central, nem tampouco como experiência de miscigenação a ser [...] louvada. O capitalismo está em xeque [...] e a escravidão é uma marca histórica incontornável de horror social.¹⁴¹ [...] Não aponta um novo ou melhor direito nem reformas ou incrementos das instituições já dadas: a revolução é seu norte.¹⁴²

¹³⁹ *Idem*, à p. 72.

¹⁴⁰ Em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, Antonio Candido (2023) produzirá a imagem do *afresco* ao comentar *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, para se referir a uma *obra construída como panorama social através de técnicas descontínuas*, como defendo que Mário de Andrade realiza tanto no libreto quanto no romance *Café*, de modo que *estas obras podem ser tomadas como 5 fragmentos que compõem este enorme tableaux que é Café*, estando alguns dos estilhaços reduzidos à forma de prosa (no romance) e outros à forma de poema dramático (no libreto). A discussão sobre este modo de ler os *Cafés* encontra-se também nesta *Parte I* da tese em “Pressupostos”. As referências completas aos textos citados nesta nota estão na seção “Referências”.

¹⁴¹ Mascaro, 2024, à p. 81.

¹⁴² *Idem*, à p. 21.

O que se evidencia tanto no romance quanto no libreto, diferentemente do que se poderia imaginar, em termos de conflito narrativo é a crise de 1929. É esta crise, ao fim e ao cabo, que traça o contorno do enredo e define as ações a serem tomadas, bem como participa dos destinos dos personagens, tanto da família da burguesia rural e de seus empregados seu João e Chico Antonio e da classe média urbana, que despontam no romance, quanto da burguesia rural, dos comissários do café – representantes do capital nacional e estrangeiro –, dos industriais, da burocracia estatal e do conjunto variado de paupérrimos (estivadores, lavradores, colonos, operários), que figuram no libreto. O que é o mesmo que dizer que nenhum conflito de ordem subjetiva se impõe sobre o problema decisivo apresentado nos *Cafés: a crise econômica de 1929*, que se refletiu, no Brasil, em uma *crise de produção e escoamento do café* (que era a principal mercadoria da economia agroexportadora em que se constituía o Brasil de então).

De modo algo esquemático, como uma espécie de catálogo de temas, para esta introdução, poderia propor o seguinte quanto aos *Cafés*. Mário de Andrade trata, no romance, do tema da **escravidão**, como uma questão nacional de fundo, constitutiva da sociabilidade brasileira.

Por exemplo, a sociabilidade tipicamente erigida num país que foi colonizado por meio de uma dualidade senhor e escravo, que encontra na **humilhação** pelos proprietários dos que vendem a sua força de trabalho um modo de expressão, como na altura em que se narra Chico Antonio a trabalhar como vaqueiro em Minas Gerais: “envilecimento ficado da escravidão”.¹⁴³ Essa mesma sociabilidade encontra expressão na **reificação** dos que vivem do próprio trabalho, o qual é expropriado pela classe dirigente: “Aceita a promiscuidade, mas *baseada sempre nos costumes da escravidão*, e se a carícia não tem olhos pra saber onde que pousa, *não se concebe a independência do inferior e muito menos personalidade*”.¹⁴⁴ Mário de Andrade aqui apresenta o que pode-se considerar uma ironia sobre o texto freyriano. E também no **autoritarismo** que não só é constitutivo mas elemento central, ou ainda, basilar da relação dos possuidores para com a classe trabalhadora: “Aos olhos dos conterrâneos humildes ele ficava então admirável; e podia manter com isso aquela hórrida prepotência, aquele *mando insolente*, aquele *autoritarismo rebaixante* com que, em nosso tempo livre, permanecia ainda muito no Nordeste, entre “seus dotores” e povo, *a forma de relações da escravidão*”.¹⁴⁵ E ainda,

¹⁴³ Andrade, 2015, à p. 61.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 133-4. O grifo é meu.

¹⁴⁵ *Idem*, à p. 136. Os grifos são meus.

na **forma verbal** que a classe dominante, em especial a nordestina, de acordo com o texto de *Café*, usa para tratar com a classe dos que possuem apenas a própria força de trabalho para vender, isto é, **o imperativo**: “Uma das manifestações humanas mais chocantes de todo o Nordeste é a conservação, muito generalizada ainda, dessa *psicologia escravagista* [...] E a *maneira de mandar* ou simplesmente de pedir, é a *intimativa*, que hoje nós do Sul apenas podemos imaginar que foi a do senhor de escravos. O nordestino intelectualizado continua mandando desse jeito” (esta afirmativa do autor que localiza esse tipo de sociabilidade apenas no nordestino rico pode, todavia, ser contestada, pois a asserção, tomada em seus termos gerais, parece correta também ao conjunto dos brasileiros).¹⁴⁶

Encontro ainda sobre o tema da escravidão no Brasil tons de um etnógrafo à la Sérgio Buarque de Holanda em: “A *promiscuidade luso-africana dos tempos da escravatura* como que fixara no nordestino, mais que em qualquer outro dos tipos étnicos do Brasil, uma *indistinção atrapalhada de classe* que se exemplificara magnificamente no tipo da mulata sarará. A amizade, a riqueza de assunto, as *manifestações físicas de companheirice perseveravam* na mesma *liberdade cordial entre nordestinos de classe diferente*”.¹⁴⁷ À diferença de que Mário iluminará justamente como esta “indistinção de classe” segue operante no país mesmo já em tempos duma modernidade capitalista periférica nos anos 1920. E que, na visão da instância comentadora do romance *Café*, só não é harmônica como advoga Freyre, porque, pouco antes da observação que apresento neste parágrafo, apresenta-se esta outra (que destaquei no parágrafo anterior): “Aceita a promiscuidade, mas *baseada sempre nos costumes da escravidão*, e se a carícia não tem olhos pra saber onde que pousa, *não se concebe a independência do inferior e muito menos personalidade*”,¹⁴⁸ desmentindo qualquer espécie de relação verdadeiramente amistosa, harmoniosa, proveniente da promiscuidade luso-africana, que foi estabelecida, em verdade, a partir da *violência reificadora* dos sujeitos escravizados (“não se concebe a independência do inferior e muito menos personalidade”, afirma-se no texto de *Café*), colocando-se, portanto, distante da perspectiva de uma pretensa democracia racial, fruto de uma miscigenação realizada a partir do cruzamento racial que resultaria na boa integração das raças no Brasil, como desejaria Gilberto Freyre.¹⁴⁹

¹⁴⁶ *Idem*, à p. 137. Os grifos são meus.

¹⁴⁷ *Idem*, à p. 134. Os grifos são meus.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 133-4. Os grifos são meus.

¹⁴⁹ A respeito do mito da democracia racial, cf. *Racismo Estrutural*, do professor Silvio de Almeida, publicado 2019, pela editora Jandaíra. A referência completa encontra-se na seção “Referências” desta tese.

Esse tema se mostra também, de modo algo reflexo, indireto, quando a instância comentadora de *Café* faz emergir no texto o que denominará como “sociedades de negros”, em que se incluem os “semicriminosos” e as criadas (“Os ‘cavalheiros’ do conluio formavam uma súcia de espertalhões semicriminosos. A sociedade era de baile e se mantinha de roubos. Ao contrário das congêneres, as damas é que pagavam [...] Não havia mensalidade estipulada e nem se aceitava dama que não fosse criada. Nos dias de baile, elas chegavam, entravam e procedia-se à coleta”);¹⁵⁰ as prostitutas.¹⁵¹

A responsabilidade por essas atividades atribuídas à população negra paulista, Mário de Andrade parece imputar ao processo social que começa na escravização e termina com a libertação. Dito de outro modo, tratar-se-ia aqui dos negros que foram lançados à sociedade civil, posto que anteriormente não se constituíam sujeitos, mas propriedade dum senhor de escravos, sem a proteção de qualquer lei ou política pública que viesse a assisti-los, quando da assinatura da Lei Áurea, sobre a qual fica difícil dizer se era lei que garantia direitos ou se sentença que condenava a uma pena perpétua, que se pagaria com uma vida em desamparo, que levaria à marginalidade e à prostituição. O texto não panfletário do modernista, todavia, não abre margem para uma leitura afeita à culpabilização desses indivíduos por sua situação naquele presente do século XX; mas faz entrever a condição histórica que a engendrou (fica sublinhado especialmente em trechos como os da própria roubalheira com ares de desforra retratada nas páginas 122-3 do romance *Café*; ou ainda em excertos como “numa bandalheira que na certa os atraía”, “descendentes de escravos”, “o que o mundo lhes mostrava brilhante”, “imitavam ridiculamente os brancos”, “a brincadeira acabava no xadrez”, à p. 126).

Ainda sobre a população negra e a escravidão, *Café* trata da distinção entre os negros no Brasil e nos Estados Unidos. Se, por um lado, via-se que aqui havia uma mistura de raças, que provavelmente impediria “preparar uma futura questão negra, que nem nos Estados Unidos”;¹⁵² por outro, expõe-se uma tese contrária à que defende certa tendência da sociologia que trata a miscigenação no Brasil como um fator que encaminharia o país para o desaparecimento do negro e para o embranquecimento da sociedade: “era incontestável que o fenômeno desmentia a visão otimista dos sociólogos, profetizando o total desaparecimento da raça negra no Brasil. Os fatos paulistas faziam antes prever um

¹⁵⁰ *Op. cit.*, à p. 122.

¹⁵¹ *Op. cit.*, à p. 127.

¹⁵² *Op. cit.*, à p. 123.

apuramento novo [...] era possível imaginar que estávamos testemunhando a fixação dum tipo novo, o do negro-brasileiro puro”.¹⁵³

Entretanto, o texto de *Café* apresenta certo ar controverso, presente mesmo nos textos de Sérgio Buarque de Holanda¹⁵⁴ e Caio Prado Júnior,¹⁵⁵ quanto mais em Gilberto Freyre, como já assinalai e que é um lugar comum mesmo no presente, com relação à questão negra. Essa questão, além disso, viria a ser mais justamente tratada por pensadores como Nina Rodrigues, certamente um pioneiro e mesmo *avant-garde* nesse debate; mas, sobretudo, por Lélia González, Clóvis Moura, Ruy Mauro Marini e Décio Saes, por exemplo, esses num outro momento histórico, em que esse debate já havia avançado na sociedade brasileira, que podia então contar com a sua realização a partir de um acúmulo crítico. Em *Café*, encontram-se trechos que desmentem o que afirma o texto

¹⁵³ Andrade, 2015, à p. 124.

¹⁵⁴ Holanda trata de certo abandono do preconceito de raça em alguns momentos de *Raízes do Brasil*, mesmo destacando que esse preconceito existia, por exemplo, quando se tratava da atribuição de trabalhos que não fossem manuais aos negros vindos de África e mesmo aos mestiços brasileiros. Veja-se esta postura um tanto controversa em excertos como: “[...] suas relações [do escravizado] com os donos oscilavam da situação de dependente para a de protegido, e até de solidário e afim. Sua influência [do escravizado] penetrava [...] o recesso doméstico, agindo como dissolvente de qualquer separação de castas ou raças, de qualquer disciplina fundada em tal separação” (1995, à p. 55); Ou ainda em: “A essas inestimáveis vantagens acrescenta-se ainda, em favor dos portugueses, a já aludida ausência, neles, de qualquer orgulho de raça. Em resultado de tudo isso, a mestiçagem que representou, certamente, notável elemento de fixação [...] não consistiu [...] fenômeno esporádico, mas, ao contrário, processo normal” (*Idem*, à p. 66).

Esses trechos positivam a mestiçagem brasileira e recobrem a violência da escravidão, apagando a brutalidade de sentido racista que a escravização do povo negro teve no Brasil.

Em outras partes, entretanto, o texto do sociólogo não consegue encobrir a exclusão racial em que viviam os negros: “Os pretos e descendentes de pretos, esses continuavam relegados, ao menos em certos textos oficiais, a trabalhos de baixa reputação, os *negro jobs*, que tanto degradam o indivíduo que os exerce, como sua geração” (*Idem*, à p. 56).

¹⁵⁵ “O tráfico africano se mantinha [...] despejando ininterruptamente na colônia contingentes maciços de populações semibárbaras. O que resultará daí [...] baixo teor moral nela reinante [...] relaxação geral de costumes [...] baixo nível e ineficiência do trabalho e da produção, entregues como estavam a *pretos boçais* e índios apáticos [...]” (Prado Júnior, 2008, p. 274-5). O grifo é meu.

É preciso dizer, entretanto, que a tônica geral do texto de *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, é de denúncia da instituição escravista no Brasil, de modo que o autor avança no debate em relação a Gilberto Freyre e a Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo; mas há, é necessário reconhecer, momentos, como o que aqui destaquei, em que falta radicalidade na exposição da barbárie escravista praticada no país. Como aponta Mascaro (2024, p. 82), Prado Júnior consegue alcançar, em sua obra, o sentido em que se deu a colonização do Brasil, isto é, a extração ou a produção de mercadorias através de um empreendimento mercantil voltado para o comércio exterior. Conforme o texto do próprio sociólogo: “[...] a escravidão, nas duas funções que exercerá na sociedade colonial, fator trabalho e fator sexual, não determinará senão relações elementares [...] O trabalho escravo nunca irá além do seu ponto de partida: o esforço físico constrangido; não educará o indivíduo, não o prepara para um plano de vida humana mais elevado” (Prado Júnior, 2008, à p. 340). E continua: “[O trabalho escravo] Não lhes acrescentará elementos morais; e pelo contrário, degradá-lo[s]-á, eliminando mesmo nele[s] o conteúdo cultural que porventura tivesse[m] trazido do seu estado primitivo. As relações servis são e permanecerão relações puramente materiais de trabalho e produção” (*Idem*, p. 340-1).

considerado em seu conjunto; por exemplo, quando se trata da questão das relações estabelecidas entre imigrantes italianos e negros, tem-se: “não se criara aqui o mais mínimo preconceito social de cor” ;¹⁵⁶ e, na sequência, que versa sobre as associações feitas exclusivamente entre pessoas negras, em que um ou outro branco tentava aventurar-se, expõe-se: “a negrada brasílica, bem aceita em qualquer meio e não sofrendo de nenhuma humilhação de cor, não alimentava o sonho de clarear a pigmentação”.¹⁵⁷ Essas asserções, como vimos anteriormente, são desmentidas pelo próprio texto de *Café*.

Outro tema presente no texto de Mário de Andrade é o das **imigrações**, especialmente o da imigração italiana para São Paulo. Esse tema aparece localizado majoritariamente no recorte temporal do século XX; embora haja menção às imigrações ao longo da história com as nuances destacadas dos tipos que imigram em cada período desde as primeiras migrações.¹⁵⁸ A respeito desse tópico, destaco a distinção apresentada quanto aos imigrantes italianos que pertenceriam a certa classe de “aristocracia italiana”, nas palavras da instância comentadora de *Café*;¹⁵⁹ os intelectuais e demais trabalhadores (sobre os quais se diz “a italianada útil”);¹⁶⁰ bem como os representantes do fascismo italiano.¹⁶¹ *Café* também tratará de **outras imigrações**, iluminando uma série de tipos, como os imigrantes russos, alemães, sírios, japoneses, chineses, etc. que desenvolvem, em geral, atividades comerciais e compõem uma espécie de classe trabalhadora urbana do início do século XX. Esses setores ajudam a compor o grande panorama social urbano exposto no romance do modernista brasileiro.¹⁶²

Outros dois tipos de migração bastante presentes no romance e no libreto são, por um lado, a **migração interna**, do norte e nordeste para o sul e sudeste do Brasil, de mão de obra em busca de trabalho e, por outro, as **migrações fruto do êxodo rural**. A primeira será marcada especialmente pelo personagem Chico Antonio, que era peão no nordeste e vai abrindo caminho pelo interior do Brasil, passando por Minas, tendo como horizonte as fazendas de café do sudeste, em que chega para trabalhar, assim como o pai, seu João, por meio do sistema de colonato. Esse movimento ocorrido no Brasil real será descrito por João Pedro Stedile, em *A questão agrária no Brasil / O debate tradicional – 1500-*

¹⁵⁶ Andrade, 2015, à p. 123.

¹⁵⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁵⁸ *Idem*, p. 71-82.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 72-3; e à p. 77.

¹⁶⁰ *Idem*, à p. 71; e p. 80-1; e ainda p. 81-2.

¹⁶¹ *Idem*, p. 78-9; e à p. 81.

¹⁶² Muitos destes imigrantes são mencionados à p. 77 do romance *Café*. E podem ser encontradas referências a eles durante todo o primeiro capítulo do romance, no intervalo p. 45-146.

1960.¹⁶³ Discuto-o na *Parte II* desta tese ao tratar do tema da classe trabalhadora rural, analisando os *Cafés* de Mário de Andrade; tópico no qual também abro um debate sobre o êxodo rural sobretudo em relação à formação da cidade e o seu significado para o Brasil.

Num empreendimento sociológico centrado no ambiente urbano do século XX, atualizando, portanto, a discussão quanto à formação social brasileira (que se concentra majoritariamente no período do Brasil colônia, considerados os ensaístas no recorte que aqui propus), Mário de Andrade trabalhará o tema do **lumpemproletariado** numa metrópole da periferia do sistema.¹⁶⁴ Sem fazer caricatura ou zombaria, *Café* olhará para esse setor social também desamparado pelo Estado e pelas políticas públicas, mostrando até mesmo certa ética e moral na conduta desses sujeitos marginalizados,¹⁶⁵ fazendo notar até como ele se forma a partir do modo de produção escravista colonial adotado na fundação do Brasil, que não preparou a grande massa de escravizados tampouco os seus descendentes para uma vida que não fosse a do trabalho servil no latifúndio monocultor e para os quais restou, em grande medida, o recurso à criminalidade quando despejados no ambiente urbano, devido ao seu mais amplo despreparo para estar fora da servidão compulsória em que viviam.

Mário de Andrade tratará também da **burguesia rural paulista**, de modo que, através dela, o leitor pode perceber o mundo do qual ela é herdeira, isto é, aquele das oligarquias rurais dos tempos do Brasil colonial. Isso, porque, em *Café*, especialmente na segunda parte do romance, bem como no libreto para a ópera (com bastante ênfase no primeiro quadro, cenas um [“Porto parado”] e dois [“Companhia cafeeira S.A.”]; e no segundo quadro, cena um [“O êxodo”]) se faz notar o fato de que *a hegemonia social troca de mãos* (senhores de engenho de açúcar, fazendeiros do algodão e do tabaco) *sem trocar de classe* (burguesia, ou oligarquia rural, conforme se queira) tanto no espaço (geográfico) quanto no tempo, assim como fica evidente em Caio Prado Júnior, por exemplo.¹⁶⁶

¹⁶³ Publicado em 2011 pela editora Expressão Popular. A referência completa deste trabalho encontra-se na seção “Referências” desta tese.

¹⁶⁴ Andrade, 2015, p. 110-6.

¹⁶⁵ *Idem*, à p. 113; e à p. 116.

¹⁶⁶ “A diversidade de condições naturais [...] que acabamos de ver como um empecilho ao povoamento, se revelaria por outro lado forte estímulo [...] tais condições proporcionarão aos países da Europa a obtenção de gêneros [...] E gêneros de particular atrativo [...] Tome-se o caso do açúcar [...] A pimenta [...] O tabaco [...] E não será este também, mais tarde, o caso do anil, do arroz, do algodão e de tantos outros gêneros tropicais?” (Prado Júnior, 2008, à p. 26).

E ainda, em outra parte de *Formação do Brasil...: “As três lavouras que acabamos de ver [açúcar, algodão e tabaco] constituem os fundamentos da agricultura colonial. Tanto pelo valor da produção como pela parte da população que nelas exerce sua atividade, elas representam a quase totalidade da economia*

Em *Café*, no romance, Mário de Andrade se ocupará também da **classe média urbana** dentro do escopo do século XX, sobretudo, ao trazer para a estória o personagem Celeu, marido de uma das filhas da família da burguesia cafeeira, que é funcionário de uma empresa estrangeira que atua no Brasil. Por meio desse personagem, a narrativa destaca o papel de sócio menor do capital internacional que tem o Brasil e a acomodação, às vezes indignada, mas sempre resignada dessa classe média brasileira com relação aos países centrais do capitalismo e à grande burguesia estrangeira.¹⁶⁷ Outro personagem, Fernando, casado com a outra das duas irmãs, é bancário e ajuda a compor o quadro desse setor social, marcando uma postura de resignação e subordinação ainda maior, uma vez que é feito joguete nas mãos da própria família da oligarquia cafeeira paulista.

No personagem Nedim, imigrante sírio que enriqueceu em São Paulo, sendo primeiro mascate e, depois, dono de um hotel e de um café e restaurante no centro da capital paulista e que performa, é bem da verdade, a sanha do ajuntador, do acumulador de capital, que analiso em pormenor no capítulo X, e também é, em alguma medida, um resignado diante dos seus credores, dado que investe todo o dinheiro que ajuntou mascateando para construir o hotel e o café e ainda se endivida para dar cabo da construção, o leitor encontra mais um exemplar desta classe média urbana. Além de Astrogildo, filho da burguesia rural nordestina, que migra para São Paulo e se torna “doutor”, buscando inserir-se na vida política do sudeste do país, para o que se resigna e

agrária do país. Não falarei do café”, ele diz, embora isso, podemos ler nas entrelinhas algo como “Não falarei do café, mas entenda-se que essa mercadoria funcionará para a economia do Brasil do mesmo modo como essas outras de que acabei de tratar” (*Idem*, à p. 153). Ele segue: “Não falarei do café, que introduzido no Pará em princípios do século XVIII e daí transportado [...] pelo vale do Paraíba, as zonas limítrofes de Minas Gerais e São Paulo. A história do café, embora iniciada antes do período que analiso, não cabe nele, mas no seguinte, em que tomará o impulso que todos sabem” (*Idem, ibidem*), completando assim: “A produção do café [...] seria no futuro grande demais para caber no reduzido papel de então” (*Idem, ibidem*).

¹⁶⁷ De Alceu, Celeu, diz-se em *Café*: “Vivendo na intimidade dos chefes numa grande companhia, cujo capital era maravilhoso, cuja importância era universal, *vivendo com esses homens numa raça que a própria mesquinhez dele demonstrava infinitamente superior*, sentindo que esses homens o tratavam como a igual, *Celeu nem apenas se deixou manejar por eles mas os ajudava nisso*, vindo ao encontro do que eles planejavam e desejavam. Numa habilidade coleante, *perdeu de repente as pequenas reservas morais, se tornou o braço direito brasileiro, indispensável pra uma companhia daquele gênero, que estava precisando sempre de concessões e de arranjos no país*, e auxiliar conselheiro e agente de deveras magnífico pra chefes [...]” (Andrade, 2015, p. 178, grifos meus).

E na sequência ainda: “Celeu salvava tudo, Celeu arranjava tudo. Escolheu o advogado que logo ficou com uma importância política extraordinária, arranjava o contentamento dos jornais, comprava gente, comprava notícias, *agia com mando obedecido diante de todas as agências do país*, “nosso amigo, sr. Alceu”, como dizia o presidente da Companhia nos momentos quase mensais que passava em São Paulo” (*Idem, ibidem*, grifo meu).

Noutra parte: “E o ianque, que era na realidade numa inocência sublime, nem percebia que na verdade *Celeu se tornara numa desmoralidade completa*” (*Idem, ibidem*, grifo meu).

se adapta ao “jeito paulista”, como procuro demonstrar também no capítulo X na análise desse personagem.

Nesta classe média urbana, também incluo os jornalistas, que aparecem tanto no romance quanto no libreto para a ópera, e que recebem duras críticas. Num episódio do romance em que a companhia estadunidense, para a qual Celeu trabalha, alcança a graça, fruto do suado labor do próprio Celeu, de uma “concessão escandalosa”, os jornalistas, pagos pelo compatriota, para divulgar uma boa imagem da Companhia ([Celeu] “arranjava o contentamento dos jornais”), recebem ainda a bonificação de um jantar de celebração (“‘Muito bem! Muito bem!’ *Era um ‘muito bem’ discreto que os jornalistas moralmente não iam naquela onda, mas um ‘muito bem’ perfeitamente bem alimentado e regado*”), como incentivo, sobretudo, para continuar o seu “bom trabalho”.¹⁶⁸ Vexados, com o seu “‘muito bem’ discreto”, todavia, continuam sentados à mesa do jantar do ianque chefe da companhia estrangeira, numa resignação profunda. Esses mesmos jornalistas também aparecem assim resignados a uma mediocridade que precisa ser senso comum em prol de sustentar uma adesão nacional às suas linhas no romance. Numa crítica voraz, a instância comentadora do *Café* denuncia a assunção dessa postura dos jornalistas do *Estado de S.P.*, que são expostos como reprodutores e mantenedores da mentalidade da burguesia rural brasileira, como exponho na análise deste romance no capítulo XX.¹⁶⁹

Assim, o grande *signo dessa classe média urbana no Café parece ser a resignação*. Tanto diante do capital internacional, quanto da burguesia rural brasileira. Daí, arrisco-me a sugerir que, nesse tema, Mário de Andrade projeta uma leitura do papel que essa *classe média urbana resignada* cumpria e cumpriria na vida do país, qual seja: *vassala da burguesia rural e urbana, bem como do capital internacional*, muitas vezes por via indireta e outras tantas vezes diretamente, tanto nos momentos de uma miragem

¹⁶⁸ Todos os trechos citados no parágrafo encontram-se à p. 178.

¹⁶⁹ Veja-se um trecho do romance: “Todos liam o mesmo jornal e da mesma maneira [...]fazendeirada que pensava assim porque *O Estado de S. Paulo* pensava assim [...] *O Estado de S. Paulo*, cuja nobre e frígida serenidade de colunas cinzentas cheias de letrinhas iguais e regulares se coadunava bem com o interminável monótono enfileiramento dos cafezais. Era um cafezal também: fecundo, imponentíssimo, certo. A influência do grande jornal era imensa em todo o Estado e mesmo nas adjacências dele. Chegara a criar uma mentalidade que, apesar de servil, não deixava de ser comovente, pela sua enérgica unanimidade [...] Porém em grande parte *a influência exercida pelo grande diário provinha justamente da sua superioridade pacheca*, em que a *discrição cuidadosa, o meio-termo apalpante* [...] Qualquer atitude muito enérgica [...] iria igualá-lo aos outros diários e ele perdia grande parte do reinado espiritual que exercia [...] *A utilidade funcional do grande matutino provinha de que ele não representava apenas o bom senso, mas também o senso comum*. Assim: o próprio meio-termo da sua fecundidade nacional dependia do meio-termo das suas atitudes serenas [...] *O Estado de S. Paulo tinha de ser o que era pra ter a influência e a utilidade nacional que exercia*” (Andrade, 2015, p. 158-9). Os grifos são meus.

democrática, por exemplo, nos primeiros anos da República até a primeira fase do governo de Getúlio Vargas com as reformas, quanto nos momentos de autoritarismo ferrenho, por exemplo, na ditadura Vargas. É bem que recordemos que, em 1975, Florestan Fernandes publica, pela editora de Jorge Zahar, *A revolução burguesa no Brasil*, em que teoriza a *autocracia da burguesia brasileira*, sobre a qual diz Mascaro: “[...] da ditadura de 1964 em diante [...] fase mais patente da autocracia burguesa brasileira, dado que ela não conseguiu mais sustentar ideologicamente os figurinos liberais [...] Deixa-se de lado uma autocracia dissimulada para então instaurar uma autocracia explícita”,¹⁷⁰ e vai adiante, afirmando: “O autoritarismo da ditadura [...] não é seu verdadeiro e único índice, porque a *autocracia burguesa é, em verdade, uma estrutura social do capitalismo do – e no – Brasil*”.¹⁷¹

Mais um motivo que aparece em *Café*, tanto no romance, quanto no libreto, é o do **capital estrangeiro**. Em outras palavras, a burguesia internacional, da qual a burguesia brasileira periférica é tributária. O capital internacional figura na obra de Mário de Andrade encarnado nos comissários do café,¹⁷² no libreto, assim como no ianque, chefe de Celeu, e demais diretores da Companhia, no romance.¹⁷³ E aqui há um trecho longo que merece destaque por sua relevância para o tratamento deste tema:

Não tinha mais segredos pra Celeu. Celeu sabia de tudo, sabia das *pretensões básicas da Companhia*, pois não era lógico! é uma Companhia? trata dos seus interesses, está claro! E *esses interesses eram uma devoração violenta do dinheiro do país*. Em compensação a Companhia pagava regamente os empregados e oitenta por cento destes eram brasileiros, grande benefício pro Brasil. No dia em que foi conseguida uma *concessão escandalosa, infamante pra moralidade social do Brasil, o ianque que estava em São Paulo, inquietíssimo, torcendo pela vitória daquele boxe, acabou fazendo grandes benefícios pro Brasil: houve um almoço pra empregados e chefes juntos*, Vivi recebeu uma joia de vinte contos, e a Companhia resolveu *traduzir* todos os seus títulos, tabuletas, sinetes e até sua correspondência pro estrangeiro, na língua de Camões. Depois houve outro banquete pros jornalistas e chefes. Houve visita geral da matriz sul-americana de São Paulo, muitas promessas em que a coisa, já de si grandiosa, assumiu as proporções divinas duma América-do-norte e “senhores... já tendo no seu corpo uma porcentagem viva de oitenta por cento de nossos irmãos, já contando entre seus chefes uma representação especificamente nacional na figura do nosso tão simpático amigo Alceu” (sorrisos e adeusinhos de todos os jornalistas presentes ao tão simpático e conhecidíssimo Celeu que lhes pedia tantas

¹⁷⁰ Mascaro, 2024, à p. 107.

¹⁷¹ *Idem, ibidem*. O grifo é meu.

¹⁷² O papel dos comissários do café é explorado e discutido na *Parte II* da tese, em que analiso o libreto para a ópera. Por isso, para exemplificar o capital estrangeiro como tema da interpretação do Brasil formulada por Mário de Andrade aqui nesta introdução, usarei as figuras da segunda parte do romance, isto é, os ianques donos e diretores da Companhia em que trabalha Celeu.

¹⁷³ Sobre a Companhia estrangeira dos ianques patrões de Celeu, diz-se: “Vivendo na intimidade dos chefes duma *grande companhia*, cujo *capital era maravilhoso*, cuja *importância era universal* [...]” (p. 178, grifos meus).

notícias e lhes dava este delicioso banquete), e agora enfim *traduzindo* todos os seus títulos, até mesmo a sua correspondência estrangeira para a língua da nossa terra, para a língua que bebemos com o leite de nossas mães, a grande empresa adquiriu definitivamente foros de nacionalização. Não é mais uma empresa estrangeira, é uma empresa brasileira, uma empresa nossa, uma empresa nacional! “Muito bem! Muito bem!” Era um “muito bem” discreto que os jornalistas moralmente não iam naquela onda, mas um “muito bem” perfeitamente bem alimentado e regado. *O ianque, desque falaram no Celeu, passara o braço no ombro do amigo e o contemplava com uma ternura de vaca. Estava muito comovido o ianque, sinceramente comovido [...]* E a festa acabou numa farra danada no Tucuruvi, com bebidas pagas pela Companhia. *O ianque lançou no meio do salão quando aprendia um maxixe.* Incontestavelmente estava tudo nacional.¹⁷⁴

O excerto, embora extenso, faz valer a leitura, pois dá mostra da ironia com a qual Mário de Andrade trata o servilismo brasileiro ao capital estrangeiro, chegando mesmo às raias da zombaria. Em pormenor, destaco: “[...] *pretensões básicas da Companhia*, pois não era lógico! é uma Companhia? *trata dos seus interesses*, está claro! E *esses interesses eram uma devoração violenta do dinheiro do país*”.¹⁷⁵ O autor de *Café* não poderia ser mais transparente na crítica aguda que manifesta: a pretensão básica da Companhia estadunidense, o seu interesse fundamental é a *devoração* violenta do dinheiro do país. Assim, o capital estrangeiro aparece devorando o dinheiro alheio, levando tudo sem deixar *quase* nada, raspando o pote e deixando as migalhas, porque, afinal de contas, ainda concede um jantar aos empregados, dos quais oitenta por cento representava *mão de obra nacional barata*, que na ocasião têm o “privilégio” de comer *junto* aos chefes, de modo que não se pode dizer que a *company* não deixou nada a esses tristes trópicos.

Adiante, de modo escamoteado, o romance repete uma informação: “e agora enfim *traduzindo* todos os seus títulos, até mesmo a sua correspondência estrangeira para a língua da nossa terra”, veja-se bem: traduzindo; e não transferindo. Sagaz no manejo da linguagem, o autor modernista dá o nó num leitor desatento, que apenas passa os olhos pelo *Café*, apresentando duas vezes a mesma informação, como quem quer reforçá-la, sublinhá-la. A parecença prosódica dos verbos “traduzir” e “transferir”, no meio do texto corrido, num parágrafo imenso, que toma mais de uma página do romance, e vem em meio a um sem-número de informações, zombarias, micro-acontecimentos, prega um truque no leitor. A tradução para a língua portuguesa de *securities, documents and correspondence* da *company*, afinal de contas, não representa a sua nacionalização. O

¹⁷⁴ Andrade, 2015, p. 178-9. Os grifos são meus.

¹⁷⁵ *Idem*, à p. 178. Os grifos são meus.

Brasil segue lesado pela “*concessão escandalosa, infamante pra moralidade social do Brasil*” conquistada por Ceceu, amigo e compatriota do leitor.

O episódio também se presta a localizar, neste panorama da sociedade brasileira que Mário de Andrade constrói através de *Café*, qual é o rumo que toma o país em seu debate na modernidade capitalista do século XX com a conformação de um Estado burguês de fato. Dito de outro modo, depois da Independência e da Proclamação da República em fins do século XIX, o novo século trazia consigo a formação de importantes núcleos urbanos, com destaque para São Paulo. E produzia também um processo de industrialização do país a partir, especialmente, dos anos 1930, bem como a massificação do trabalho assalariado, também da década de 1930, e a formulação e promulgação das leis trabalhistas, na década de 1940, que regem as relações de laborais separando e igualando formalmente (*juridicamente*) os agentes da produção, ou seja, capitalistas e assalariados.

Isso, porque, há um debate, na sociologia brasileira, envolvendo a questão da formação nacional, que busca precisar o papel do Brasil e a sua inserção nos distintos sistemas econômicos históricos. Contrariamente às posições majoritárias, desde Caio Prado Júnior até Fernando Henrique Cardoso,¹⁷⁶ Cira Flamarion Cardoso, Jacob Gorender e Décio Saes defenderão que entre os séculos XV e a metade do século XVIII, portanto, “a economia dos Tempos Modernos [...] é fundamentalmente *pré-capitalista*, o que se aplica à Europa, ao mundo colonial a ela subordinado, e ao incipiente mercado mundial”.¹⁷⁷ Assim, a economia brasileira dos tempos coloniais seria, de fato, pré-capitalista. Já na entrada do século XIX, para esses autores, o cenário que se impunha era o de um *sistema escravista colonial* no Brasil, que seria um modo de produção e que

¹⁷⁶ De Caio Prado Júnior a Fernando Henrique Cardoso, a posição dominante na sociologia seria a de que entre os séculos XVI e XIX as colônias da América já compunham, na forma social de sistema escravista, parte do capitalismo mundial (modo de produção); não sendo, portanto, o sistema escravista, para esses autores, um modo de produção específico, mas apenas um tipo de formação social, pois as suas análises voltam-se para a circulação de mercadorias e não consideram o modo de produção. Assim, também aderem à posição de que entre os séculos XV e XVIII, o sistema vigente, o modo de produção dominante internacionalmente, era já o capitalismo; e não o pré-capitalismo.

A defesa de Cardoso, Gorender e Saes é a de entre os séculos XV e XVIII, o que havia era uma economia pré-capitalista, como modos de produção pré-capitalistas. Já a partir do século XIX, o sistema capitalista, como modo de produção, se estabeleceria e, dentro dele, o sistema escravista colonial, que, para esses autores, é um modo de produção e não uma formação social, existiria, como modo de produção *sui generis* no âmago do sistema capitalista, como uma parcela integrante desse sistema, que, ao contrário de ser disfuncional a ele, é uma das manifestações centrais que organizam o liberalismo e o pensamento burguês no capitalismo. Esse debate pode ser conferido com maiores detalhes em *Sociologia do Brasil*, de Alysson Leandro Mascaro (2024), no capítulo “A sociologia brasileira: formação” (p. 111-130).

¹⁷⁷ Cira Flamarion Cardoso e Héctor Pérez Brignoli, *História econômica da América Latina*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 66-96. Citados por Alysson Mascaro em *Sociologia do Brasil*, à p. 115.

funcionava “como uma parcela, uma parte integrante do capitalismo mundial, funcional a seu desenvolvimento na etapa do ‘capitalismo comercial’ e da acumulação primitiva”. Este já não seria mais um modo de produção pré-capitalista inserido no capitalismo global como um modo de produção atrasado, ou próprio de outro tempo histórico; pelo contrário, o modo de produção escravista colonial seria a maneira *sui generis* de inserção do Brasil no sistema capitalista mundial do século XIX. *Toda a sociabilidade brasileira, as relações sociais e laborais no país, portanto, estavam, até o final do século XIX, ancoradas no e subordinadas ao sistema escravista colonial.*

Vistas as coisas dessa maneira, um Estado burguês moderno só se estabeleceria no Brasil, nessa perspectiva, de modo lento e gradual entre o final do século XIX e o início do século XX, período no qual se deram a extinção da escravidão (1888), a reorganização do aparelho do Estado, com a Proclamação da República, em 1889, e formação da Assembleia constituinte em 1890/91; mas a dinâmica social desse período ainda estava subjugada pela burguesia rural brasileira, dominada, no período, pelos barões do café e, devido a esse fator, as relações sociais ainda não são de “equivalência contratual”. Essa dinâmica, ainda fundamentada nas relações provenientes da dinâmica relacional senhor e escravo, portanto, pertencente ao sistema escravista colonial, só começaram a tomar outros contornos, de modo estrutural, logo, propriamente burgueses, liberais, a partir da década de 1930, com a massificação do trabalho assalariado e a industrialização, que tornam as relações propriamente capitalistas no Brasil.¹⁷⁸

Em *Café*, esta dinâmica própria das relações capitalistas, de um Estado burguês propriamente dito, constituído no Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX, dão apenas nova coloração para a subordinação dos tristes trópicos ao capitalismo mundial, agora em sua fase mais avançada de financeirização. Assim, o Brasil deixa de ser colônia, mas não deixa de ser dependente. Isso porque um sistema econômico mundial se constitui e, se até o século XVIII ele era ainda incipiente, a partir do século XIX passa a ficar progressivamente mais robusto. As relações entre as Nações europeias, nas quais, a partir do século XIX, se consolida o modo de produção capitalista, conformando já neste momento uma modernidade capitalista, e as antigas colônias, agora países independentes, tornam-se, ao invés de mais apartadas pelos processos de luta pela independência, mais amarradas, dado que os países agora centrais do capitalismo (antigas metrópoles) seguem subjugando as antigas colônias, agora Estados independentes (os países periféricos), por

¹⁷⁸ Tese de Cardoso e Saes reiterada por Mascaro em *Sociologia do Brasil*.

meio de um sistema internacional profundamente arraigado, o sistema capitalista mundial, o qual se consolida a partir do século XIX.

Nesse cenário, o estabelecimento do tema da burguesia internacional, tão bem caracterizada nos *Cafés*, em sua postura dominante, que subjuga o Brasil (Estado), a burguesia nacional e a classe média brasileira, dão provas do alcance da consciência histórica e política e da correção do autor. Mário de Andrade não demonstra nenhuma ilusão com a constituição do Brasil como Estado independente; ao contrário, expõe a continuidade e o aprofundamento dessas relações de subordinação entre países centrais e periféricos. Relações que são próprias do sistema econômico capitalista internacional. “Muito bem! Muito bem!”, dizem os brasileiros numa postura servil aos estadunidenses que compram o país a preço dum jantarzinho. Em outro lugar, alguém dirá *Good business*.¹⁷⁹

Com grande evidência, um outro tema se impõe na obra de Mário de Andrade: o da **classe trabalhadora rural**. No recorte temporal efetuado pela obra já não há, é certo, uma predominância do trabalho escravo. A lei do ventre livre estava posta há mais de meio século, a abolição tinha decorrido há quase quarenta anos, a proclamação da república havia se dado há mais de 35 anos. Apesar disso, quando o autor de *Remate de Males* começa a escrever o romance *Café*, em 1925, as leis trabalhistas estavam longe de serem promulgadas, a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) data de 1943, e os direitos trabalhistas para os trabalhadores rurais só foram regulamentados na década de 1960. A situação que se tinha no país era, então, de ausência de um trabalho escravizado e de substituição deste trabalho, em particular no sudeste e sul do Brasil, para tratar do recorte desta tese, pelo colonato. O regime de colonato se estabelece no país quando as famílias de trabalhadores imigram da Europa no início do século XX para trabalhar nas fazendas de café no Brasil e ainda quando tem início uma migração dos mestiços brasileiros das regiões litorâneas para o interior do país, sobretudo, para a região nordeste e central (Minas Gerais, Goiás e também São Paulo).¹⁸⁰

Café deixa patente esse cenário de total desamparo da classe trabalhadora rural, que, se não era mais propriamente escrava, também não era sujeito de direito; dito de

¹⁷⁹ Referência à peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, quando, ao final da peça, Heloisa (representante da aristocracia decadente) casa-se com Abelardo II (representante da burguesia ascendente) e o personagem O Americano saúda o novo casal com o cumprimento “Oh! Good business!” (Andrade, 1973, à p. 121).

¹⁸⁰ Para mais sobre o tema, cf.: *A questão agrária no Brasil / O debate tradicional – 1500-1960*, de João Pedro Stedile, publicado pela Expressão Popular, em 2011, especialmente o intervalo de páginas 15-34, que introduz o leitor à obra.

outro modo, não possuía subjetividade jurídica. Esse setor social, o colonato, lembra, quando muito, a figura do agregado do Brasil colônia, que vivia sob a “proteção” do fazendeiro. À diferença de que os colonos, via de regra, trabalhavam para os donos de terra; para o agregado, o fator trabalho não era regra, embora pudesse ser predominantemente este o caso. No regime de colonato, os colonos recebiam uma área de lavoura de café, que fora preparada pelo trabalho escravo, uma casa para a moradia e o direito de usar uma parte da área para o cultivo de produtos de subsistência. Assim, cada família cuidava de determinado número de pés de café e recebia, por essa mão de obra, no final da colheita, o pagamento em produto, que poderia ser vendido junto ou separado do do patrão.¹⁸¹

No período da crise de 1929, que a obra retrata, portanto, o leitor acompanha o declínio, i.e., a falência desse sistema, dado que o café, principal mercadoria exportada por essas grandes lavouras, mas não sendo um produto de consumo essencial para o mercado internacional, que está em crise, perde importância. O libreto para a ópera apresenta precisamente esse momento, na segunda cena do primeiro quadro, “Companhia cafeeira S.A.”. Nela, os trabalhadores rurais, colonos, cobram o pagamento pelo seu trabalho dos fazendeiros e dos comissários do café, os quais dizem que não é possível realizar o acordo e exigem que os trabalhadores tenham paciência. Assim também a segunda cena do segundo quadro, “O êxodo” mostrará esses trabalhadores deixando o ambiente rural em direção à cidade, sem leis de proteção do trabalho, sem pagamento pelo trabalho realizado, sem estudo especializado para exercer qualquer profissão disponível no ambiente urbano. Com absolutamente nada, eles marcham a marcha fúnebre que dá forma à cena do êxodo rural.¹⁸²

Esses trabalhadores desamparados é que vão, conforme Stedile (2011), compor a massa de paupérrimos nas cidades, dando início à formação das favelas no ambiente urbano. Dessa maneira, em *Café*, Mário de Andrade traça não só a ligação com o passado colonial que forma a sociabilidade brasileira, mas também desenha a trilha do futuro do país, descortinando as condições materiais (o modo de produção) que dão sustentação às formas sociais tanto do passado colonial do sistema escravista colonial quanto do presente

¹⁸¹ *Idem*, à p. 25.

A condição dos trabalhadores rurais também descrita em *A classe operária no Brasil 1889-1930 documentos / volume 1 – O movimento operário*, de Paulo Sérgio Pinheiro e Michael M. Hall, publicado em 1979, pela editora paulista Alfa Omega, especialmente à p. 31.

¹⁸² A cena “Companhia cafeeira S.A.” encontra-se no intervalo p. 583-589 da edição de *Café* utilizada para a elaboração do texto de minha tese, publicada em 2013, pela editora Nova Fronteira, no conjunto das *Poesias completas* do autor; a cena “O êxodo”, encontra-se no intervalo p. 597-604 da mesma edição.

em que ele vivia de um capitalismo periférico ainda em seu nascedouro (mas que já apontava o abismo que seguiria regra para a classe que vive do próprio trabalho).

O romance também representará a classe trabalhadora rural nas figuras de seu João e de Chico Antonio. Entretanto, como pertencem ao mesmo estrato do colonato, considero o tema contemplado pela representação que o libreto apresenta – graças à ênfase no coletivo possibilitada pela forma do libreto construído para uma ópera coral –, para os fins a que me proponho na elaboração desta seção.

Cabe ainda destacar, da cena “Companhia cafeeira S.A.” do libreto *Café*, em relação à classe trabalhadora rural representada, que, embora desassistida pela instância pública, a partir de si mesma e com apoio da classe operária urbana, ainda incipiente em termos organizativos, apresentava uma disposição de luta, mesmo que não organizada. Essa conjuntura é exemplarmente assinalada pelo trabalho de Pinheiro e Hall (1979), ao expor tentativas de estruturação de um movimento camponês no início do século XX, inclusive com a agitação e a promoção de uma greve de trabalhadores rurais em São Paulo em 1917, sinalizando, mais uma vez, o acerto de contas com a história oficial a que a leitura do Brasil de Mário de Andrade se presta no *Café*. Isso confirma a hipótese de ser este modernista um intérprete do país a altura dos desafios que o seu tempo implicava, haja vista que, nesse primeiro ato do segundo quadro do libreto, se formará um clima de confronto entre os trabalhadores e os fazendeiros e comissários do café, os quais têm ao seu lado a polícia, como o leitor pode verificar no poema “A discussão”, presente no libreto de *Café* no intervalo p. 583-587 na edição indicada nas notas.¹⁸³

Também a **classe trabalhadora urbana** aparece como tema nos *Cafés* em várias manifestações: os estivadores do porto de Santos, na primeira cena do primeiro quadro do libreto para a ópera, “Porto parado”; os servidores da câmara dos deputados na primeira cena do segundo quadro, “Câmara ballet”; os trabalhadores e trabalhadoras tomados indistintamente que preenchem as galerias da câmara também em “Câmara ballet”; operárias, operários e as mulheres dos operários, trabalhadoras domésticas, na cena final, no terceiro quadro do libreto, “O dia novo”; o pessoal dos serviços gerais (atendentes de mesa/garçons, vendedores, cabeleireiras/barbeiros, choferes, funcionários da estação ferroviária, etc.); funcionários públicos (deputados e outros funcionários públicos); bancários; funcionários de uma multinacional; jornalistas; bacharéis em Direito. Esses últimos (deputados, bancários, jornalistas, funcionários da multinacional,

¹⁸³ Cf.: “Uma greve de colonos em Ribeirão Preto (1912)”; “Greves agrárias em São Paulo: causas e contexto (1917)”. Intervalo p. 116-127.

bacharéis) podem ser incluídos na classe média urbana, o que não significa, entretanto, que não sejam parte da classe trabalhadora, ainda que de um estrato economicamente privilegiado.

Para o que me interessa discutir no delineamento dessa temática, todavia, destaco o papel relevante que cumprirão, dentro do conjunto do que se pode considerar a classe trabalhadora urbana representado em *Café*, os estivadores, operárias e operários e as mulheres dos operários, bem como aquele grupo indistinto de pessoas que aparece na cena da câmara dos deputados no segundo quadro do libreto e que pode ser que inclua, inclusive, membros do enorme contingente do exército de reserva do proletariado urbano. Isso, porque serão esses os responsáveis (junto aos trabalhadores rurais) pelo movimento que impulsiona adiante tanto a estória dos *Cafés* quanto a história do Brasil, por serem um dos termos em luta no conflito que Mário de Andrade retrata no romance e no libreto, isto é, um conflito de classes antagonistas. Alguém dirá “a história da humanidade é a história da luta classes”, também esta é a estória dos *Cafés*, uma estória das classes em luta.

A classe trabalhadora urbana não se encontrava em situação muito melhor que a classe trabalhadora rural no início do século XX no Brasil, haja vista a ausência de leis trabalhistas. A sua grande vantagem em relação a esses outros talvez seja o fato de serem assalariados. Enquanto isso, ao grande exército de reserva do proletariado urbano nada restava além do completo abandono. Sobretudo ao operariado urbano, pela conformação do seu modo de trabalho que possibilitava o estabelecimento de relação com pares e, portanto, facilitava o associativismo, coube um papel central não só no terceiro quadro do libreto *Café*, como também na história real do país. Afinal, foram os operários, especialmente os da capital paulista, que colocaram de pé os primeiros movimentos grevistas do Brasil, responsáveis por conquistas fundamentais para o conjunto da classe trabalhadora, a mais decisiva delas, quem sabe, o direito de associação, que ensejou a criação de associações de trabalhadores em todo o território nacional e estimulou o desenvolvimento de suas lutas no campo político. Sobre a composição social e étnica desse setor, Stedile (2011) e Pinheiro; Hall (1979) assinalam que ele era composto por uma grande variedade de tipos, desde os mestiços brasileiros – grande parte deles ex-trabalhadores rurais – até os imigrantes europeus, sobretudo, os italianos. Além disso, quanto à sua consciência política e sua radicalidade de ação, era um setor em disputa, de

um lado, comunistas, socialistas e revolucionários e, de outro, setores do reformismo, e ainda outros, religiosos.¹⁸⁴

Foram esses trabalhadores os responsáveis pela preparação e a realização de congressos de trabalhadores (operários), pela criação dos primeiros sindicatos e federações do país, pela organização e operação de movimentos grevistas e, conseqüentemente, pelas eventuais conquistas frutos dessas mobilizações. Para se ter uma ideia, o primeiro Congresso Operário do Brasil data de 1906 e foi nesta ocasião que se fundou a primeira Confederação operária no Brasil, a Confederação Operária Brasileira (COB). Desse congresso, também saíram importantes resoluções para as futuras ações do movimento que começava a se articular, como o direito de reunião, pagamento em dia, a defesa das pautas e o auxílio à organização dos trabalhadores rurais, etc. De entre elas, inclusive, a exigência da jornada de oito horas de trabalho, que foi respondida “espetacularmente em São Paulo por uma greve geral com esse objetivo”.¹⁸⁵

Em 1907, a partir de 1º de maio, eclodem movimentos grevistas em São Paulo, Rio de Janeiro, Santos e Recife, com a reivindicação central da redução da jornada de trabalho para oito horas, que foi efetivamente alcançada, ao menos temporariamente, em São Paulo, pelas categorias dos pedreiros e carpinteiros.¹⁸⁶ Até 1910, registram-se outras conquistas, como as oito horas para os trabalhadores das ferrovias em Campinas, Amparo, Ribeirão Preto e Santos, entre outras; e no Rio de Janeiro e em Porto Alegre, no mesmo período, foram criadas organizações de trabalhadores para lutar por direitos que já eram reivindicados pelos paulistas de forma organizada.¹⁸⁷

Em 1913, organiza-se um segundo Congresso Operário [nacional], que contou com a participação de 59 organizações operárias e 4 jornais, com representação dos estados do Rio Grande do Sul, Minas, Alagoas, Pará, Amazonas, Rio de Janeiro e São Paulo.¹⁸⁸ Essa reunião de trabalhadores adotou como resoluções desde medidas organizativas, passando por resoluções quanto à educação e à instrução dos trabalhadores e outras que versavam sobre o posicionamento da classe operária diante da guerra, o internacionalismo operário, até as mobilizações da classe pela redução da jornada, normalização do trabalho das mulheres, melhorias nos locais de trabalho, etc.¹⁸⁹

¹⁸⁴ Pinheiro; Hall, 1979.

¹⁸⁵ Pinheiro; Hall, 1979, à p. 42.

¹⁸⁶ *Idem*, à p. 64.

¹⁸⁷ *Idem*, à p. 115.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 182-6.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 172-222.

E a mais conhecida e impressionante greve geral do início do século XX no Brasil, a greve geral de julho de 1917 em São Paulo:¹⁹⁰

[...] a manifestação política mais impressionante da Primeira República. A greve assumiu dimensões vastas, o governo (pelo menos momentaneamente) se sentiu ameaçado, e o movimento operário começou rapidamente a se expandir. Essa última consequência pode ajudar a explicar a ferocidade da repressão que irrompeu em larga escala dois meses mais tarde. Como La Guerra Sociale observou no dia 26 de julho, o movimento era mais uma “greve ligada à fome do que ao trabalho”. As reivindicações [...] indicam claramente que o movimento grevista abrangia contingentes muito maiores do que estritamente a classe operaria, e esse apelo a outras camadas assalariadas ajuda a explicar a força do movimento. O apelo ao Estado contido em várias reivindicações (que eram essencialmente exigências de que o Estado cumprisse as tarefas mínimas de um Estado burguês hábil) deixa claro que a influência anarquista ou sindicalista revolucionária era bastante limitada. [...]

É o seguinte o memorial de reclamações apresentadas pelo Comitê de Defesa Proletária e que o proletariado continua a sustentar [...] [em] 11 de julho, depois de consultadas as entidades [...] tornam públicos os fins imediatos que a atual agitação se propõe [...]

1° - Que sejam postas em liberdade todas as pessoas detidas por motivos de greve;

2° - Que seja respeitado do modo mais absoluto o direito associação para os trabalhadores;

3° - Que nenhum operário seja dispensado por haver participado ativa e ostensivamente no movimento grevista;

4° - Que seja abolida de fato a exploração do trabalho dos menores de 14 anos nas fábricas, oficinas, etc.;

5° - Que os trabalhadores com menos de 18 anos não sejam ocupados em trabalhos noturnos;

6° - Que seja abolido o trabalho noturno das mulheres;

7° - Aumento de 35% nos salários inferiores a 5\$000 e de 25% para os mais elevados;

8° - Que o pagamento dos salários seja efetuado pontualmente, cada 15 dias e, o mais tardar, cinco dias após o vencimento;

9° - Que seja garantido aos operários trabalho permanente;

10° - Jornada de oito horas e semana inglesa;

11° - Aumento de 50% em todo o trabalho extraordinário.

Além disto, que, particularmente se refere às classes trabalhadoras, O “Comitê” de Defesa Proletária, considerando que o aumento dos salários, como quase sempre acontece, possa vir a ser frustrado por um aumento — e não pequeno — no custo dos gêneros de primeira necessidade, e considerando que o atual mal-estar econômico, por motivos e causas diversas, é sentido por toda a população, sugere algumas outras medidas de caráter geral, condensadas nas seguintes propostas:

1° - Que se proceda ao imediato barateamento dos gêneros de primeira necessidade, providenciando-se, como já se fez em outras partes, para que os preços, devidamente reduzidos, não possam ser alterados pela intervenção dos açambarcadores;

2° - Que se proceda, sendo necessário, à requisição de todos os gêneros indispensáveis à alimentação pública, subtraindo-os assim do domínio da especulação;

3° - Que sejam postas em prática imediatas e reais medidas para impedir a adulteração e falsificação dos produtos alimentares, falsificação e adulteração até agora largamente exercitadas por todos os industriais, importadores e fabricantes;

¹⁹⁰ A citação, embora longa, se justifica pela importância do seu teor para o argumento desenvolvido.

4º - Que os aluguéis das casas, até 100\$000, sejam reduzidos de 30%, não sendo executados nem despejados por falta de pagamento os inquilinos das casas cujos proprietários se oponham aquela redução.

As propostas e condições acima são medidas razoáveis e humanas. Julgá-las subversivas, repeli-las e pretender sufocar a atual agitação com as carabinas dos soldados, acreditamos que seja uma provocação perigosa, uma prova de absoluta incapacidade.¹⁹¹

Esse trecho, embora longo, serve bem ao propósito de explicitar de que modo o texto de *Café* responde com justiça ao seu tempo, apresentando um quadro da classe trabalhadora urbana bastante “realista”, depondo contra o que se tem advogado em relação a este quadro do libreto, que seria fantasioso, ou ainda, que teria ares de sonho duma revolução nunca havida no país. Se é verdade que uma insurreição vitoriosa da classe trabalhadora não houve no Brasil real, nem antes, nem durante, nem depois da crise de 1929, tampouco no presente; também é verdade que a classe trabalhadora urbana não ficou adormecida no curso da história brasileira. Trabalhos como os de Mário de Andrade e de Paulo Sérgio Pinheiro e Michael Hall servem para dar mostras deste lado da história, que, na maior parte do tempo, fica encoberto pela história oficial.

Café apresenta-se, de fato, e isso se confirma neste eixo temático em especial, um panorama da sociedade brasileira, de modo que se constitui como historiografia do seu tempo e produz os vestígios de quem a história, em sua faceta hegemônica, buscou encobrir. Num lampejo, que talvez o objeto de arte possa produzir desde um lugar privilegiado, o leitor consegue ver obliquamente a tessitura desta história através do olhar do *historiador benjaminiano*:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. *Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.* [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.¹⁹²

¹⁹¹ *Idem*, p. 232-3.

¹⁹² 6ª tese benjaminiana sobre o conceito da história, presente em “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, que se encontra em *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*, publicado pela editora Brasiliense, em 1987, no intervalo p. 222-232. O grifo é meu.

Mário de Andrade realiza a tarefa do *angelus novus* de Benjamin,¹⁹³ lançando-se contra a tempestade (o progresso), porque apenas deste modo parece possível pensar num outro futuro e seguir em frente. Esta é a tarefa imperativa do modernismo proposto pelo autor de *Clã do Jaboti*, que não começa no centenário da Independência (1922), nem se fecha com a morte do autor (1945) e de que *Café* dá prova substantiva. Assim, o musicólogo, professor e escritor modernista auxilia a execução desta tarefa que só pode ser cumprida a muitas mãos e a qual se referirão também, mais de 30 anos depois de escritas essas obras, os historiadores Paulo Sérgio Pinheiro e Michael Hall, na introdução de *A classe operária no Brasil 1889-1930*:

Não é sem dificuldade que entramos no mundo desaparecido da classe operária nas primeiras décadas da história da República no Brasil. Apesar dos recentes esforços de revisão histórica, os efeitos da longa empreitada de eliminação de qualquer participação ou de papel político das classes subalternas na sociedade brasileira levada a cabo pelas classes dominantes, duplicados pelos silêncios da historiografia tradicional, ainda estão presentes. [...] a história da classe operária no Brasil está na sua primeira infância. Em parte essa situação decorre de um problema de fontes [...]

Uma das limitações da historiografia tem sido a de perceber as classes subalternas fundamentalmente através das fontes das classes dominantes.¹⁹⁴

Se é certo que desde 1979, quando os autores publicaram este conjunto ímpar de documentos, muito se produziu a respeito da história da classe trabalhadora urbana no Brasil do início do século XX; também é certo que essa produção tem sido ainda marginal, mesmo no ambiente acadêmico e no campo da esquerda considerada em seu mais amplo sentido. Não é, portanto, inoportuna a tomada dos *Cafés* de Mário de Andrade no sentido que aqui proponho, posto que o autor cumpre uma tarefa decisiva não só para o futuro, tampouco apenas para a reconstituição do passado, mas para o tempo presente: lançar luzes sobre os pontos da história brasileira obscurecidos pelos interesses dos que vencedores que não cessam de vencer.¹⁹⁵

¹⁹³ Tese 9. *Idem, ibidem*.

¹⁹⁴ Pinheiro; Hall, 1979, p. 15-6, 18.

¹⁹⁵ Veja-se a disparada no preço do café e do açúcar no último ano, provocada pelos incêndios nas plantações dessas *commodities*. Embora o setor agroexportador culpabilize o clima pelas queimadas, associações indígenas, institutos de pesquisa universitários e da sociedade civil apontam a possibilidade de incêndios criminosos. No entanto, mesmo que consideremos que o fator central das queimadas seja o clima, a “crise ambiental/climática” que agora vivemos foi gestada, em larga medida, pela devastação e destruição sistemáticas das matas e do solo provocada pelo próprio agronegócio em sua sanha desgovernada pelo lucro a qualquer custo. Para mais sobre o tema, cf.: *Agro é fogo: o negócio por trás das queimadas e a instituição do marco temporal*. Disponível em: <https://apiboficial.org/2024/09/06/agro-e-fogo-o-negocio-por-tras-das-queimadas-e-a-instituicao-do-marco-temporal/>. Acesso em: 03/08/2025.

Outros três temas que assomam em *Café* são os da **formação da cidade**, da **instituição familiar** e da **educação, instrução e cultura** (festas populares e cantos de trabalho). A análise da categoria espaço em *Café*, contudo, dá conta da discussão a respeito da formação do espaço urbano, posto que, no romance modernista, essa categoria ganha novo estatuto formal, predominando não só como tema, mas atingindo a própria estrutura narrativa das obras no modernismo. Dito isso, destaco apenas que, no mesmo sentido que propõe Caio Prado Júnior, Francisco de Oliveira, Ruy Mauro Marini, entre outros, Mário de Andrade atribui à cidade uma importância singular.¹⁹⁶ Isso se evidencia não só pelo modo como o espaço atinge a estrutura formal neste romance, como também pelo papel conferido ao operariado e à classe trabalhadora da cidade na insurreição que o terceiro quadro do libreto, “O dia novo”, tematiza, sendo este o ponto em que o conflito de classes de que trata *Café* começa a se dissolver — e é interessante notar como o quadro final deste libreto apenas desenha algo que a própria forma parece expulsar de si e jogar à vida, rompendo a quarta parede do espaço cênico e indicando o mundo como horizonte através de um final “em aberto”. Para o espectador, é como se alguém dissesse: continuemos lá fora, o palco não basta.

Nesse sentido, compreendo que o texto de Mário de Andrade se aproxima das leituras que sugerem uma transição da hegemonia, primeiro em termos de poder e, posteriormente, em termos econômicos, da burguesia rural para a burguesia urbana/industrial: no romance, que começa a ser escrito primeiro, a cidade é preponderante como tema e estruturante em relação à forma, mas a burguesia urbana e industrial não cumpre papel de relevância na obra; já no libreto, escrito em 1942, embora a burguesia urbana e industrial não apareça tematizada, a força do movimento operário ilumina por contraste a hegemonia desse setor social. Longe de ignorar ou considerar irrelevante, talvez o autor de *A costela do grã cão* sinalize com essa postura que a classe dominante da cidade teve o quanto basta de destaque nas obras sociológicas e artísticas até então produzidas. Daí a opção pelo olhar de soslaio para esta classe nos *Cafés*, como Perseu que, para matar a Medusa, usa um escudo polido para não mirar diretamente a ela. Afinal de contas, o leitor de *Café* pode verificar na própria obra que o poder muda de mãos, mas não muda de classe.

¹⁹⁶ Se é certo que cada um desses autores apresenta uma interpretação singular, ou, ao menos, que difere uma em relação à outra quanto ao sentido, isto é, sobre o que representa a transição da hegemonia da burguesia rural para a burguesia industrial/urbana; também é justo afirmar que, de conjunto, compreendem a mudança de contornos e propõem diversas consequências que essa mudança encerraria.

O que me parece certo, ao ler os *Cafés*, é que Mário de Andrade entende a importância da constituição dos espaços urbanos e da industrialização para a mudança de rumos que se processa na sociedade brasileira, ou seja, a transformação do país em um Estado burguês liberal de fato, ainda que continue subordinado ao capital estrangeiro, graças à sua inserção, desde um novo lugar, no concerto das Nações. Ou, dito de outro modo, no sistema capitalista global, agora como Nação periférica subalternizada pelos países centrais do capitalismo, e não mais como colônia dependente da metrópole europeia. Mas o fundamental, e a obra parece confessar, é a mudança que se processa nas possibilidades de agência e de organização dos trabalhadores na cidade. É essa faceta da nova etapa que importa, é daí que virá a mudança decisiva. *Força... Amor... Trabalho... Paz!*¹⁹⁷

Assim, remeto o leitor diretamente à discussão sobre a cidade exposta no capítulo XXX, na *Parte II* desta tese. Nesta introdução, fica apenas o indicativo de que a formação do espaço urbano é um tema no rol dos elencados neste catálogo que objetiva propor Mário de Andrade como um intérprete do Brasil.

Quanto à **família como instituição**, este tema aparece cindido em dois momentos: a. a ideia de família para a classe trabalhadora; b. a ideia da família nuclear burguesa no escopo da família patriarcal da burguesia rural brasileira. No primeiro termo, a família como instituição burguesa aparece fragilizada e desmentida a partir da ideia do casamento por amor. Veja-se a fragilidade dos laços de amor entre Chico Antônio e Isabel, por exemplo. Aqui, nem o amor garantiria a firmeza do laço matrimonial.¹⁹⁸ Amor que, diga-se de passagem, é mais carnal do que espiritual, quer dizer, é mais erótico (sexual) do que terno. Ainda que a esse respeito haja uma insistência na conservação dessa noção de família nuclear burguesa a partir da instituição do casamento reproduzida pelo velho seu João, pai de Chico Antônio. Pai, aliás, adotivo, como o texto de *Café* faz notar. O que por si só já amplia a noção de família, desmentindo de partida o principal pressuposto da constituição da família burguesa, ou seja, a garantia de legitimidade dos herdeiros.¹⁹⁹

Na segunda acepção que desponta no romance, por outro lado, a da família nuclear burguesa no espectro da família patriarcal da burguesia rural brasileira, apresenta-se uma noção de família bastante prototípica do modelo patriarcal presente em tantos ensaístas

¹⁹⁷ Andrade, 2013, à p. 613.

¹⁹⁸ Andrade, 2015, p. 47-8.

¹⁹⁹ Cf.: *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, de Friedrich Engels, publicada no Brasil pela editora Boitempo, em 2019.

da formação social brasileira, isto é, centrada na figura do fazendeiro patriarca e sustentada e coligida pela figura da mãe da progênie. Essa ideia de família aparece em *Café*, todavia, destacada por uma espécie de subtexto, que assinala o seu caráter arcaico, evidenciando a sua inadequação aos novos tempos, bem como, no limite, a sua falsidade, isto é, a sua condição de ideologia. Isso, porque a instância narrativa do romance trata com irônico desdém os personagens que pertencem a esse núcleo familiar, invertendo a lógica que pareceria própria da forma romanesca, como forma estética privilegiada para o tratamento das relações e dos conflitos intersubjetivos que surgem no seio da família, dado que essa forma estética surge com o próprio advento da burguesia enquanto classe e se presta, em última instância, à sua consolidação como setor dominante.²⁰⁰

Quanto ao tema da **educação/instrução e cultura** (leitura, festas populares e cantos de trabalho), dos conteúdos que aparecem dentro deste escopo, focalizarei, como pertencente à educação/instrução, a biblioteca do casarão da Alameda Santos e a estátua de Voltaire; e inseridos no tópico da cultura, discutirei, por um lado, as revistas e jornais que a família da oligarquia cafeeira consome e, por outro, as festas populares e os cantos de trabalho.

A biblioteca, local de estudos e de instrução, de formação do espírito, como se queira, aparece no romance dentro do casarão da família da burguesia rural apenas como mais um cômodo a ser decorado. Os livros, para estudo? Não, decoração. O tratamento que a instância narrativa confere ao arranjo do espaço da biblioteca dentro da casa afirma o sentido e a importância que a família dava à formação intelectual, isto é, nenhum, sinalizando a ilustração como um falso valor para a burguesia cafeeira brasileira, o que valia era a aparência: “A biblioteca ficou dum brilho impassível, luxuosíssima e incapaz de se estragar, com os dois armários de livros, armários pesadíssimos do Liceu, e a mesa do centro, estilo colonial com o *chemin de table* de veludo vermelho e ouro na bordação. Veio o problema do bronze, discutidíssimo entre as duas meninas [...]”.²⁰¹

O mesmo se pode dizer da ilustração como falso valor para a burguesia brasileira pelo modo como aparece a estátua de Voltaire, grande nome do Iluminismo, comprada para *decorar* o casarão: “Quinzinho não tinha pr’onde ir. No escritório, era inabitável aquele ambiente vazio e pesadíssimo de tanto luxo, o bronze dava raiva pra ele, *aquela*

²⁰⁰ Para mais, cf. o ensaio “O século sério”, de Franco Moretti. A referência completa encontra-se na seção “Referências” desta tese.

²⁰¹ Andrade, 2015, à p. 152.

cabeça de homem enorme, Voltaire, que não era pra ele retrato de coisa nenhuma".²⁰² A racionalidade, valor máximo da burguesia ilustrada, aparece então como arremedo de sombras, apenas para a decoração do ambiente. Uma fina camada que lustra os móveis, conferindo-lhes melhor *aparência*. Intelectualidade decorativa.

No eixo temático da cultura, considerando ainda as leituras que a família do fazendeiro consome, o leitor continua a acompanhar o louvor da ignorância, num culto do anti-intelectualismo e da ilustração como falso valor. Começo pelo patriarca e a leitura do jornal:

Pois nem o jornal querido e obedecido Quinzinho concebia mais agora. Lia-o sempre, e até mais que dantes, porque lhe tinham afrouxado aquelas virilidades criteriosas com que escolhia os assuntos que lhe interessavam, e eram bastantes pra encher o espaço acordado das noites fazendeiras. *Não lia Cinema, não lia Artes e Artistas*, ia direito aos movimentos de Bolsa e de mercado, seguia pelos Falecimentos, depois pelos Aniversários, e depois era a busca pausada, através das páginas gordas, de quanto se relacionasse com café.²⁰³

Falecimentos e aniversários, tudo é mais importante para o patriarca da oligarquia cafeeira que o cinema, as artes e os artistas. Avesso a qualquer manifestação artística, “ia direto aos movimentos da bolsa”. O burguês brasileiro, afinal, não é o Wilhelm Meister, de Goethe. E a mulher e as filhas não ficavam distantes do velho fazendeiro:

O caso das revistas era engraçado. Dona Eulália colecionava *A Cigarra* e o *Para Todos*, tinha montões delas que aliás serviam pra dar destino a mais um quarto, o “quarto das revistas de mamãe” [...] Nos dias de chegada de revista, era uma porfia sorrateira pra ver quem lia primeiro. As revistas iam de cá pra lá, onde está *A Cigarra*? agora sim! ninguém mais não se lembrava onde estava *A Cigarra*, Vivi tomava pito, Quinzinho zangava, dona Eulália zangava, todos brigavam por causa d'*A Cigarra* com muita felicidade [...].²⁰⁴

A Cigarra foi um periódico que circulou de 1914 a 1975 e transmitia “modelos de comportamento e costumes [...] o principal objetivo da *Cigarra*, que circulava quinzenalmente, era entreter, divertir e agradar os seus leitores através de jogos, fotografias e notícias dos principais bailes, saraus e espetáculos da urbe paulistana”.²⁰⁵ Já a revista *Para Todos*, que era “semanal ilustrada [...] fez sucesso com matérias sobre [...] cinema [...] Nos anos 20 o cinema foi o grande referencial de disseminação dos novos costumes. Com este referencial, a revista apresentava [...] matérias sobre moda,

²⁰² *Idem*, à p. 161.

²⁰³ *Idem*, à p. 160.

²⁰⁴ *Idem*, à p. 157.

²⁰⁵ “A *Cigarra*: ilustração da Paulicéia do século XX”. Disponível em: https://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/edicao_00/cigarra.php. Acesso em: 03/08/2025.

estabelecendo um novo padrão de beleza feminina através de atrizes como Greta Garbo”.²⁰⁶ Referencial de costumes estadunidenses, seria preciso sublinhar.

Assim, não é difícil que o leitor de *Café* note as balizas que guiam a construção subjetiva e cultural dessa família, que representa, no limite, um tipo, a classe burguesa brasileira. Em relação à cultura, talvez fosse pertinente dizer que representa mesmo tanto burguesia rural quanto a urbana. Mário de Andrade delinea um painel bastante completo da sociedade brasileira, incluindo até mesmo aquilo que escapa às considerações de boa parte da sociologia brasileira, isto é, a questão da cultura, que é tão imprescindível para o entendimento da constituição de um povo.²⁰⁷

Quanto às **festas populares** e **cantos de trabalho**, o autor de “Ode ao burguês” evoca esses temas para destacar a importância da vida cultural de um povo para a sua concepção enquanto sociedade. É Raymond Williams, em *The sociology of culture*, quem assinala que, no princípio, o termo “*cultura*” era usado para fazer referência à cultura como *cultivo* – *in the terms of cultivation* –, ou ainda para referir o ato de cultivar (a mente humana), como se diz “fulano é um sujeito cultivado”, “beltrano é um indivíduo culto”, por exemplo, em língua portuguesa (ao menos, no português brasileiro). Entretanto, ao final do século XVIII, destaca Williams, *cultura* tornou-se uma designação de uma configuração, de uma generalização do espírito, a qual trata de todo um *modo de vida*. O sociólogo da cultura defende que esses dois sentidos, no presente, têm maior proveito se pensados conjuntamente.

Na sequência de sua argumentação, Williams apresenta o pensamento de Vico, em *New Science* (1725-44), que estabeleceu um importante direcionamento ao pensamento social, qual seja, o de que “*the world of civil society has certainly been made by men*” e, por isso, “*since men had made it they could hope to know*”.²⁰⁸ Nesse sentido, seria possível concluir que, se a mente humana se modificaria no e através do desenvolvimento social, então seria necessária uma ênfase, dentro do campo dos estudos sociais, para as formas culturais, por meio das quais esse desenvolvimento da sociedade se manifestaria.

²⁰⁶ “Revista Para Todos vende o fascínio do cinema”. Disponível em: https://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/edicao_00/para_todos.php. Acesso em: 03/08/2025.

²⁰⁷ Sobre a importância da cultura para a constituição de um povo, cf. Raymond Williams em “Base e superestrutura na teoria cultural marxista” (2005); *Marxismo e Literatura* (1979); e ainda *Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo* (2015).

²⁰⁸ Vico *apud* Williams, 1995, à p. 15.

No caso do trabalho de Mário de Andrade, entendido como um intérprete do Brasil, a inserção de elementos da cultura, especialmente a cultura em sua acepção popular, marcada em *Café* pelas festas populares do interior do sertão nordestino num caso e dos cantos de trabalho noutro, como componentes do panorama da sociedade brasileira, dá mostra de como o modernista inclusive avança na compreensão do desenvolvimento social (*cultura – modo de vida – civilização*) em relação a seus pares e, até mesmo, da sociologia no presente, que, em muitas ocasiões, subordina a discussão da cultura como não política, ou irmã menor entre as ciências que investigam a sociedade. Vejamos o caso das festas populares no romance *Café*:

A noite viera sem ocupação, e os nordestinos tinham saído de seus ranchos, com vontade de cantar. Se fosse noite de sábado já o mugido de alguma “chama” estaria convidando toda a várzea pro zambê [...]

Muito alto, entre os dois coristas de borra, mexeu o ganzá com decisão, criando o ritmo binário que os outros floream logo. Saiu o coco *Meu Baraio*. Era monótono e lindíssimo. A repetição incansavelmente invariável da linha curta, enfraquecia os corpos num descanso largado e aceitador. E Chico Antônio, doce e forte, com a voz tostada pela nasalação [...] Chico Antônio hipnotizava. Todos estavam na intimidade mais funcional da vida, eram apenas movimento [...]

Durou um quarto de hora talvez [...] Ali os presentes ficavam, em círculo, uns agachados, outros deitados no chão, outros de pé. As crianças corriam brincando mais longe [...]

Corrida mais cachaça, Chico Antônio voltara pro meio da luz, com os respondedores. Principiou tirando o *Jurupanã*. Agora andava em roda, os respondedores rodando atrás dele. Às vezes os três ficavam a distância igual uns dos outros e a ciranda entontecia os ouvintes [...] ²⁰⁹

E agora o exemplo dos cantos de trabalho:

– É, mas o senhor há-de escutar é ele cantar! Disse e morreu-lhe enfim todo o entusiasmo. Numa fazenda de São Paulo cantar! [...] Desde muito que se fora o tempo em que cantava a escravaria preta saracoteando no batuque ou disfarçando a monotonia dos eitos. Viera um colono, musical por tradição, mas que talvez pelo clima novo, pela desconfiança dos desraizados ou mais possivelmente pela nova psicologia de ambição que adquirira imigrando, fechara quase que totalmente a voz [...] as fazendas das zonas ricas eram dum mutismo horrível. Inda nas zonas mais paradas ou já mortas, ou na maleitosa pasmeira dos jecas, nas barrancas dos rios pardos, a moda caipira balanceava a doçura das suas linhas monótonas e das suas terças invariavelmente açucaradas, mas na Paulista nada, era o silêncio mais perverso. Nenhum desprendimento, nenhuma vontade de viver agora. Uma sanfona só, de longe em longe. ²¹⁰

Em um como em outro caso, as atividades culturais (na acepção que abarca tanto a cultura como cultivo quanto como modo de vida) aparecem como forjadoras de um tipo de sociabilidade que é construído contra a de tipo hegemônico, que anula o outro. Em

²⁰⁹ Andrade, 2015, p. 51-53.

²¹⁰ *Idem*, à p. 149.

Café, a cultura cumpriria o papel de forjar uma sociabilidade erigida pelos laços de solidariedade, coletividade, trabalho com a terra e cultivo do espírito. Assim, os cantos de trabalho silenciados nas fazendas paulistas dão notícia, por um lado, da sua força aglutinadora para os de baixo e, por outro, da contrapressão exercida pelo modo de produção imposto pelo regime de colonato aplicado no sudeste do Brasil entre o apagar das luzes do século XIX e o início do século XX, que combate essa sociabilidade de resistência.

Nesse sentido, a leitura de Mário de Andrade coadunaria certa “dialética de complementariedade das ênfases” vistas em dois polos, um de exploração e de opressão, e outro de resistência e de vitalidade, que Mascaro (2024) evidencia em *Sociologia do Brasil*; à diferença que o jurista referirá os estudos que abordam essa dialética em relação aos sujeitos escravizados no período do Brasil colonial. Entretanto, superada esta diferença, e mantido o que aproxima as classes subalternas (escravizados e trabalhadores superespoliados na modernidade) na prática dessa sociabilidade de resistência, o leitor encontraria em *Café* a apresentação desse conteúdo próprio às leituras que contemplam o quadro da formação social brasileira. Vejamos como Mascaro destaca esta questão:

Daí a imperiosidade sociológica de, ao mesmo tempo, ressaltar a humanidade dos sujeitos escravizados [...] e, também, a brutalidade do escravismo [...] Numa dialética da complementariedade das ênfases – e não da negação de uma pela outra –, é preciso fazer ressaltar as variadas situações de humanização resistente e de luta ativa [...].²¹¹

Mascaro dará como exemplo dessa visada às lutas de resistências e às suas manifestações em diversas obras de pensadores como Lélia Gonzalez e Clóvis Moura. Mário de Andrade, portanto, abordaria a questão de modo vanguardista em relação ao pensamento social brasileiro.

Esta talvez seja a grande questão com a qual se depara todo pesquisador que busca pensar o Brasil desde as mais diferentes áreas do conhecimento e é também um importante tema em *Café*. Por isso, na sequência, trato do modo como a formação social brasileira e o tipo de sujeito fruto dessa formação são representados nestas obras de Mário de Andrade.²¹² Para tanto, mobilizo o tema a partir da interpretação de José Antonio Pasta

²¹¹ Mascaro, 2024, à p. 121.

²¹² Aqui, parece-me necessário fazer ainda uma diferenciação. No rol de pensadores do conceito de sujeito, muitas acepções se destacarão, algumas até evocadas por mim neste trabalho, como a acepção do marxismo no campo jurídico, formulada por Mascaro (2024), para quem só haverá uma subjetividade jurídica a partir da industrialização do país, na década de 1930, quando o homem brasileiro deixa de ser coisa, propriedade, e passa a constituir-se sujeito de direitos do Estado burguês, o que significa dizer, quando o trabalho deixa de ter caráter servil, típico do sistema escravista colonial e passa a ser forma-

quanto ao que ele classifica como uma “*variação machadiana [sobre o tema da formação]*”, em sua livre docência, intitulada *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*.²¹³

Ao tomar a obra de Machado de Assis, iluminada por contraste pelas produções dos sociólogos e ensaístas da formação social brasileira, bem como pela de Antonio Candido, crítico literário que propõe a formação de um sistema literário nacional a partir de um processo formativo concluso, Pasta a diferencia das outras elaborações na medida em que ela seria fundada, ao contrário, a partir de um pressuposto de travamento do processo formativo, ou ainda, da sua não conclusão.

Segundo Pasta, a obra de Machado de Assis formaria um “arco de figuração da história brasileira”, de modo que se constituiria como um “projeto de mimese histórica”, que teria raízes em Balzac, no romance cíclico, que no Brasil teria um dos seus representantes em José de Alencar; a novidade em Machado, portanto, seria uma aclimatação mais exata do romance cíclico ao país, graças ao início do romance em *medias res*, que Pasta assinala como um destaque feito pelo romancista para certo “momento decisivo” da formação não conclusa do Brasil.

Esse recurso formal, o início em *medias res*, característico da aclimatação da forma, isto é, tributário da matéria histórica brasileira, suporia, de acordo com Pasta, ainda outro dado, que o romance machadiano, em sua vocação histórica, se configuraria “como ruína na qual se cifra uma história travada e seu corolário: a impossibilidade de construir um ponto de vista narrativo”. A formalização estética desse processo inconcluso, ou travado, como se queira, seria o impedimento da concepção de um ponto de vista narrativo, que, em Machado de Assis, daria ensejo ao que Pasta nomeia como “ponto de vista da morte” e que é representado pelo narrador defunto Brás Cubas, por exemplo.

Ao traçar um paralelo com a obra de Mário de Andrade, particularmente com *Café*, essa *impossibilidade de construção de um ponto de vista narrativo* pode ser verificada estruturalmente no movimento de desautorização da instância narrativa produzido pela instância do comentador-sociólogo, que se impõe e atravessa a obra, barrando a constituição de um narrador ideal para a forma romanesca, que termina por

mercadoria, assim o indivíduo, agora sujeito de direito, torna-se apto a vender a sua força de trabalho. Embora eu utilize essa noção do jurista, destaco que a formulação central para mim neste estudo, e a qual todas as outras estarão subordinadas, será a concepção de sujeito ilustrada por José Antonio Pasta, em sua livre docência, *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*, publicada em 2011.

²¹³ Essas considerações encontram-se em *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*, no intervalo p. 66-94.

ser posta em xeque. Essa construção de uma instância narrativa interdita será discutida na *Parte II* desta tese, nos capítulos de análise.

Por outro lado, neste romance, ao nível temático, o leitor pode encontrar uma representação desse *sujeito brasileiro como sujeito reificado que é produto de uma formação supressiva* em Chico Antônio. Esse personagem é assim qualificado pela instância narrativa:

[...] a *vacuidade constante* em que vivia o conservava num estado de armistício, tão *vegetal* que não chegava sequer a reconhecimento de vitalidade – uma *interminável monotonia*. Por isso, toda convicção, todo e *qualquer marco de pensamento* [...] *lhe dava um instante de verdadeira vida humana*. Esses instantes em que passava da *irracionalidade insegura* pra uma composição mais firme do ser abriam nele uma verdadeira sofreguidão de amor e desprendimento, Chico Antônio ficava maravilhosamente bom.²¹⁴

Em outros trechos: “Chico Antônio caminhava mais rápido [...] recaído na sua *inconsciência habitual*”;²¹⁵ “[...] o havia de repor na sua *inconsciência habitual*”;²¹⁶ “[...] Jorge e Chico Antônio: uma congruência momentânea, auxiliada no último pela *despersonalização contínua que o tornava aceitador de tudo e todos* [...]”;²¹⁷ “Quanto a Chico Antônio, esse nem sabia mais o que se passava, *estava mandado*, sem tomar a iniciativa de nada. Caíra na cisma habitual, recebendo como um eco as sensações do exterior, *divagando por dentro sem um tema*”;²¹⁸ “*mandado por todos, levado*, não podendo orientar caminho pelo capricho dos pés”;²¹⁹ “Mas prosseguia *mandado*, sem objetar nada [...]”;²²⁰ “Se mantinha, um bocado maior pela relaxação do físico, nessa *intimidade com o vazio*, em que o ser se vegetaliza, bom, *quase desaparecido*”;²²¹ “Caíra num *vazio* modorrento, exacerbado pelo cansaço [...]”.²²²

Em suma, é o campo semântico relativo a uma hiância, a um esvaziamento que caminha para o desaparecimento, a uma vacuidade, a uma divagação... um vago... que é mais do que borrado, é algo rarefeito, ou ainda indefinido, dissipado, apagado, que emerge da representação de Chico Antônio. Por fim, nestes excertos que qualificam o personagem, o leitor se depara com a forma nominal do verbo “mandar” no particípio

²¹⁴ Andrade, 2015, à p. 96. Os grifos são meus.

²¹⁵ *Idem*, à p. 100. O grifo é meu.

²¹⁶ *Idem*, à p. 142. O grifo é meu.

²¹⁷ *Idem*, à p. 103. O grifo é meu.

²¹⁸ *Idem*, à p. 128. Os grifos são meus.

²¹⁹ *Idem*, à p. 66. O grifo é meu.

²²⁰ *Idem*, à p. 70.

²²¹ *Idem*, à p. 42. O grifo é meu.

²²² *Idem*, à p. 102.

passado, ou seja, uma manifestação passiva da linguagem (voz passiva), relativa a uma ação sofrida pelo sujeito, que é suplantado pela ênfase na ação ou no objeto.

A hiância então não é aquela vista através do furo lacaniano do sujeito castrado, subjetivado, que abraça a própria falta em prol de ser um algo; mas uma dissipação da ordem da subsunção do sujeito, isto é, da reificação do sujeito que é “mandado” (e o texto se repete sobre Chico Antônio “mandado”... “mandado”). Esse sujeito mandado *age e é* por meio do e em relação ao desejo do outro: “A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não-ser e o ser outro”, dirá Paulo Emilio Salles Gomes.²²³

Tal constituição do sujeito será possível no Brasil por aquilo que Mascaro aponta como “a mais decisiva estrutura relacional da sociedade brasileira: a escravidão”.²²⁴ Isso significa dizer que, graças aos quatro séculos em que vigorou um sistema escravista colonial no país, não foi possível constituir um sujeito de direito, i.e., uma subjetividade jurídica. Nessa circunstância, o sujeito escravizado (a maioria da população) não é um sujeito, mas uma coisa, posto que é propriedade de outro. Essa minoria proprietária, por outro lado, é o único sujeito com subjetividade jurídica, todavia, em regra, esse sujeito é estranho a essa terra tropical, de modo que o sujeito que existiria no Brasil seria, na verdade, o homem europeu proprietário (e, posteriormente, o seu herdeiro/descendente).

Apenas no final do século XIX, quando o país passa a constituir um Estado democrático de direito, seria possível conceber um sujeito de direito no Brasil, pois seria este o momento em que seria possível ao sujeito reconhecer a separação entre o eu e o outro; mas, mesmo neste período, graças àquele processo histórico e à sociabilidade a ele inerente, o sujeito não se reconhece como distinto do “seu senhor”. Isso, porque, mesmo depois da proibição do tráfico, da abolição e da declaração de independência, o regime de escravidão, ou ao menos um análogo a ele, continua a vigorar no Brasil como forma hegemônica, por meio do regime de colonato, que pode ser identificado como uma estrutura própria de tempos pré-capitalistas. Assim, não seria possível ainda falar nem em subjetividade jurídica, nem em um modo de produção tipicamente capitalista no Brasil até os anos 1930 e isso se explica, pois, a rigor, conforme Marx, só há capitalismo quando há formas sociais capitalistas.²²⁵ E o momento decisivo de emergência dessas formas na

²²³ Gomes, 1980, à p. 77.

²²⁴ Mascaro, 2024, à p. 111.

²²⁵ Isso, porque “o modo de produção e as relações de produção condicionam o processo social, político e intelectual em geral”, diz Marx em *Contribuição à Crítica da Economia Política* (1946, Prefácio, p. 31-32). A *Contribuição...* é um texto de 1859; mas já n’*A ideologia alemã*, de 1845-46, ele afirmava que a base

Europa é a revolução industrial, visto que é a partir desse momento que há a subsunção real do trabalho ao capital. Ou seja, quando o trabalho adquire forma-mercadoria. E o trabalho assalariado em sua forma massificada, típico da modernidade capitalista, só se estabelece no Brasil depois dos anos 1930, com a industrialização massiva do país.

Contudo, até que se chegue a esse momento, quando outro tipo de relação se impõe de modo hegemônico na sociedade brasileira, são quatro séculos de escravismo colonial e mais meio século em que predominam modos de relação forjados por esse regime, de modo que *o sujeito no Brasil se vê ao longo de toda a história do país em face de dois modos de produção contraditórios que pressupõem e engendram dois regimes da concepção de si (e da relação com o outro); por um lado, a modernidade capitalista e as modernas relações de produção que prescrevem a diferenciação entre o mesmo e o outro; por outro lado, um modo produção escravista colonial, cujas relações de produção não reconhecem essa separação e no qual essa diferenciação é mesmo inconcebível, devido aos laços de um patriarcalismo escravista, segundo os quais o indivíduo não se reconhece como distinto do senhor.*²²⁶ Por isso, como pontua Pasta: “a saída para uma subjetividade subordinada a tal ordem de contradição é construir uma ‘pequena equação [...] que diz: o outro é o mesmo’”.²²⁷

Por fim, o que o leitor encontra é a **revolução popular** como horizonte político evidenciado no libreto no último quadro de *Café*, que auxilia na compreensão de Mário de Andrade dentro da vertente crítica do pensamento social brasileiro. Este, portanto, é o último tema a ser apresentado neste catálogo. Em “O dia novo”, o leitor se depara com o

da economia condiciona e determina a forma e a ação do Estado, bem como o restante da superestrutura. Como se vê, esta é uma formulação que permanece no pensamento de autor e pode ser tomada, considerando a totalidade da sua obra, como uma tese definitiva que orienta a análise marxista da economia e da sociedade do início ao fim. *N’O Capital*, 1861-79, escrito posteriormente, Marx e Engels dirão que a base econômica é determinante em última instância, sendo a superestrutura também responsável por gerar pressões e resultados (sobre si mesma e sobre a base).

²²⁶ A respeito do jogo que estabeleço entre as acepções de sujeito de Mascaro e Pasta, destaco que os entendimentos quanto ao modo de produção dos autores referidos, parece-me, é distinto. Enquanto Pasta parece assumir a periodização mais assente de que o início do capitalismo se daria num período anterior ao século XIX; Mascaro toma a posição de que o modo de produção capitalista teria início apenas no século XIX, conforme a proposição de Jacob Gorender, Ciro Flamarion Cardoso e Décio Saes, já referida por mim anteriormente, cf. nota 174, p. 83-4 desta tese. Opino que esta diferença, contudo, não é impeditivo para a interpretação proposta quanto à maneira segundo a qual se constituiria o sujeito no Brasil, para o estabelecimento desse entendimento, uso, por um lado, a periodização histórica de Mascaro e, por outro, a noção de sujeito de Pasta. Embora talvez não usual, compreendo que a construção do conhecimento se dá precisamente a partir de novos arranjos dos materiais à disposição dos pesquisadores, como, me parece, é novo o arranjo que aqui sugiro. Não tenho, a pretensão de que este arranjo seja tomado como a verdade, tampouco como o único possível; mas que seja visto, todavia, com uma disposição possível.

²²⁷ Pasta, 2011, à p. 103. O grifo é meu.

pátio de um cortiço como cenário a partir do qual se desenrolam os acontecimentos que desembocam numa insurreição popular que toma o palco.

Todavia, essa revolta é anunciada no libreto desde o primeiro quadro, quando, em “Companhia cafeeira S.A.”, os trabalhadores rurais ensaiam um levante contra os proprietários da fazenda e os comissários do café, que é abortado devido à ameaça armada da classe dirigente contra os camponeses pouco organizados e vulneráveis.²²⁸ Assim como no segundo quadro, em “Câmara-ballet”, quando a Mãe discursa na câmara dos deputados, agitando as galerias que estão cheias de gente do povo. O tumulto, que assusta a classe dirigente, termina apenas com a chegada das forças policiais, que levam presa a Mãe, intimidando a multidão revoltada nas galerias.²²⁹

O segundo quadro, em “O êxodo” também sinaliza uma agitação popular no poema dramático “Coral da vida”,²³⁰ que invoca a figura de um herói vingador identificado como uma alegoria do cangaceiro, que funcionaria como uma espécie de anti-herói. Essa alegoria seria, em verdade, referente a um tipo social, o dos cangaceiros, estes heróis sem nenhum caráter, antes que a um indivíduo. Esse tipo emergiria do imaginário dos camponeses que iniciavam o êxodo rural rumo à cidade e representaria uma espécie de sujeito social que dirigiria a insurreição popular.

A rebelião representada no último quadro de *Café* tem como pressuposto o seu caráter popular, pois é levada a cabo pela classe trabalhadora urbana, que é incrementada, segundo o leitor pode acompanhar no libreto, pelos setores rurais recém-migrados para as cidades. E este é um recorte de classe que especifica o tipo de insurreição proposta como horizonte político nesta obra. O autor de “Primeiro de maio” não adota a teoria da conciliação de classes que via na burguesia nacional uma aliada da revolução do povo brasileiro.²³¹ Antes, esse setor social, bem como a burguesia rural são vistos como inimigos da classe trabalhadora em *Café*. De modo que a revolução de “O dia novo” é realizada pelos operários e os seus aliados: as suas mulheres, os soldados das baixas patentes, as operárias e demais setores da classe trabalhadora urbana.

Este recorte importa, pois, tanto em 1930, quanto depois, a questão da conciliação de classes será tema relevante dentro do campo progressista no Brasil que tem como horizonte político a revolução. Para se ter uma ideia, o PCB defendeu a política de

²²⁸ Para acompanhar a análise desta cena, ver p. 147, na *Parte II* deste estudo.

²²⁹ Para acompanhar a análise desta cena, ver p. 166, na *Parte II* deste estudo.

²³⁰ Andrade, 2013a, p. 599-603.

²³¹ O conto “Primeiro de maio” foi republicado em 2017 na coletânea intitulada *Contos novos*, da editora Nova século. A referência completa a esta obra encontra-se na seção “Referências” desta tese.

conciliação até os anos 1960, quando a esquerda brasileira levou um golpe fatal da burguesia nacional, que se aliou aos demais setores dirigentes e aos militares para a instauração da ditadura militar. Em 1930, os interesses irreconciliáveis das classes em luta já podiam ser observados no plano político, quando as altas patentes das forças armadas assumem o governo através da Junta Provisória, buscando frear o movimento dos liberais que questionava o resultado das eleições que havia dado o governo a Júlio Prestes, pois viam nele um perigo para a “estabilidade” do país. Esta postura que busca prevenir um movimento popular por meio de uma saída dentro das quatro linhas do jogo democrático (burguês e liberal) fica bastante evidente numa súplica de Antônio Carlos de Andrada, presidente do PRM, referida anteriormente nesta seção: “ façamos a revolução antes que o povo a faça”.

Para Mário de Andrade, que acompanhou com interesse o desenrolar do processo que culminou na “revolução” de 1930, a tese da aliança do povo com a burguesia nacional não parecia ser a saída para resolver os problemas do Brasil e esta postura fica evidente na formulação exposta no terceiro quadro do libreto *Café*, que representa uma revolta popular independente de aliança de classe. O horizonte político expresso em tal representação certamente permite incluir o escritor modernista dentro da vertente crítica do pensamento social brasileiro.

PARTE II

LIBRETO

Um libreto para a ópera *Café*

O teatro brasileiro não existe.

— Sábato Magaldi.²³²

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

— Oswald de Andrade.²³³

[...] *seria bom que o espectador lesse obras dramáticas as quais, longe de terem como objetivo serem montadas num teatro, visam a modificá-lo.*

— Bertolt Brecht.²³⁴

Assim como sói acontecer ao entrarmos numa sala de teatro ou quando nos enredamos na leitura de um material dramático e deparamo-nos com um prólogo, um pequeno preâmbulo, cujo propósito é nos introduzir à obra, convidamos, antes da leitura do que realmente importa para esta primeira seção de análise, à olhadela nestas breves considerações a respeito do modo como concebi a leitura dos materiais dramáticos mobilizados na presente investigação. Isso, porque, parece-me, tão rica e vasta matéria referente a este *Café*, libreto para a ópera-coral de Mário de Andrade, concedeu à crítica no curso da história, bem como ao mercado editorial, aos produtores teatrais e ao público inúmeras possibilidades no que diz respeito ao modo segundo o qual deve-se encará-lo e lê-lo, motivo pelo qual, na sequência, apresento qual foi a minha opção.

Talvez seja preciso, todavia, esclarecer o seguinte: os materiais que compõem este libreto para a ópera-coral de Mário de Andrade são considerados, de partida, quatro, a saber: a. um texto escrito em prosa, em formato de anotação para a preparação da cena, do cenário e dos atores e dos figurinos, algo como um texto de rubrica, mas em formato alargado, em extensão e quanto aos seus objetivos, já que, nele, o autor faz uma série de proposições críticas quanto à situação brasileira em sentido sincrônico e diacrônico, a esta seção o autor denomina “Concepção melodramática”; b. um texto em verso, que recebeu o título de “Tragédia coral em 3 atos: o poema”; c. um texto de duplo caráter, descritivo

²³² MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro* (5ª ed.), São Paulo: Global, 2001, p. 9.

²³³ ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

²³⁴ Brecht faz este comentário nas “Notas sobre a Ópera dos três vinténs”. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

e argumentativo, designado como “Introdução”, no qual reflexões sobre a forma estética da ópera, bem como do ballet, e ainda outras a respeito da formação social brasileira e do desenvolvimento da produção cultural no país são encontradas; d. e um último, com inúmeras notas relativas à música e à cena, sob o título “Marcação”.

Importa-me destacar, a esse respeito, que grande parte da crítica, bem como o mercado editorial consideraram, até o presente, apenas os dois primeiros materiais como o *corpus* do libreto. No caso da crítica, seja porque o trabalho de exposição dos textos “Introdução” e “Marcação” foi realizado, até onde pude averiguar, apenas a partir do trabalho minucioso e rigoroso de investigação da professora Flávia Camargo Toni (2004), na tese de livre-docência apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros de São Paulo;²³⁵ seja por quaisquer outros motivos, que, evidentemente, não tenciono escrutinar. Quanto à edição e à publicação do libreto, com a finalidade de evidenciar o que trato aqui, advirto para que a única publicação em livro de *Café* optou por publicar apenas um desses materiais, mas num volume diferente daquele em que foram publicados os poemas. Esta foi a edição consultada neste trabalho como material bibliográfico publicado numa edição de 2013 da Nova Fronteira intitulada *Poesias completas* de Mário de Andrade, cuja divisão estabelecida foi a seguinte: no volume 1 da antologia, constam os textos “Concepção melodramática” e “Tragédia coral em 3 atos: o poema”; enquanto no volume 2 encontra-se a “Introdução”.

Na contramão dessa tendência, em minha tese de doutoramento, selecionei todos quatro materiais referidos como *corpus*, a partir da compreensão de que este libreto não pode ser lido adequadamente e não alcança os resultados, que, acredito, o autor imaginava para a obra (posto que essas seções foram construídas minuciosamente) e que, de fato, ela realiza criticamente considerada como um todo, caso se prescindia de uma parcela desses componentes do libreto para a ópera. Ou, para ser dito de outro modo, sem a consideração de que esses quatro textos sejam, em verdade, mais do que um conjunto a formar um todo, eles mesmos uma só obra, o libreto para a ópera *Café*. Assumo que o pressuposto, a um só tempo, de composição e de compreensão deste trabalho de Mário de Andrade ficará evidente no curso da análise desenvolvida neste capítulo. É esta a minha esperança.

²³⁵ TONI, Flávia Camargo. *Café, uma ópera de Mário de Andrade*: estudo e edição anotada. 2004. 262f. Tese (Livre Docência em Música) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

A opção por considerar esses quatro materiais como o texto integral do libreto de *Café* é reforçada pelo que apresenta Simone Ruthner em “A magia do libreto: introdução à libretologia” (2025), em que a professora apresenta 5 tipos mais ou menos estáveis de modos de composição do libreto para a ópera. De entre esses tipos, ela menciona aqueles que contêm a divisão em cenas e atos, bem como descrições de cenários e orientações sobre a disposição de personagens no palco, e ainda aqueles que incluem comentários dos autores, prefácios e posfácios explicativos. O libreto *Café* apresenta esses elementos em suas 4 seções “Introdução”, “Concepção melodramática”, “Tragédia coral em 3 atos” e “Marcação”.

Um outro alerta que faço sobre a leitura, a interpretação e a análise aqui propostas é o de que as farei a partir da consideração do material correspondente à “Introdução”, à “Tragédia coral em 3 atos”, à “Concepção melodramática” e à “Marcação” de forma justaposta. A justificativa para este procedimento não é outra que o entendimento do pressuposto de composição da obra, isto é, como um *conjunto-uno*, que constitui, ao fim e ao cabo, a dramaturgia propriamente dita deste libreto para a ópera-coral. Isso significa dizer que uma seção do material não deveria ser lida sem a outra, pois, antes de mais nada, são um só e a sua separação impõe o risco de uma apreensão incompleta do que seja esta obra.

Abro um parêntesis neste prólogo para compartilhar algumas considerações sobre a forma libreto para a ópera, de modo que seja possível entender, primeiro, os pressupostos da forma antes de mergulhar na análise do objeto propriamente dito. Isso, porque o estudo do gênero libreto revelou uma noção fundamental para a investigação da própria forma, isto é, de que ela se constitui numa e como uma zona fronteira. Esta ideia, para quem estuda o texto dramático, não é novidade; entretanto, no caso do libreto, ela parece ainda mais aguda, pois esta forma coloca a especialização do conhecimento, *modus operandi* da formação, em xeque de modo radical.²³⁶

Concebido indissociavelmente da música como texto, o libreto transita entre as áreas do saber, obrigando o pesquisador a uma prática investigativa interdisciplinar. Para dar conta de tal empresa, é preciso atravessar a literatura, a linguística e a música. Assim,

²³⁶ Agradeço aos professores Jorge de Almeida e Paulo Bio pelas observações sobre a forma do libreto para a ópera feitas na ocasião da qualificação deste texto para a defesa. O resultado a que cheguei aqui certamente o devo a este cuidado e a esta generosidade. As limitações desse resultado, evidentemente, são de minha responsabilidade.

Agradeço especialmente ao professor Jorge pela bibliografia sugerida, sem a qual talvez não houvesse um ponto de partida para a recomposição do estudo deste libreto de Mário de Andrade.

encontrei pesquisas que, por se filiarem a um ou outro campo, acabavam por privilegiar ora o libreto como material literário *per se*, ora como obra subordinada à música. Curiosamente, tanto uns trabalhos quanto outros se encontravam em dois pontos: a. defendiam a *especificidade* da forma libreto; b. opinavam que, do século XX em diante, a ideia wagneriana da obra de arte total apresenta-se mais e mais como inadequada. Estas duas questões, portanto, serão o meu ponto de partida para discutir o libreto *Café*, de Mário de Andrade.

Embora todos os trabalhos insistam na *especificidade* da forma libreto que implicaria no estabelecimento de convenções próprias a este gênero, de modo que não se tratasse do libreto como devedor de pressupostos estranhos a ele, o que, via de regra, acontece nas análises dos diferentes autores era o privilégio ou da avaliação musical, ou do texto em si mesmo. Isto aponta para, ao menos, duas questões importantes. Em primeiro lugar, que a especialização do trabalho é tanto uma demanda de uma complexificação fruto do desenvolvimento social, quanto uma armadilha para a construção do conhecimento de modo de fato interdisciplinar, dado que torna a tarefa de análise de um *gênero fronteiro* como o libreto algo da ordem do impossível, se se deseja produzir considerações a respeito da totalidade do material de modo altamente rigoroso; evidentemente, também ajuda a demonstrar na prática o que se quer dizer com referência a essa especificidade, ou seja, que o libreto possui efetivamente características muito peculiares que obrigam os pesquisadores a transitarem por lugares imprevisos, deparando-se com limitações de ordens diversas concernentes aos materiais investigados, bem como às suas próprias. Esses limites, parece-me, por outro lado, são o ingrediente que impulsiona as transformações do gênero ao longo do tempo, assim como a transgressão da condição do pesquisador-perito (especialista, *expert*).

Isso implica, quanto a esta investigação, que o exercício analítico que aqui proponho não tenha como fim abarcar todo libreto *Café*, nem mesmo apresentar posições definitivas quanto à sua interpretação; mas iluminar algumas questões que a obra propõe e que me pareceram pertinentes e/ou que tive condições que verificar, considerando, principalmente, a minha formação na grande área das letras, com ênfase em literatura, o que pressupõe certo grau de desconhecimento da musicologia.

Quanto ao afastamento do libreto e, sobretudo, da ópera, e especialmente a partir do século XX, da concepção wagneriana de *Gesamtkunstwerk*,²³⁷ interessa-me, em

²³⁷ Obra de arte total.

especial, observar como *Café* se distancia desta posição. Há duas razões especiais que fazem com que eu me interesse por este tema. A concepção de arte e a obra propriamente dita de Wagner comparecem em diversos momentos no pensamento de Mário de Andrade. Esse fato levou a uma busca e à verificação de proximidades entre os dois autores e à identificação, em *Café*, de noções wagnerianas da ópera. Aqui, meu propósito é menos desmentir a essas pesquisas e mais destacar de que modos, isto é, como, ou ainda, por quais meios/modos, o libreto de Mário de Andrade se afasta daquela concepção de obra de arte e se aproxima das ideais presentes em libretos do século XX que a negam, ou, pelo menos, que também se distanciam dela.

Antes, porém, cabe aqui um pequeno parêntesis para apresentar algumas características mais gerais do libreto indicadas nos diferentes materiais consultados, para as quais, por certo, sempre haverá exceções. Tratemos, contudo, do que é mais usualmente verificado na concepção do gênero. Via de regra, os libretos são concebidos a partir de um texto primário, ou tema, sendo os mais comuns as lendas e os textos tradicionais, como os da Tragédia Grega, ou ainda romances, ou peças de teatro. Em geral, o texto do libreto antecipa a música por meio da prosódia da língua ou mesmo da expressão de conteúdos relativos aos afetos e aos pensamentos dos personagens. Também é bastante comum o caráter de concisão do material, que, espera-se, seja composto numa linguagem clara, concisa e eficaz, que se liga, por sua vez, à certa unidade de ação, tradicionalmente vista também, por exemplo, no drama do século XIX, e que, por seu turno, pressupõe uma figura central para a trama, o herói. Esses textos ainda apresentam, em geral, anotações referentes ao figurino dos personagens, bem como à cenografia, e, em muitos casos, algumas rubricas para o palco. Por fim, não é incomum que o texto, em alguma parte, exponha reflexões teóricas dos libretistas.

Em “A magia do libreto: introdução à libretologia”, Simone Ruthner (2025) sugere que o libreto reuniria “diferentes gêneros textuais em diferentes planos”. Conforme proposto por Tina Hartmann (2017), a. o libreto a ser musicado que não é apresentado ao público; b. o texto do libreto já inserido na partitura, “que inclui, além das partes cantadas em sua íntima relação com a música, a divisão em cenas e atos, também descrições de cenários e eventuais detalhes, como orientações sobre a disposição de personagens no palco ou sobre uma determinada atmosfera desejada”; c. “o libreto de acompanhamento para o público durante a apresentação da ópera, incluindo prefácios ou ensaios”; d. o libreto em formato de “pequenos livros”, em geral, “acompanhado de comentários, prefácios ou posfácios explicativos”; e. e ainda em formato de romance.

Com exceção do último modelo apresentado, acredito que os outros poderiam ser mais precisamente indicados como *tipos* de libreto, sendo libreto o gênero e essas variações tipos abarcados por um gênero. De qualquer modo, o que me interessa notar no exposto por Ruthner quanto esses tipos ou gêneros em relação ao objeto desta tese é que o *Café* encerra elementos de ao menos dois dos cinco modelos sugeridos, pois, em sua concepção, Mário de Andrade dispõe tanto os elementos presentes no segundo tipo, isto é, as “partes cantadas em sua íntima relação com a música, a divisão em cenas e atos, também descrições de cenários e eventuais detalhes, como orientações sobre a disposição de personagens no palco ou sobre uma determinada atmosfera desejada”, verificados na “Concepção melodramática” de Mário de Andrade para este libreto, bem como do penúltimo, que conteria comentários e prefácio explicativo, vistos em *Café* no que ficou intitulado como “Introdução”.

O rastreamento de uma formulação deste alcance possibilita uma melhor compreensão acerca do material concebido pelo escritor modernista, que não encontrou, até o presente, um formato de publicação adequado. O libreto *Café* foi publicado, pela primeira vez, de modo inédito, apenas em 2013, dentro de uma antologia de poemas do autor, estando a “Introdução” no volume dois; enquanto, no volume um, estão a “Concepção melodramática” e os “Os poemas”, que, embora tenham sido publicados com este título e neste contexto, são, em verdade, o que se poderia classificar de modo mais rigoroso como poesia dramática, na acepção que Joseph Kerman indica em *A Ópera como drama*, ou ainda, peça em versos, terminologia também concebida por este autor. Esse formato de publicação compromete a experiência estética com o material, uma vez que, publicados separadamente, quase se tem a impressão de que as partes não se conectam, ou seja, que não pertencem a uma mesma obra, como se fossem independentes, ou como se fosse possível apreender o conteúdo integral de *Café* apenas pela leitura do poema dramático, dividido em XX canções, como as intitulou Mário de Andrade. Tanto é assim que a interpretação deste libreto tem sido feita considerando ora apenas os poemas, ora os poemas e a “Concepção melodramática”, sendo a “Introdução” repetidamente excluída dos processos de investigação da obra.

Também é possível compreender a dificuldade de abordagem do libreto considerando as mudanças operadas na própria forma ao longo da história. A síntese elaborada por Arturo Cabrera a esse respeito ajuda a entender a questão. Em “Um texto teatral específico: el libreto de ópera”, Cabrera (1992) sistematiza uma série de deslocamentos de ênfase dos dois polos que constituem a forma do libreto, isto é, a

palavra e a música. Para o autor, quando da origem da ópera no século XVI, os criadores da Cammerata fiorentina privilegiavam a palavra na composição dos libretos, pois intencionavam recriar a Tragédia Grega.²³⁸ Entretanto, entre os séculos XVII e XVIII, passou-se a dar ênfase à música, graças à uma concepção “grandiosa del espetáculo operístico, donde no sólo había canto sino también [...] ballet y alardes técnicos”.²³⁹

De acordo com o autor, essa ênfase na função musical atravessou esses dois séculos, nos quais se operou tal desvalorização do aspecto textual do libreto, que, nele, encontravam-se “malos versos y rimas forzadas”. Os componentes operísticos que ganharam destaque no período, de acordo com o crítico, foram o espetáculo (a cena) e a figura do “divo” (o cantor, ou cantora). Cabrera defende que outra posição será assumida a partir da reforma de Glück, no século XVIII francês, que consagrou o estilo neoclássico, devolvendo à palavra um status privilegiado neste jogo de alternância de ênfase que se pode verificar no curso do tempo na história da ópera. A respeito desse novo período, Cabrera sublinha uma avaliação de Rousseau que destacava a importância da situação dramática, da psicologia do personagem e do interesse da intriga, em síntese, do aspecto textual do libreto.²⁴⁰ Mais específico do que o texto em si, na avaliação do filósofo iluminista, o que se destaca é a valorização do ponto de vista dramático, cujo auge, para o teatro, se fixa na fórmula do drama burguês do século XIX, que pressupõe a unidade de ação como motor da trama, que tem como agente central o herói, que deve agir em prol da resolução da intriga. Esta acepção de drama, historicamente identificada aos pressupostos do racionalismo burguês e marcadamente do ideário liberal, que tinha como sujeito ideal (representado no teatro pelo herói do drama) o sujeito autônomo, racional e livre, ficou consagrada como bem-fazer teatral e, vige, em certa medida, até o presente.

De acordo com Cabrera, no século XIX, a ópera entra em decadência precisamente por ter se convencionado. Em outras palavras, a normalização das convenções do bem-fazer do gênero operístico se estabelece de tal modo que, simultaneamente, a renovação da ópera em suas formas de expressão fica barrada. Determina-se então, desde de Glück, uma espécie de *livret bien fait*, que valoriza, sobretudo, a trama de interesse e a eficácia dramática, restituindo ao libreto a sua importância enquanto material escrito. Segundo o autor, é neste período que o libreto alcança maior estabilização no que diz respeito à adequação das linguagens poética e musical.

²³⁸ Cabrera, 1992, à p. 60.

²³⁹ *Idem, ibidem.*

²⁴⁰ *Idem, à p. 62.*

Para o que me interessa nesta investigação, o central na exposição de Cabrera é que ela permite perceber com maior facilidade como os deslocamentos de ênfase na concepção do libreto reforçam as dificuldades de determinação quanto ao seu caráter, já que a própria transformação que a forma sofre historicamente encerra uma alternância entre os componentes musical e textual inerentes ao gênero. O desenvolvimento posterior da forma, relativo ao século XX e, portanto, precisamente o recorte temporal em que se insere o libreto *Café*, é analisado por Patrick Smith (1970), em *The tenth muse / a historical study of the opera libretto*.

Neste estudo, Smith sugere que o libreto se desenvolve no século XX em um movimento não de continuidade, mas de renovação. Essa nova abordagem do tradicional, segundo ele, se deu a partir de 5 características essenciais. A primeira delas é o uso consciente do arcaico, que se reflete em uma apropriação da Tragédia Grega, sem a preocupação da fidelidade às fontes, como se usava fazer no passado, ao contrário, por exemplo, no caso de Stravinsky/Cocteau em *Oedipus Rex*, com uma ênfase em o que a história representava para o libretista.²⁴¹

Aparece também de modo significativo a realização da ópera na forma de ato único (*one-act form*), a qual, de acordo com Smith, foi a maneira como novo século respondeu à obra de arte total wagneriana. Esse modelo de concepção operística, para o autor, foi ainda responsável pela operação de uma mudança tão profunda no modo de conceber a forma que permitiu que ela extrapolasse as fronteiras rígidas do que se considerava tradicionalmente como ópera, tornando difícil o enquadramento das novas obras nas categorias tradicionais pensadas para o gênero.²⁴² Esta característica também permitiu a emergência de modelos mais fragmentados de cena, como as *snapshot scenes* mencionadas pelo autor, as quais apresentavam pequenas e variadas cenas da vida cotidiana, como uma versão curta/menor da técnica de variedade cênica da *Grand Opéra*, enfatizando uma tendência de algo da ordem do disjuntivo, ao invés de uma totalidade para o libreto e para a ópera do século XX.²⁴³

Todavia, Smith considera que a alteração mais radical da forma operística aparece no envolvimento do gênero com os problemas do tempo histórico:

Hovering over all of these departures from the traditional, however, was the radical change in outlook which distinguishes the librettos written in this century from those of the preceding ones. Opera has too often, and too loosely, been categorized as “an exotic art” only peripherally involved with problems

²⁴¹ Encontra-se à p. 385 de *The tenth muse*.

²⁴² *Idem*, p. 386-7.

²⁴³ *Idem*, à p. 386.

of the times; this book has already demonstrated the amount of falsity with which that comfortable view is burdened. The general optimism and faith in man, science, or the state that had prevailed in the nine-teenth century gave way, in the holocausts of the twentieth, to a much more severe, cynical, and pessimistic outlook [...].²⁴⁴

Para Smith, uma outra característica marcante da ópera do século XX é o abandono gradativo do elemento musical: “Music has been shed with the shedding of the uplift ethos of the nineteenth century —and is one of the distinguishing marks of twentieth-century opera”.²⁴⁵ Em nota de rodapé na mesma página, ele completa: “The development of Sprechstimme is closely allied to this usage, as both an attempt to get away from the confinement of singing and to make greater expressive use of the voice”.

Por fim, Smith destaca a aceitação da ininteligibilidade das palavras como outra característica da ópera do século anterior, que coloca de parte a preocupação antes vista com relação à clareza das palavras tanto nas partes declamadas quanto nas cantadas do espetáculo. Um dos exemplos citados pelo crítico aqui é *Oedipus Rex* de Cocteau/Stravinsky, em que os autores utilizaram a língua latina para realizar o libreto da ópera, que é traduzido pelo narrador, sintomatizando a incompreensibilidade daquilo que se diz.

What Cocteau was attempting to do was to achieve a hieratic monumentality by the use of words which, though imposing in their sonority, actually meant little to the audience and had to be interpreted. Thus, *the very unintelligibility of the words*—so long a distinctive feature of the libretto, even when sung in the language of the country—*was considered an asset, not a liability, to the final result, much as the gibberish of Berlioz’s devils, while meaningless, held great meaning.*²⁴⁶

Algumas dessas características do libreto de ópera do século XX podem ser encontradas em *Café*, que possui não apenas aquele caráter de fragmento identificado por Smith nas obras do século passado, como também afasta-se do balé em sua forma clássica,²⁴⁷ como prevê o escritor brasileiro em seu libreto e adota o rádio como meio de expressão dentro do libreto, quando, no último ato, insere essa *media* a anunciar as notícias da revolução.²⁴⁸ Esse último dado aponta para aquela que certamente pode ser

²⁴⁴ *Idem*, à p. 388.

²⁴⁵ *Idem*, à p. 389.

²⁴⁶ *Idem*, p. 396-7. Os grifos são meus.

²⁴⁷ Mário de Andrade indica esta inclinação para um afastamento da forma clássica/tradicional do balé em seu libreto *Café* no texto “Introdução”.

²⁴⁸ Estas características dos libretos e óperas do século XX encontram-se à p. 388.

tomada como uma característica fundamental do libreto de Mário de Andrade que se afina com as gerais do libreto século que passou, isto é, o envolvimento com os problemas do tempo histórico. Isso, porque *Café* é construído a partir de uma questão central, qual seja, a crise econômica de 1929, que se refletiu, no Brasil, numa crise de superprodução e de escoamento da *commodity* mais importante para o país naquele período, o café.

Interessa-me aqui abrir um parágrafo para tratar brevemente a respeito da *qualidade fragmentária* deste trabalho de Mário de Andrade e da relação dessa com o libreto do século XX que buscava afastar-se da concepção de *Gesamtkunstwerk*. Esse caráter disjuntivo do libreto, avesso a uma concepção de totalidade, aparece em *Café* no modo de composição tanto dos quadros quanto das cenas. Isso, porque, como espero demonstrar na sequência, por meio da análise e interpretação do libreto, os quadros se conectam um ao outro de maneira muito frágil e, sobretudo, podem ser destacados um do outro, de modo que podem ser apresentados como se fossem quadros independentes concebidos tanto em termos de conteúdo quanto formalmente a partir de expedientes distintos. Por exemplo, enquanto a primeira cena do primeiro quadro tem uma concepção realista e séria, acercando-se de um limite trágico no “Coral das famintas” e na “Imploração da fome”, o quadro seguinte, na primeira cena, apresenta uma notação cômica, farsesca, em “A embolada da ferrugem”. Mais ainda, num mesmo quadro, o segundo, numa mesma cena, a primeira, “Câmara-ballet”, há dois momentos de realização bastante distinta, enquanto “A embolada da ferrugem” paga claro tributo à farsa, sem preocupação alguma com a mimese; “A endeixa da Mãe”, que vem logo na sequência, é bastante séria, dramática, realista.

Esses movimentos de choque entre os momentos de realização do libreto dão forma àquela característica de fragmento vista por Smith no libreto do século XX em contraposição à obra de arte total wagneriana. Essa opção estética de Mário de Andrade, portanto, contradiz a referência que se tem suposto encontrar em *Café* da obra e da concepção de ópera do libretista e compositor alemão do oitocentos. Mais deste afastamento em relação à ideia de Wagner de ópera, espero demonstrar no curso da análise do libreto do modernista brasileiro. Esta característica, contudo, serve de alerta para certo desajuste da crítica que busca aproximar *Café* da concepção wagneriana de ópera.

Ainda sobre este tema, parece confirmar em certa medida o que venho aqui propondo o que Kerman (1990) pondera sobre as diferenças entre os pontos de vista de Debussy e de Wagner sobre a ópera, tanto nos capítulos em que analisa a obra de cada

um dos compositores e libretistas, “A ópera como peça cantada” e “A ópera como poema sinfônico”, respectivamente, quanto em “Epílogo: sobre a crítica operística”, último capítulo de *A ópera como drama*. Uma síntese a que se pode chegar em Kerman é o modo composicional a partir das partes, de fragmentos e de estilos diversos vista em Debussy, que se contrapõe à unidade orgânica, ou unificação sinfônica presente em Wagner. Assim, se se opera um movimento de investigação segundo o qual tenta-se encontrar uma linha de transmissão das tradições do século XIX para o XX, pode-se encontrar uma aproximação maior entre *Café* e o modo de concepção de Debussy do que em Wagner.

Essa maior proximidade com a concepção operística de Debussy pode ser verificada ainda em outras características indicadas por Kerman em *Pelléas et Mélisande*, como a tendência para o descrédito à racionalização;²⁴⁹ assim como a construção de um libreto de ópera com inclinação à fragmentação (*montage*) em grande parte fruto da falta de sentido da ação vista em Debussy/Maeterlinck;²⁵⁰ com uma dicção trivial, isto é, a prosódia do francês do cotidiano;²⁵¹ e, por fim, as imagens poéticas que surgem da música concebida por Debussy para a peça de Maeterlinck.²⁵²

No libreto de Mário de Andrade, vemos não só esse descrédito da racionalidade, presente, por exemplo, em “A endeixa da Mãe”; como também a dicção do dia a dia, bastante típica da prática modernista, que buscava consolidar a linguagem do cotidiano, inclusive a oral, como linguagem em arte; o surgimento de imagens do texto do libreto também é muito presente em *Café*; por exemplo, a imagem que surge no último ato, no momento da insurreição dos de baixo que remete à *La Liberté guidant le peuple*, de Eugène Delacroix, que será analisada a seguir. Além, é claro, da estética tendente à fragmentação, que, se presente em Debussy, se intensifica nos libretos concebidos no século XX, e comparece na obra de Mário de Andrade, como espero dar mostra na sequência ao comentar este libreto. Como se vê, *Café*, assim como Smith sugere quanto aos libretos do século passado, parece se afastar duma concepção de ópera como obra de arte total.

Na sequência deste prólogo, comento brevemente a inserção deste libreto dentro do quadro do teatro brasileiro moderno. Nesta oportunidade, também aproveito para registrar uma nota sobre o que entendo por isto a que chamei “teatro brasileiro moderno”,

²⁴⁹ Encontra-se em Kerman, 1990, à p. 174.

²⁵⁰ Encontra-se em Kerman, 1990, nos intervalos p. 175-6; e p. 181-184.

²⁵¹ *Idem*, à p. 176.

²⁵² *Idem*, p. 176-7.

partindo do pressuposto de que não existe um consenso sobre esta questão: “[...] diferentemente dos conceitos sistemáticos, os problemas inerentes às noções históricas não podem ser resolvidos via definições transparentes ou mesmo consensuais”.²⁵³

O libreto para a ópera-coral *Café*, de Mário de Andrade, concebido em 1842, ganhou os palcos apenas em 1968, quando foi montado pelo grupo TESE como uma peça de teatro e, posteriormente, em 1996, numa apresentação única no teatro de Santos, região portuária do estado de São Paulo e, novamente, em 2022, numa curta temporada no Theatro Municipal de São Paulo. Este detalhe por si só é o suficiente para levantar uma questão importante em relação a uma espécie de forma limite que é a do texto dramático, que, se tem alcance mesmo sem a cena, parece não poder prescindir desta para a sua completa realização. É isto o que afirma a crítica de teatro no curso do tempo. E este não é um problema que se coloca apenas para este libreto, mas também que envolve a produção dos experimentos mais radicais do início do século XX no Brasil.

A crítica de teatro, ao considerar apenas a moldura da cena para o texto dramático como a sua plena realização, vai colocar como marco inicial do período moderno do teatro brasileiro de a encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Apenas um ano depois da concepção do libreto *Café*. Em *Dicionário do teatro brasileiro*, Edélcio Mostaço coloca bem o problema do seguinte modo: “[...] a eleição de uma ou outra corrente interpretativa [...] obriga a aceitar o moderno, por enquanto, como um problema nos domínios da teoria teatral brasileira”.²⁵⁴

Parte significativa da crítica, considerando apenas a realização plena do texto dramático quando conjugada com a cena, e mais ainda, a partir de uma noção de literatura dramática e de encenação como *sistema*, mais ou menos na linha que Antonio Candido estabeleceu para pensar a literatura brasileira, em *Formação da literatura brasileira*, considerará que o moderno teatro brasileiro tem início apenas no decênio de 1950. É Ina Camargo Costa quem melhor representa esta corrente, em *Sinta o drama*, a autora expõe a questão desta maneira: “Começa a haver teatro moderno no Brasil, ao menos de maneira

²⁵³ Gumbrecht, 1998, à p. 11.

²⁵⁴ Mostaço, 2006, à p. 186.

sistemática, ou **organizada**, ou ainda como **programa** economicamente viável, com o TBC de São Paulo”.²⁵⁵

Neste sentido, Jean-Pierre Sarrazac fornece uma interessante alternativa para considerar o caso do teatro em geral e deste libreto em específico, a partir de uma observação sobre o texto dramático e o que ele nomeará como “*devir cênico*”. O autor de *Poética do drama moderno* considera que se pode pensar em literatura dramática “com a condição [...] de jamais separar este objeto — o texto de teatro em sua existência literária — daquilo que, desde há muito tempo chamo de ‘devir cênico’: aquilo que, nele, pede pelo teatro, pela cena”.²⁵⁶

Mas se Sarrazac parece oferecer uma saída para um impasse, pensar o teatro no Brasil coloca para o investigador ainda outros problemas. A afirmação de Sábato Magaldi que é epígrafe deste capítulo sintetiza tudo o que se poderia dizer sobre o teatro brasileiro até o início do século XX. E isso não porque o país não tivesse público, autores ou peça teatrais. Mas porque a parte mais significativa da produção nacional não era considerada teatro pela crítica especializada que, presa entre a teoria clássica e os novos paradigmas do drama do século XIX, não reconhecia nas formas teatrais mobilizadas pelos autores de então um autêntico teatro nacional (Arêas, 2006; Braga, 2012).

Ao invés da cópia das tragédias clássicas ou da produção massiva do drama sério típico do oitocentos, o teatro brasileiro se consolidou a partir da tradição cômica, que se pode verificar desde a comédia de costumes de Martins Pena até o drama musicado das revistas de ano de Artur Azevedo (Braga, 2012) no período que antecede os primeiros anos do século XX. Acredito que é nesta tradição da dramaturgia cômica que se devem buscar as raízes do teatro produzido pelos modernistas brasileiros.

Mas, se é verdade que o teatro brasileiro existia antes do decênio de 1920, o modernismo parece ter tido um papel definidor também para a dramaturgia nacional. Não acredito que seja outra a razão pela qual a historiografia teatral brasileira encontrará neste período o que se vai chamar de primeiro ciclo de politização do teatro brasileiro (Santos, 2003).²⁵⁷ Esta definição de Sérgio de Carvalho apresenta duas consequências importantes para os dois problemas expostos até aqui. De um lado, ela ajuda a definir os textos produzidos no período entre os anos 1920 e 1940 como um conjunto representativo de

²⁵⁵ Costa, 1998, à p. 11. Os grifos são meus.

²⁵⁶ Sarrazac, 2017, à p. XV.

²⁵⁷ In “Atitude modernista no teatro brasileiro (palestra de 2003 sobre politização da cena em São Paulo)”, disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/atitude-modernista-no-teatro-brasileiro-palestra-de-2003-sobre-politizacao-da-cena-em-sao-paulo/>.

uma etapa, a que poderíamos chamar de moderno teatro brasileiro, mesmo que eles não tenham o seu complemento efetivado na representação cênica; e, de outro, ampara a proposta de inserção das obras produzidas nesta fase dentro de uma tradição da dramaturgia cômica, graças às proximidades entre umas e outras indicadas em sua reflexão.

De acordo com Sérgio de Carvalho, os ciclos de politização do teatro nacional são momentos

em que a produção artística mais experimental assume uma orientação crítica de sentido extra-estético [...] não foi apenas através da temática nova [...] que esses momentos teatrais politizados foram produzidos. Eles exigiram a pesquisa de novas formas, para além do repertório dramático dominante [...] foram momentos em que o teatro desejou dialogar com outro espectador, algo mais críticos do que aquela platéia de consumidores letrados que Alcântara Machado chamou com ironia de “burguezmente sensíveis”.²⁵⁸

Além disso, o que também especificaria estes momentos de politização do teatro brasileiro no século passado é que o fato de que eles “aconteceram sob o signo de uma recusa modernista ao esteticismo burguês”. É precisamente esta atitude de recusa que ajuda a ver a filiação dos textos dramáticos do modernismo do início do século XX como uma espécie de renovação da tradição cômica do teatro nacional observada no século anterior, pois ambos os movimentos têm como pressuposto uma “tentativa de decifrar, compreender e, sobretudo, explicar o Brasil”.²⁵⁹

O autor de *O drama impossível* ainda especificará de que modo este ciclo é composto, pois algumas de suas obras mais representativas, incluindo o libreto *Café*, só teriam realizado o seu *devoir cênico* muito tempo depois de concebidos os textos dramáticos. Assim, ele sugere: “O primeiro ciclo de politização do nosso teatro foi virtual. Pouco chegou às salas de espetáculos. Aconteceu no final dos anos 20 e durante toda a década de 30”.²⁶⁰

A respeito desta inserção da dramaturgia modernista do início do século XX numa tradição crítica própria da comédia brasileira, Braga comenta que ela floresceu “paralelamente à afirmação nacionalista” preservando a “risonha tradição da crítica dos costumes iniciada nos primórdios do Império, caracterizando-se como gênero da crítica social por excelência”.²⁶¹ A autora reforça então o entendimento visto em Sérgio de

²⁵⁸ Santos, 2003, s/p.

²⁵⁹ Braga, 2012, à p. 403.

²⁶⁰ *Op. cit.*, s/p.

²⁶¹ *Idem, ibidem.*

Carvalho a respeito do conjunto de textos dramáticos do período como correspondentes a uma etapa da produção do teatro nacional. E é neste primeiro quarto de século XX que Oswald e Mário de Andrade encontram-se como os nomes mais representativos da estética moderna inserida na tradição cômica do teatro brasileiro.

Uma análise substantiva do período foi produzida por Sérgio de Carvalho a partir da investigação das obras de Oswald, Mário e Alcântara Machado.²⁶² Também um quadro analítico mais amplo dessa produção pode ser encontrado na antologia de textos críticos organizada por João Roberto Faria;²⁶³ ou ainda no *Panorama do teatro brasileiro*, de Sabato Magaldi.²⁶⁴ Por esse motivo, esta breve localização do contexto em que Mário de Andrade produziu o libreto *Café* tem como objetivo apenas a verificação de certos pontos de toque entre as produções teatrais dos dois primeiros autores, e não um panorama mais amplo, como o já realizado por outros pesquisadores.

Oswald de Andrade conceberá três peças bastante significativas para o período, *A morta* definida como “ato lírico em três quadros”; *O homem e o cavalo*, “espetáculo em nove quadros”; e *O rei da vela*, “peça em três atos”. De cada uma delas, é possível destacar ao menos um ponto comum com o libreto *Café*. Em *O Rei da Vela*, a gozação de que são alvos tanto a burguesia industrial recém constituída no Brasil, quanto a decadente aristocracia brasileira pode ser aproximada da representação farsesca dos deputados em “Câmara-ballet”, bem como daquela dos fazendeiros e comissários do café vista em “Companhia cafeeira S.A.” que é produzida em chave cômica. Também nas duas obras, o rádio aparece como produto do avanço técnico utilizado em favor da causa da classe trabalhadora no último ato da peça oswaldiana, em que o aparelho é usado para transmissão do Hino da Internacional Comunista, e em “O dia novo”, último quadro de *Café*, para transmitir as notícias da insurreição popular.

O Homem e o Cavalo é um experimento radical de fragmentação da obra dramática. Constituída em 9 quadros que mal-e-mal ligam-se entre si, ela mostra uma aeronave interplanetária antropofágica, que parte do céu, passando pela primeira grande guerra e pela revolução russa, até chegar a uma terra em que não há nem casamento, nem divisão de classes ou propriedade privada dos meios de produção. O fato de a peça não

²⁶² A tese de doutoramento de Sérgio de Carvalho Santos, *O drama impossível*, foi publicada pela editora SESC SP em 2023.

²⁶³ *História do Teatro Brasileiro volume I / das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*, organizado por João Roberto Faria e publicado pela editora Perspectiva em conjunto com SESC SP, em 2012.

²⁶⁴ Publicado pela Global Editora em 2004.

apresentar nenhum protagonista também reforça a tendência antidramática vista tanto aqui quanto em *Café*, que também não adota um herói como personagem central.

Em *A morta*, Oswald usa expedientes da revista de ano, como personagens alegóricos, vistos no coro de interjeições, por exemplo. E aqui aparecem, assim como em *O rei da vela*, elementos circenses, que também estão presentes na cena “Câmara-ballet” de *Café*. Além disso, tanto em *A morta* quanto em *O homem e o cavalo*, um grande contingente de personagens seria necessário para dar conta da sua realização. Circunstância em que também se assemelham ao *Café* e que, certamente, influenciou na irrealização das três obras no período em que foram concebidas e publicadas e mesmo até o presente, em que a sua montagem se mostra ainda um desafio.²⁶⁵

Como fica notório, as proximidades entre as obras dos modernistas Oswald e Mário de Andrade são inúmeras e isto talvez se deva não somente a um espírito do tempo, ou em razão de comporem um mesmo movimento artístico, como também (e sobretudo) ao fato de esses autores terem como pressuposto de trabalho uma mesma matéria histórica e social. Embora exista entre ambos um sem número de diferenças no que diz respeito aos modos de concepção da obra de arte, as muitas afinidades dão certa unidade de conjunto às suas produções, de modo que autorizam também à sua consideração como este primeiro ciclo de politização do teatro brasileiro a que chamarei aqui *modernista* que tem início no decênio de 1920 e corre, paralela e similarmente ao que aconteceu no romance, até a década de 1940.

Ainda em relação à inserção do libreto *Café* neste contexto de produção do período que corre entre os anos 1920 e os 1940, apresento na sequência alguns comentários que têm por objetivo verificar aspectos de continuidade e de ruptura com esta tradição cômica que se verifica no período anterior à Primeira guerra mundial. Isso, porque entendo que a guerra e os acontecimentos em âmbito nacional que ocorrem paralelamente a ela, bem como aqueles que são posteriores e cobrem do decênio de 1920 em diante se refletem nas representações dramáticas que passam a ser concebidas diferentemente e a apresentar consequências diversas daquelas verificadas no período anterior, tanto no que diz respeito ao conteúdo, quanto em relação à forma. Em outras palavras, acredito que seja possível verificar, nas obras dos modernistas brasileiros, uma linha de transmissão na comédia do

²⁶⁵ Para uma análise detida dos rendimentos formais destas peças de Oswald de Andrade, indico as seguintes leituras: *O drama impossível* (2023), de Sérgio de Carvalho, já mencionada nesta tese em outras oportunidades; e a tese doutoral de Frederico Van Erven Cabala Oliveira, *As voltas de O rei da vela no teatro brasileiro moderno* (2023).

período anterior, mesmo que esta se dê em chave de superação dialética, ou, se se quiser, numa continuidade por choque, e mesmo de ruptura em alguns casos.

Braga (2012) comenta que além do personagem tipo, era lugar comum nas comédias do período “a artificialidade das tramas, a superficialidade da observação, a trivialidade no tratamento dos temas, enfim, todos os argumentos [...] usados como munição pelos detratores das comédias de costumes”. Não obstante, conforme a autora, essas seriam “algumas das definições da Comédia Nova, surgida na Grécia, como encontram-se na raiz da própria comicidade”. Assim, ela argumenta, “Tais características [...] não refletem [...] uma eventual superficialidade inerente a nossos comediógrafos, mas especificidades do gênero por eles utilizado, dentro da mais pura tradição cômica”.²⁶⁶

As décadas de 1910 e 1920 seriam ainda representativas de um teatro “por sessões” que buscava responder, em alguma medida, às inovações presentes no cinema, que era, então uma novidade da técnica e possibilitava uma “profusão de representações”.²⁶⁷

Também importante para compreender a radicalidade da proposta estética coletivista e coletivizante do libreto *Café*, que sugere uma ópera-coral, é saber que o *modus operandi* do teatro nacional no início do século XX era o funcionamento a partir do grande ator, assim como a ópera funciona usualmente fundamentada no solista. Diz Braga que o modo de fazer teatro na época “consistia [...] na formação de uma companhia em torno de um grande nome – como Leopoldo Fróes, Abigail Maia, Jaime Costa ou, finalmente, Procópio Ferreira – que servia de atração para seus espetáculos, encenados por atores especializados em papéis menores [...] por exemplo, um galã, um centro cômico [...] encarregados de conferir pitoresco às chamadas pontas” (Braga, 2012, à p. 407).²⁶⁸

A crítica de costumes presente no teatro imediatamente anterior ao proposto por Oswald e Mário de Andrade é alvo de uma superação dialética nas obras desses modernistas, pois o que era visto como costume social, é agora aprofundado e ligado à sociabilidade brasileira, isto é, visto como algo estrutural e, em última instância, ideológico. Assim, a crítica social prolonga o seu alcance para os lados e para baixo, sincrônica e diacronicamente.

²⁶⁶ Braga, 2012, p. 406-7.

²⁶⁷ *Idem*, à p. 407.

²⁶⁸ Para mais sobre o tema, cf. *O teatro brasileiro moderno* (1988), Décio de Almeida Prado.

Em outras palavras, a comédia de Artur Azevedo e Coelho Neto, que apresentava esses costumes, este último ainda com um tom algo moralizante, pode ser vista então como uma antecessora daquela dos modernistas, que a superam dialeticamente, deslocando as questões dos costumes vistos na superestrutura, para uma questão estruturante, que funda as bases do país numa sociabilidade fruto de um sistema colonial escravista que se renova nos modos de vida e no novo modo de produção do capitalismo dependente do Brasil do início do século XX. A respeito daquela comédia, Braga afirma o seguinte: “[...] diversos foram os desvios apontados em nossas comédias durante as primeiras décadas do século XX; entre eles, um dos maiores foi [...] falta de sentimento nacionalista. Inúmeras peças citam o culto das aparências, outras criticam grupos [...] uma das características do gênero [...] é a punição desses defeitos ou desvios [...] com a exposição das falhas ao ridículo”.²⁶⁹

O que não quer dizer que os comediógrafos que antecederam os modernistas do pós-guerra não tratassem de temas da ordem do dia, como a problemática da homogeneização dos comportamentos que tomava como modelo os astros de cinema; ou a guerra em curso.²⁷⁰ O que muda com os modernistas depois de 1920, todavia, é a fatura das obras, que ganha novos contornos que certamente se aproveitam do acúmulo teórico crítico de seus precursores, mas que, sobretudo, aprofundam a pesquisa estética não só com o recurso às vanguardas europeias, como também, especialmente no caso de Mário de Andrade, recorrendo à cultura popular brasileira com ênfase no seu folclore, que influenciará não só tematicamente obras como o libreto *Café*, mas também formalmente, tendo em vista a preocupação do autor com a combinação entre as formas consideradas eruditas (ou ainda esteticamente elaboradas) e as formas populares, exemplo disso é a inserção neste libreto para a ópera-coral de formas musicais populares como a embolada, que opera num sentido de diferenciação do comportamento nacional com relação ao estrangeiro. O pós-guerra também traz um uso consciente da combinação dessas fontes como dado novo, que, creio, não estava presente nas produções que antecedem os anos 1920. A insurgência dos autores do pós-guerra também se faz sentir numa postura avessa aos os grandes astros do teatro, de entre os quais, talvez a figura mais emblemática do período seja a de Procópio Ferreira, que começa a atuar em 1919.²⁷¹

²⁶⁹ *Op. cit.*, à p. 408.

²⁷⁰ *Idem*, à p. 408.

²⁷¹ *Idem*, à p. 409.

Também certo descompromisso com o aspecto social, identificado por Braga e visto nas comédias do período anterior aos anos 1920, é revertido em aguda consciência social e compromisso nas obras dos autores do pós-guerra. Isso, talvez, porque, para os novos escritores, como indica Mário de Andrade em carta a Drummond, não era mais possível falar de dois pares de indivíduos apaixonados diante do horror da guerra.²⁷²

O que continua a ser visto nas obras do pós-guerra e que estava presente nas anteriores aos anos 1920, é certo que em tons diferentes, é a defesa da língua portuguesa como defesa do próprio ser brasileiro e do país por consequência. Se os escritores do primeiro decênio investiam na defesa do português brasileiro como tema;²⁷³ os autores do pós-guerra o farão também como dado estrutural das obras através do uso não só da oralidade, como também pela composição de cenas inteiramente fundamentadas no uso de provérbios que, uma vez apropriados pelo escritor modernista, são subvertidos em seu index conservador, reproduzindo a voz da doxa social, para serem manejados pelo povo representado nas obras ou ainda em favor dele, como será possível verificar na análise do primeiro quadro de *Café*, na cena “Companhia cafeeira S.A.”, estruturada quase integralmente através do provérbio.

A crítica política é conteúdo recorrente nas comédias que antecedem os anos 1920. Apenas para citar alguns exemplos, são produzidas no período peças cômicas, como *O ministro do supremo* (1921), de Armando Gonzaga; *Como se fazia um deputado* (1882) e *Caiu o ministério!* (1882), de França Júnior, que compõem o rol de textos dramaturgicos que, de algum modo, já expõem os pressupostos da conformação da classe política brasileira, de modo que se torna possível proceder a uma desmontagem dos processos que regem a democracia representativa. A forma cômica, ironizando essas posições, permite a formação crítica do público. Esse viés crítico presente na comédia do período anterior a 1920, pode ser encontrado também nas peças de Oswald de Andrade, e em *Café*, de Mário de Andrade. Quanto aos governantes, sobretudo na cena “Câmara-ballet”, do segundo quadro.

Em relação a uma espécie de nacionalismo presente nessas comédias, Miroel Silveira (1976) destaca 3 vertentes básicas: a. uma ligada à tipificação do italiano imigrante;²⁷⁴ b. a da reação regionalista em torno do linguajar, da música e das

²⁷² Braga aponta e comenta este descompromisso à p. 409.

²⁷³ *Idem*, p. 410-11.

²⁷⁴ Esta primeira tendência, embora não se encontre no libreto, está muito presente no romance *Café*, mostrando certo tipo de continuidade numa forma na outra, como se ambas compusessem algo da ordem de um mosaico, um verdadeiro panorama social, de modo que se expressaria entre elas mais do que uma

personagens caipiras;²⁷⁵ e, por fim, a da reação nacional urbana.²⁷⁶ O nacionalismo também esteve muito presente no pensamento e nas obras concebidas depois dos anos 1920 pelos modernistas. Essa tradição nacionalista, que particulariza muito o Brasil como ex-colônia e país que havia recém declarado a independência, foi quicá o tema que funcionou como grande divisor das tendências modernistas. De um lado, o verdeamarelismo ufanista que culminou, centralmente a partir da figura de Plínio Salgado, num fascismo à brasileira, que, no extremo, ligou parte dos modernistas ao integralismo; e, de outro, a sua tendência mais profícua e progressista, identificada ao grupo de Oswald de Andrade.²⁷⁷

Braga sinaliza que essa ocupação pelo nacional no teatro brasileiro do período, especialmente depois de 1914, teria relação íntima com a guerra e não só com a afirmação do nacional frente à recém declarada independência do Brasil. Isso, porque, além de todas as consequências sociais e políticas que a Primeira guerra mundial legou ao país, também questões materiais se fizeram sentir no período, pois as companhias estrangeiras, especialmente as italianas e as francesas, “tiveram interrompidas as suas excursões anuais ao Brasil”, de modo que: “Essa ausência propiciou às companhias nacionais dois fatores fundamentais de estímulo: bons teatros disponíveis nos meses mais disputados para temporadas teatrais e um público relativamente ocioso e, portanto, passível de ser conquistado pelas obras brasileiras, de temática nacional, o que vai, de fato, gradativamente acontecer.”²⁷⁸

Neste artigo sobre o teatro dos anos 1920-1950, Braga comenta a forte presença de uma oposição campo-cidade que se refletia nas obras do início do novo século como parte das consequências vistas graças às transformações pelas quais a sociedade brasileira passava no período. Se a tese da autora estiver correta, então o libreto *Café* cumpriria ainda, neste contexto, o papel de, colocando de parte este antagonismo, procurar fazer notar as causas da degradação do modo de vida no âmbito rural que ocorria paralelamente a um estímulo à ampliação do contingente populacional nas cidades e à consequente

relação de homonímia vista nos títulos das obras, mas um sentido de continuidade do que é substantivo para as obras quanto ao tema de que tratam, assim o rendimento estético de uma e outra não faria mais do que possibilitar uma representação singular de questões relativas à sociedade brasileira e aos seus problemas candentes.

²⁷⁵ Esta tendência pode ser verificada tanto no romance quanto no libreto particularmente nas formas musicais eleitas para a representação tanto em um quanto outro caso (o coco, a embolada, etc.).

²⁷⁶ Miroel Silveira (1976, p. 117) *apud* Braga (2012, à p. 410).

²⁷⁷ A esse respeito, considero o debate proposto por Candido especialmente pertinente. Cf. “A revolução de 1930 e a cultura”, in *A educação pela noite* (2023), republicado recentemente pela Todavia.

²⁷⁸ Braga, 2012, à p. 411.

adoção de um novo modo de viver próprio das novas condições de vida no ambiente urbano, bem como as mudanças que se podia perceber na sociabilidade nacional apesar da manutenção de muito do que dava a ela a sua substância, quer dizer, a relação de indiferenciação entre o si mesmo e o outro (p. 412). Nas peças *A capital federal* (1897), de Artur Azevedo, *Flores de sombra* (1916), de Cláudio de Souza, e *Nossa gente* (1920), de Viriato Corrêa, a cidade e a civilidade são ainda vistas como fator de degeneração dos valores familiares e morais de um mundo rural idealizado e apresentam um recorte específico na representação dos estratos médios do campo e da burguesia rural. Nesta tríade, talvez, a exceção seja a dramaturgia de Artur Azevedo, que é menos moralista e mais ambígua em relação a este período de transição.

Braga também comenta sobre como as transformações sociais impactaram a vida das mulheres no período e foram representadas em diversas obras dramáticas, como *As doutoras* (1887), de França Júnior, *A Herança* (1908), de Júlia Lopes de Almeida, *As sufragistas* (1916), de Domingos de Castro Lopes, e *No tempo antigo* (1918), de Antônio Guimarães, que, por exemplo, apresenta um recorte pequeno burguês para a representação feminina, a qual, na peça, é realizada através de uma jovem órfã, cujo tio a acolhe e a incentiva a estudar. Ou ainda em *As doutoras*, que, como é possível inferir, retrata o ingresso das mulheres no ensino superior e no mercado de trabalho por meio das duas protagonistas.²⁷⁹ Em 1933, *Amor...*, de Oduvaldo Viana, embora mantenha o recorte social e a temática, apresentando uma conflituosa relação amorosa no contexto do casamento, para discutir a questão do divórcio, inova na forma, utilizando um palco moderno, dividido em 5 áreas, que permitia uma representação simultânea, que desestrutura a unidade de ação, tempo e espaço predominante na dramaturgia de então.

Em *Café*, as mulheres que têm lugar são as camponesas, as operárias e as mulheres pobres que são esposas dos estivadores e dos operários, para as quais a inserção no mercado de trabalho não era uma questão, mas algo dado. Motivo pelo qual a sua representação não fica circunscrita ao âmbito do doméstico e às questões familiares ou individuais, mas atravessa as questões sociais discutidas no libreto, em que as mulheres têm papel ativo e encontram-se inseridas na coletividade.

Dois nomes importantes para o período, sobretudo a partir de 1930, são os de Joracy Camargo e Procópio Ferreira, que formam uma dupla autor-ator nacional. Essa espécie de autoria de encomenda aponta para uma profissionalização do palco nacional e

²⁷⁹ Esta discussão é apresentada pela autora no intervalo p. 414-5.

é dado relevante para o teatro do período.²⁸⁰ Essa saída de um veio amadorístico que caracteriza o teatro brasileiro, no entanto, ainda não havia alcançado, mesmo muito depois de escrito o libreto que me ocupa neste estudo, um nível suficiente para dar conta de uma cena operística como a que propõe Mário de Andrade em 1942, quando concebe *Café*, que não foi realizada então e por um longo período, em grande medida devido à parca profissionalização da cena no Brasil e às dificuldades técnicas dela decorrentes.

“O *Café* está pronto!”, ouvi minha avó chamando

Com o fim deste prólogo, passo à descrição das cenas que compõem os quadros do libreto *Café*, de Mário de Andrade.²⁸¹ O primeiro quadro apresenta: a) na cena 1, “Porto parado”, os estivadores estão parados em um armazém de café no cais do porto. Alguns jogam baralho, enquanto a cena mostra a chegada das mulheres desses operários, que reclamam comida para os filhos que têm fome; b) na cena 2, “Companhia cafeeira S.A.”, a peça é transferida para o ambiente rural, no qual os trabalhadores voltam ao cafezal depois do almoço, quando um velho, exasperado com tanto trabalho e a falta de pagamento do ordenado, chuta um pé de café no exato instante em que chegam os donos das terras, acompanhados dos comissários do café.²⁸² Instaura-se logo uma grande tensão

²⁸⁰ Não discutirei aqui a questão da profissionalização do teatro brasileiro, que, embora importante, não é parte do escopo de discussão deste estudo. Para mais sobre o tema, remeto à seção “Teatro profissional dos anos de 1920 aos anos de 1950” (p. 403-495), de *História do teatro brasileiro volume I...; A hora do teatro épico no Brasil* (1996), de Iná Camargo Costa; *O drama impossível... (2023)*, de Sérgio de Carvalho, que comenta as dificuldades técnicas enfrentadas pela proposta de Mário de Andrade no libreto *Café* no capítulo “A concepção cênica do *Café*, de Mário de Andrade” (p. XX-XXX). As referências completas encontram-se na seção de Referências desta tese.

²⁸¹ Quadros ou atos são os termos usados para fazer referência às divisões internas do texto do libreto. Usarei preferencialmente o conceito de quadros, por ser mais afeito à estrutura fragmentária que o texto de *Café* sugere.

²⁸² Os comissários do café eram figuras que, representantes do capital estrangeiro, controlavam a produção do café no Brasil. No caso de *Café*, indica-se que os fazendeiros tinham perdido as terras para esses comissários, que, agora, passariam a geri-las sem mediadores. Sobre os comissários do café, comenta Roberto Perosa, em “Comércio e financiamento na lavoura de café de São Paulo no início do século” (1980), que: “A razão principal, contudo, para o acesso dos comissários ao financiamento bancário, bem como a inexistência de um vínculo efetivo entre os bancos e os fazendeiros no começo do século atual, residia na própria natureza da empresa do café. De um lado, os capitais da época, fossem eles nacionais ou estrangeiros, estavam aplicados basicamente no grande negócio que era o comércio do café. Era na esfera da comercialização onde se faziam os negócios relevantes, sendo o café uma das mercadorias de maior valor no comércio internacional. E era também no mesmo comércio, onde eram acumuladas as fortunas e prosperavam as empresas. A produção de café, evidentemente, proporcionava

entre os grupos, pois os donos ralham com o velho, fazendo com que os demais trabalhadores se agitem e todos juntos reclamam pagamento pelo trabalho realizado. Os fazendeiros alegam não ter como pagar; e os trabalhadores, depois de quase iniciarem um enfrentamento físico, abandonam as terras do cafezal.

O segundo quadro, também desmembrado em duas cenas, apresenta o seguinte: a) na cena 1, “Câmara balé”, os deputados Som-só e da Ferrugem discursam para as galerias cheias de gente a respeito de todo o tipo de tema, desde que, é claro, este tópico não queira dizer rigorosamente nada, isto é, o critério é um discurso vazio, conferindo à cena tons de farsa.²⁸³ Os discursos são “xixi”, “pum”, “o ferrugem das panelas de cozinha”²⁸⁴ e assim por diante. Depois deles, a personagem *Mãe* é coagida pelo Deputado Cinza a ocupar a tribuna para testemunhar como o país vai bem; entretanto, ela se perde em meio ao discurso decorado a favor do *status quo* e, pressionada pela ordem e atordoada pela opressão secular dos famélicos, deixa extravasar um lamento profundo, inconsciente e fragmentado, que transmite às galerias a voz dos pauperizados que têm fome, denunciando as injustiças praticadas pelos endinheirados e pelo governo e inflamando a audiência. Nesse momento, chega a polícia para silenciar e ‘acalmar’ o povo, levando a *Mãe* presa; b) na cena 2, “O Êxodo”, localizada num lugar de trânsito entre o campo e a cidade, uma estação de trem, os trabalhadores rurais desempregados e lesados do pagamento do ordenado tentam embarcar em alguma locomotiva para deixar a área rural, mas ficam sabendo que “trem de segunda classe não haverá mais”.²⁸⁵ Diante dessa ausência, o povo segue rumo à cidade numa marcha da morte.

Por fim, o terceiro quadro, “O Dia Novo”, apresenta o pátio de um cortiço em um bairro operário na cidade. O esboço para a construção do cenário, presente em “Concepção melodramática”, não deixa dúvidas: é um grande centro urbano, com muitas fábricas, prédios e casas. Do lado de dentro do cortiço, vindo de fora dos muros, ouve-se o rumor do conflito entre os miseráveis e o exército que defende o interesse dos possuidores. O enfrentamento ocorre nas ruas da cidade, mas, de acordo com o texto, o público apenas escuta o combate que corre atrás das paredes, pois a cena é ambientada no pátio do cortiço. Além disso, também é possível acompanhar a ação através do rádio,

lucros ao fazendeiro. Mas seguramente encontrava-se no comércio do café a oportunidade mais lucrativa, não somente no âmbito doméstico do país, mas também nas exportações”.

²⁸³ Sobre comédia, comédia rebaixada, farsa, cf.: de Vilma Arêas, *Iniciação à comédia* (1990), especialmente o capítulo V “Notas sobre a comédia brasileira”; e de Iná Camargo Costa, *Sinta o drama* (1998), no qual merece atenção especial o capítulo, “A comédia desclassificada de Martins Pena”.

²⁸⁴ Andrade, 2013, à p. 591.

²⁸⁵ Andrade, 2013, à p. 565.

que anuncia o passo a passo da guerra civil e alerta para as vitórias da revolução, que, do meio para o final da cena, ocupará o palco, em uma espécie de apoteose. Por fim, o rádio noticia que o presidente do país fugiu do palácio e se escondeu no “quegê” da polícia e, logo depois, informa que a revolução está definitivamente vitoriosa e que o presidente cometeu suicídio.

A descrição das cenas serve para dar uma ideia de como a peça é estruturada em termos de enredo. Embora, o melhor, neste caso, fosse dizer, em verdade, que apresento os estilhaços que compõem a obra, os fragmentos, os breves esquetes, que poderiam, muito facilmente, ser expostos (e encenados) isoladamente se fosse o caso, posto que as cenas não apresentam, entre si, uma ligação em sentido forte, ou seja, uma sequência causal incontornável, tampouco (ou menos ainda) os atos.

Essa característica do libreto para a ópera-corral de Mário de Andrade certamente aponta para algo importante, no sentido de negar um forte pressuposto do drama em geral e do libreto para a ópera do século XIX, que é, ainda hoje, modelar quando se trata de pensar o teatro. A aceitação de uma forma histórica como único modo possível de conceber o gênero é um modo de ahistoricizá-la e tem como uma de suas consequências a obstacularização do desenvolvimento normal da forma estética.²⁸⁶ O drama do século XIX, muito parecido com a concepção do libreto do mesmo período, tinha como pressuposto estruturante um enredo dramático muito colado ao desenvolvimento dos acontecimentos, proveniente da unidade da ação, que, em muitos casos, ligava-se a uma noção de exposição de causa e consequência, segundo a qual os personagens, enredados em uma trama de conflitos entre sujeitos, moviam-se e moviam a estória, cena a cena e ato a ato, a um desfecho que encaminha uma resolução para o embate. Neste libreto, ao contrário, essa amarração não existe, como foi possível notar a partir da descrição das cenas.

²⁸⁶ Aqui, digo que a forma do drama do século XIX foi ahistoricizada justamente porque tornou-se uma espécie de norma do bem-fazer teatro. Dito de outro modo, ao invés de uma forma histórica, uma expressão, uma possibilidade de fazer teatro, o drama burguês do século XIX foi tomado como o único modo de fazer teatro “de qualidade”. Esta ahistorização, promovida tanto pela vitória histórica da burguesia como classe social, deu-se como oposto ao surgimento do drama deste século, concebido como uma forma revolucionária, que buscou romper paradigmas, a fim de expressar uma nova realidade, que as formas estéticas do passado já não davam conta de representar. No que seguiu a este período, o drama oitocentista alcançou tamanho ‘sucesso’ que a crítica, em muitas ocasiões, pareceu e parece absorvida pela forma e pelos valores da sociedade burguesa sob a égide do capitalismo, sendo incapaz de enxergar as novas demandas sociais e as novas formas estéticas que emergem com essas novas formas de organização social. Para mais deste debate, cf. *Teoria do drama burguês [Século XVIII]* (2004); *Teoria do drama moderno 1880 – 1950* (2011), de Peter Szondi; “O teatro como fórum político”, em *Política do modernismo*, de Raymond Williams (2011).

Se esta percepção quanto à inadequação formal do material de Mário de Andrade aos pressupostos do drama burguês não é suficiente para responder como é que, afinal, é possível ler esta obra a partir de um ponto de vista próprio a ela, isto é, segundo aquilo que a forma estética deste libreto para a ópera-coral propõe e não conforme o que se normatizou considerar bem-fazer teatro; parece-me que é o bastante para indicar ao menos consoante a quais juízos não se deve considerá-la. No que segue, buscarei demonstrar, por meio de uma análise cena a cena de *Café*, de que modo então me pareceu mais adequado proceder à sua investigação e, espero, desta maneira, lograr expor, ao final deste capítulo, uma proposta crítica que corresponda às necessidades e às questões levantadas pela própria forma deste libreto, sem recorrer às generalizações tentadoras do percurso analítico. Afinal, só deste modo creio que seja possível assegurar a primazia do objeto de arte, que é condição *sine qua non* para o tipo de crítica que proponho neste estudo.

As seções de trabalho deste capítulo, as quais guiam a organização da análise do libreto para a ópera-coral *Café*, de Mário de Andrade, são as seguintes: “Um porto parado em meio ao enorme cafezal”; “A grandessíssima “Companhia cafeeira S.A.”; “Entre o circo e uma tragédia secular... senhoras e senhores, ‘Câmara-balé!’”; “Vou-me embora pra São Paulo, terra sem deus e sem lei”; “Ah! O que será que será...? De um dia novo!”.

Um porto parado em meio ao enorme cafezal

A cena um do primeiro quadro, intitulada “Porto parado”, decorre num contexto urbano, portuário, e apresenta a situação dos trabalhadores estivadores e das suas famílias. Composta de quatro grandes partes no material identificado como “Tragédia coral em três atos: o poema” em quatro poemas dramáticos, nomeadamente, “I — Coral do queixume”; “II — Madrigal do truco”; “III — Coral das famintas”; e “IV — Imploração da fome”.

De modo geral, este primeiro quadro introduz um dos grandes temas do libreto *Café*, pois, de partida, coloca, para o espectador e para os leitores, o que é central na obra: a classe trabalhadora. Tanto o trabalho na cultura da terra, por meio do cultivo do café quanto o trabalho urbano nos portos podem ser vistos como algo da mesma ordem, pois, no último quadro, serão as partes constitutivas do que pode ser a solução, do ponto de vista dos vencidos,²⁸⁷ para a crise sistêmica do capitalismo, materializada na periferia do

²⁸⁷ Walter Benjamin ([1940] 1987) em “Sobre o conceito da história” (p. 222-235).

sistema, no caso do Brasil, como uma crise de produção e distribuição do café, que é o problema central deste libreto.

Esquemáticamente, a cena “Porto parado” pode ser vista do seguinte modo. “Coral do queixume” que é o canto I é uma exposição panorâmica da situação dos estivadores, bem como do café como produto da natureza transformado em produto social, forma-mercadoria, por meio do trabalho dos homens, no período de crise; “Madrigal do truço” é o canto II e mostra o sentido do trabalho no capitalismo, ou seja, o seu caráter de trabalho alienado e esvaziado de sentido, que é evidenciado num período de crise sistêmica quando os trabalhadores ficam sem trabalho, mesmo quando os armazéns do porto continuam abarrotados de sacas de café, as quais, em tese, seriam materiais de trabalho para os estivadores; os cantos III e IV, “Coral das famintas” e “Imploração da fome”, funcionam como uma espécie de diálogo que aborda um grande tema épico, a fome, sendo constituído de perguntas, questões, problemas, no canto III, e de respostas, soluções, saídas, no canto IV.

Em “Coral do queixume”, a última estrofe é a única com apenas dois versos; enquanto as outras três têm sete, seis e cinco versos, respectivamente. O penúltimo verso do poema dramático, contido naquela última estrofe, sumariza as ideias centrais das outras três estrofes, como certa espécie de *highlight* do que é mais relevante em cada uma; vejamos: “Porte de grandeza, odor da minha terra, força da minha vida”.²⁸⁸

Esta inscrição “porte de grandeza”, parte do verso sumário, aparece pela primeira vez em “O coral do queixume”. Na primeira linha, estrofe um, no verso: “Minha terra perdeu seu porte de grandeza”. Na quinta linha da segunda estrofe, explica-se que este porte de grandeza tinha origem no café: “[...] que deu à minha terra o seu porte de grandeza”.

A segunda expressão contida naquele verso sumário, “Odor da minha terra” liga-se ao senso olfativo, aos aromas, e aparece antes em: [o café] “Era o cheiro da minha paz”, na terceira estrofe, linha três. “Força da minha vida”, por seu turno, aparece na forma de “Essa força grave da terra era também a minha força”, na segunda estrofe, primeira linha.²⁸⁹

Em síntese, o que o leitor encontraria nesses versos seria algo como a formulação exposta na sequência: O grão do café deu à minha terra o seu porte de grandeza (que agora se perdeu); ele é o cheiro de paz da minha terra e é a força grave da terra e da minha

²⁸⁸ Andrade, 2013, à p. 577.

²⁸⁹ *Ibidem*.

própria vida. A reiteração da referência ao café e o papel central que ele exerce na vida desses trabalhadores não deixa restar dúvida quanto ao tema da ópera. O tema é o café e tudo acontece à volta dele.

A segunda frase da última estrofe apresenta a condição do café nesta ópera: “Que farei agora que pra mim não **vales** mais!”.²⁹⁰ Neste verso, além de assunto, o café é também “com quem” se fala, ou seja, a “quem” se dirige o discurso presente nos versos do poema dramático. Isso, pois “pra mim não **vales** mais” contém aquele [tu] não **vales** mais, o verbo “valer” conjugado na segunda pessoa, “tu”, no presente do indicativo: “vales”.

Além de, curiosamente, colocar o café como interlocutor desses trabalhadores. A repetição da ideia presente nesse verso também chama a atenção e sinaliza qual é a queixa do “Coral do queixume”, uma vez que em todas as outras estrofes essa noção se repete; vejamos: a. “Que farei agora que o café não vale mais!” (primeira estrofe, linha sete); b. “E hoje nada mais vale, nada mais” (segunda estrofe, linha seis); c. “Que farei agora que o café não vale mais!”. Esta é única ideia que se repete em todas as estrofes de “Coral do queixume”.

Mas essa ideia contida nesses versos não expressa tão somente uma queixa. Algo mais parece apontar na repetição. Algo como a ideia de que o grão do café é, em verdade, um produto. Assim, surge a partir dos versos a ideia de que o café é uma coisa a que se atribui mais-valor, ele é identificado neste libreto como forma-mercadoria desde os primeiros versos.

Em resumo, essa noção do café como forma-mercadoria da qual se extrai o mais-valor (ou a mais-valia) é expressa dos seguintes modos: “vale mais” (2x); “vales mais” (1x); “mais vale” (1x), abarcando todas as estrofes do poema. Essa reiteração que toma todo este primeiro poema do libreto é uma chave de leitura importante para toda a obra, funcionando como uma espécie de horizonte, ou guia para a interpretação do *Café* a quem acessa a obra. A ideia do café como mercadoria deve guiar o leitor/espectador do libreto, pois indica a compreensão de que o café, no capitalismo, é mercadoria; não é mais natureza, ou ao menos, não é só natureza; é natureza transformada pelo trabalho do homem que produz mais-valor.

O ciclo da vida natural do café também aparece neste poema. Todavia, mesmo nesta acepção de ciclo natural, a sua transformação pelo trabalho é marcada: “Ela era

²⁹⁰ *Ibidem*. O grifo é meu.

verde e me ensinava o futuro / Ela era encarnada e audaciosa / Era negra e aqueitava o meu coração”.²⁹¹

Essas cores marcam o ciclo da vida do café (verde, vermelho, negro) e podem ser interpretadas como uma metáfora dessas etapas, sendo o grão verde aquele que representa o início da vida, em que a maturação não está completa, mas que promete o futuro (“me ensinava o futuro”); o vermelho do grão cereja representa a fase em que a maturação completou-se, e é a idade madura do grão, que marca o período em que ele pode ser colhido (grão encarnado e audacioso); o negro sugere o grão em forma de produto vendável, no momento em que foi transformado pelo trabalho humano, grão forma-mercadoria, que “aqueitava meu coração”, por já ser grão torrado e mercadoria nas mãos do intermediário entre produtor e consumidor. Nesta etapa final da vida, o grão é marcado pela cor negra e está apto a ser transformado em líquido nas mãos do consumidor final. A bebida café, o café-produto, o café-mercadoria transformado por diversas etapas de trabalho sobre aquele grão primeiro, verde.

Em *Café*, portanto, o ciclo de vida natural café só pode ser entendido dentro da lógica da modernidade capitalista. Por esse motivo, este não é mais apenas um ciclo de vida natural, mas também é simultaneamente a representação do processo que submete o grão à roda das mercadorias. As cores simbolizam não somente as fases naturais da vida do café, mas também o processo de trabalho que permeia o grão em seu percurso social como forma-mercadoria.

Esse ciclo é do café enquanto natureza e enquanto produto e o modo como o texto do libreto o expõe sinaliza que ambos os movimentos (ciclo natural e processo do trabalho) não podem ser considerados apartados um do outro na modernidade capitalista e, portanto, não haveria outro modo de representá-lo neste libreto tão profundamente envolvido com os problemas do seu tempo histórico. A cultura do café é trabalho que transforma o grão, a natureza, através do trabalho, num processo em que o homem domina a natureza, e em que o seu trabalho transforma as suas relações com esta natureza e também com os outros homens: “O café que alevanta os homens apodrece / Escravizado pela ambição dos gigantes da mina do ouro / A planta nobre, o grão civilizador”.²⁹²

Ao longo do libreto, o leitor perceber que não é apenas o grão que os gigantes da mina escravizam, mas também o homem é escravizado pela ambição de outro homem. A gana pelo lucro no contexto das relações que se travam no capitalismo transforma não só

²⁹¹ *Ibidem.*

²⁹² *Ibidem.*

o produto em objeto do qual se extrai mais-valor, mas também o outro homem é transformado em objeto. Seja o escravizado ou o trabalhador livre, o homem é reificado segundo a lógica da racionalidade capitalista.

No libreto, na primeira estrofe do “Coral do queixume”, a nobreza e a civilidade são consideradas próprias da natureza do grão do café, mesmo quando submetido às relações de compra e venda no capitalismo. Esse trecho parece iluminar por contraste a brutalidade dessas relações travadas entre homem e natureza e entre os próprios homens sob égide do capital vista nos versos destacados anteriormente (e.g. “O café que alevanta os homens apodrece”).

Quanto ao grão como forma-mercadoria, no parágrafo de abertura da “Concepção melodramática”, apresenta-se o seguinte: “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 [...]”.²⁹³ O trecho denota a consciência e a intenção do autor em tratar do grão não apenas como natureza, mas, sobretudo, como mercadoria controlada pelos “donos da vida”. Esse fragmento da “Concepção melodramática” reforça a hipótese de leitura que sugeri e é significativo em relação à direção tomada pelo autor de *Café* quanto ao ponto de vista a partir do qual se deve ler esta obra, cujo caráter épico fica proeminente em trechos como este.

Esse excerto da “Concepção...” também dá mostra da perspectiva histórica acolhida pelo libreto, nomeadamente, a da classe que vive do próprio trabalho. Essa perspectiva, crítica à racionalidade administrada do capitalismo, ajuda o leitor a compreender, por meio da representação de acontecimentos criminosos como este da retenção do café nos armazéns em favor de classe que nada produz e que vive parasitariamente do trabalho alheio, a história social do país, que passa a ser contada pela obra não do ponto de vista dos vencedores, que já têm a seu favor a história oficial.

Nesses versos, em que o café é visto como fruto nobre e civilizado, que, todavia, devido à sua inserção no mundo no mundo das mercadorias, acaba por *apodrecer*. O verbo escolhido para ligar-se ao café convoca no imaginário do leitor uma ideia de morte a partir da deterioração da vida. Essa degradação está fora da natureza em seu curso normal de vida-morte-vida, pois o que apodrece não retorna à vida. De fato, o verbo aparece inserido num contexto que trata das relações que objetificam os homens, que não

²⁹³ Andrade, 2013, à p. 551.

podem mais se pôr de pé, posto que o grão que os levanta “apodrece / Escravizado pela ambição dos gigantes da mina do ouro”.

Esse movimento de degradação, portanto, não atinge só o grão, mas também o homem. O grão é aqui mercadoria, logo, social e, por isso mesmo, é natureza modificada pelo trabalho do homem, sendo, afinal, também uma representação deste trabalho de cultura do café; e não somente o grão-natureza, mas o grão-trabalho-valor-mercadoria, o qual deveria pertencer a quem nele trabalha, para que pudesse ser a força de “alevantar” a vida.

O segundo poema dramático da cena um do primeiro quadro de *Café* é “Madrigal do truco”. A respeito dele, a primeira questão que chama a atenção é a sua forma de madrigal. Massaud Moisés (1995)²⁹⁴ indica que o madrigal é um gênero musical que surgiu entre os séculos XIII e XVI, sendo uma das hipóteses da sua etimologia o termo *matricale*, ou seja, um canto popular materno; ou ainda *materialis*, que se liga a uma poética profana; ou ainda *matricalis*, que é um cântico polifônico. Em *Dicionário Grove de Música*,²⁹⁵ encontro a informação de que esta forma tem como uma de suas possíveis origens o contexto italiano do século XIV, que desenvolvia por meio dela temas épicos, pastoris e até libertinos e que tinha como característica certa flexibilidade.

Ademais, diz-se que o madrigal está presente entre as formas utilizadas quando da origem da ópera. A retomada dos ideais desse período inaugural era perseguida por Mário de Andrade, que procurava não somente resgatar, mas também atualizar e aclimatar ao Brasil certas noções, a fim de subverter a lógica aburguesada que a ópera adquirira em território nacional. Essa acepção aburguesa é condenada publicamente pelo autor quando ele produz textos críticos dos espetáculos para os jornais em que colaborava. Essas críticas também estão registradas na “Introdução” deste libreto.²⁹⁶

A respeito do madrigal, afirma-se ainda que ele é uma forma de “música visual”, ou ainda “pintura musical”, o que justifica e dá maior substância ao seu uso pelo autor no libreto *Café*, uma vez que, como fica evidente na construção de toda esta obra, ele preza por uma manutenção da relação da forma dramática com a pintura. Mais adiante, terei a oportunidade de verificar melhor esta relação em alguns trechos bastante expressivos do libreto.

²⁹⁴ Cf. Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários* (1995).

²⁹⁵ Stanley Sadie, *Dicionário grove de música* (1994), com tradução de Eduardo Francisco Alves.

²⁹⁶ Andrade, 2013b, à p. 52-71

Em “Madrigal do truco”, o que me interessa sublinhar é o uso épico desta forma para tratar de um tema subjacente ao carteadado, pois o gesto que o jogo oportuniza extrapola o seu conteúdo superficial. Esta cena permite notar o caráter aleatório e situacional, ou até mesmo se poderia dizer, contingente do trabalho no capitalismo. O cenário do madrigal é o armazém repleto de sacas de café prontas para serem carregadas pelos estivadores, mas que, no entanto, ali permanecerão, à espera que os bons ventos do mercado soprem, para que o trabalho desses homens seja novamente necessário.

Em outras palavras, a necessidade de educar a vida do trabalhador somente para o trabalho, de organizá-la mediada sempre pelo trabalho, surge na cena como algo arbitrário ou contingencial, que se imporia segundo uma determinação do mercado e suas leis. A cena torna patente como o trabalho, no capitalismo, é vazio de sentido real,²⁹⁷ posto que a necessidade do trabalho não é determinada pela fome do corpo, nem pela vontade do espírito, não é determinada pela classe que vive do próprio trabalho, nem pela natureza que produz o grão do café, nem por Deus que ordena paz entre os homens, mas por um terceiro interessado e pelas leis insondáveis do mercado, seja lá o que isso signifique.

Por isso, mesmo tendo muito em que trabalhar, os estivadores continuam parados, sem ter o que fazer, devido às ordens dos patrões, que, por sua vez, as receberam das mãos invisíveis do mercado. Importa-me sugerir ainda a ausência de uns e outros nesta cena do libreto, graças à sua invisibilidade. O que resta então entre as tantas sacas de café no porto parado são os trabalhadores jogando truco para passar o tempo. Se o trabalho dignifica o homem, o que dignificaria o homem que quer mas não pode trabalhar? É o que parece indagar o libreto. A vadiagem dos estivadores jogando truco é signo de sua falta de trabalho, a qual é histórica e historicizada por Mário de Andrade neste *Café*. A rubrica da “Concepção...” abre o poema dramático indicando: “Os estivadores se encostam nas pilhas de sacas de café, desanimados. Um grupo deles, no chão, está jogando baralho”.²⁹⁸

A somar-se a esta interpretação de “Madrigal”, encontro uma outra anotação de Mário de Andrade para esta cena na “Concepção...”: “A exportação decresceu tanto que o porto quase parou. Os donos viviam no ter e se aguentavam bem com as sobras do

²⁹⁷ Sobre o sentido real do trabalho e o trabalho alienado (expropriado), cf.: MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos (1844)*. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

²⁹⁸ Andrade, 2013, à p. 578.

dinheiro ajuntado, mas: e os trabalhadores, e os operários, e os colonos?";²⁹⁹ e, na sequência ainda, "Os jogadores voltam ao seu truço disfarçador. Fosse domingo, iriam ser sugados totalmente das suas forças morais, no futebol apaixonante, que isto, os generosos donos da vida não se esquecem de arranjar [...]";³⁰⁰ e, por fim, "A um lado, junto à ribalta, um grupo deles no chão quer matar o tempo no jogo do truço".³⁰¹ Os excertos, em alguma medida, evidenciam o que minha interpretação também propõe a respeito do caráter contingente da necessidade do trabalho no capitalismo.

Ou seja, trabalha-se e exige-se o trabalho quando o mercado necessita. No entanto, quando esse trabalho pode gerar prejuízo aos lucros do capitalista, ele deve cessar. O carteadado aparentemente insignificante que aparece no libreto, quando visto a partir dos comentários da "Concepção melodramática", ganha substância, camadas e perspectiva crítica.

Aqueles mesmos "donos da vida" preparam, aos finais de semana, o espírito do trabalhador para o amortecimento através do entretenimento alienante que reproduz o ritmo da produção alienada do trabalho dos dias de semana, por meio do futebol, ou da novela, ou do folhetim. Uma das consequências nefastas disso é que este espírito, amortecido por uma dupla alienação (pelo trabalho e pelo entretenimento dos momentos de não-trabalho), tem dificuldade de reagir ao armazém cheio de sacas de café no "Porto parado! mar vazio! sangue à vista!".³⁰² A esse respeito, argumenta Adorno em "Crítica cultural e sociedade": "Em nome dos consumidores, os que dispõem sobre a cultura reprimem tudo o que poderia fazer com que ela escapasse à imanência total da sociedade vigente, permitindo apenas o que serve inequivocamente aos seus propósitos. A cultura dos consumidores pode por isso vangloriar-se de não ser um luxo, mas o simples prolongamento da produção".³⁰³

O terceiro poema dramático desta primeira cena é "Coral das famintas" e, nele, estão em cena mulheres, esposas, namoradas, amantes dos estivadores a reclamar por pão; na sequência, vem o quarto e último poema da cena um, "Imploração da fome", que deve ser entoada como canção por um coral misto composto dos estivadores e das mulheres. Entre essas canções, estabelece-se uma espécie de diálogo, uma conversa, um bate-papo

²⁹⁹ *Idem*, à p. 552.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Idem*, à p. 551.

³⁰² Andrade, 2013, à p. 580.

³⁰³ Citação extraída de *Indústria cultural e sociedade*, publicada pela Paz e Terra, em 2002.

de perguntas e respostas, ou melhor, de súplica, reivindicação, lamento, por um lado; e diagnóstico, ação, resolução, por outro.

Se, em “Coral das famintas”, de um total de vinte e um versos, há seis que repetem a reivindicação “Eu quero o meu pão”,³⁰⁴ representando quase trinta por cento da totalidade do conteúdo do poema. Esse um terço dos versos em que ocorre essa reiteração, como uma insistência na questão assinala a sua centralidade como problema imediato na vida daqueles personagens. Ao final do “*Tutti* das famintas” (a canção propriamente dita é precedida por uma sequência de frases, das quais tratarei na sequência, e sucedida por este à parte dos estivadores),³⁰⁵ os estivadores sublinham, em à parte, a questão que permeia toda o poema: “Quem pode dar o pão!...[?]”.

No texto da “Concepção melodramática”, fica sugerido também a este respeito que “Aqueles homens enormes, forças brutais, se sentem feito crianças na decisão a tomar” e, ainda, “O que fazer, agora que o café está baixo, sem valor [?]”.³⁰⁶ E, por fim: “[...] aqueles homens, amolentados pela indecisão”.³⁰⁷

Todavia, desse estado de amolecimento e de indecisão parece nascer outro, quando a resposta é esboçada, na sequência, em primeiro lugar, como *gestus*,³⁰⁸ a partir do olhar denunciante: “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”, indica a rubrica que abre “Imploração da fome”.³⁰⁹ A esta rubrica, é acrescida uma nota que está em “Marcação”,³¹⁰ a qual aconselha o encenador e os atores: “[...]”

³⁰⁴ *Op. cit.*, à p. 580-1.

³⁰⁵ De acordo com Stanley Sadie, no *Dicionário grove de música* (1994), *tutti* é uma passagem para orquestra na qual todos os seus componentes estão a tocar. Opino, por isso, que Mário de Andrade marca aqui a coletividade como dado importante da passagem em termos formais de composição da música a ser executada pela orquestra, reforçando a ideia de sujeito-coletivo apresentada em cena pelo coral de mulheres.

³⁰⁶ *Op. cit.*, à p. 552.

³⁰⁷ *Op. cit.*, à p. 553.

³⁰⁸ Sobre *gestus*, cf.: BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967; e também: GATTI, Luciano. Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto. *Cadernos de Filosofia Alemã*. nº 12 – p. 51-78 – jul.-dez. 2008.

³⁰⁹ *Op. cit.*, à p. 553. O grifo é meu.

³¹⁰ Doravante, os textos referenciados de Mário de Andrade, na publicação de 2013 da Nova Fronteira, tanto de “O poema”, quanto de “Concepção melodramática”, serão apresentados apenas com a numeração de página referência. Fica o leitor ciente de que o intervalo de páginas correspondente a esta publicação é o que corre entre a página 549 e a 613. Os trechos referentes à “Introdução”, publicada pela Nova Fronteira no volume 2 da *Poesia completa* do autor, serão assinalados com 2013b e o número de página correspondente.

Os trechos referentes aos textos da “Marcação”, presente em Toni (2004), serão sempre referenciados com o (Andrade, 1942, s/p) e o ‘*apud*’ com o ano (2004), bem como com a página correspondente ao trecho presente na tese de livre-docência da professora, não havendo assim razão para confusão entre os materiais aqui mobilizados para a análise.

dando as costas a elas, como envergonhados. Sucede que com isso os olhos deles ficam batendo naturalmente nas pilhas de café [...] Todos estão indecisos. Mas os estivadores com os olhos parados [...] olhando as pilhas de sacas”. Esta nota confirma o que propus na interpretação deste fragmento.

Além disso, esse olhar dos estivadores contamina as mulheres, assim o sentimento é dividido e a esperança, compartilhada: “As mulheres, seguindo o olhar dos homens, também olham as sacas [...] vão saindo meio mecânicas [...] e se dirigem lentas para as sacas, estendendo os braços [...]”.³¹¹ Essa postura é vocalizada pelos estivadores no poema: “Grão pequenino / Logo **eu** te acordarei da paz falsa da morte [...]”, que assinala um estado de decisão, ou ainda de uma tomada de consciência, mesmo que limitada, como se se produzisse um tipo de consciência borrada.

Esse despertar fica inscrito ainda na “Concepção melodramática”: “O café pode dar o pão. Sempre dera o pão, a roupa e a paz relativa dos pobres [...] Ainda há-de estar nele a salvação de todos. As mulheres aproximam-se das sacas, se abraçam com elas [...]”.³¹²

A canção continua com um: “EU SOU AQUELE QUE DISSE: Eu tenho fome! [...] É uma fome antiga, de milhões de anos que renasce”.³¹³ Este fragmento evidencia que os trabalhadores entendem que a sua fome não é apenas fome de pão, como uma necessidade imediata do corpo físico, mas uma fome antiga, secular. Graças a essa compreensão, eles trovejam: “Nem todo 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”.³¹⁴

Os trabalhadores são provados pelas experiências da fome, do abandono sensível e material e da subalternização e parecem ter aprendido com a vida prática e um tanto sem consciência que os únicos que podem dar o pão a si são eles mesmos. O libreto para a ópera-coral de Mário de Andrade emerge num mundo sem Deus, no qual os patrões não mais representam a providência e a ordem, senão o abandono, a desgraça e a miséria, para esses trabalhadores do porto parado e essas mulheres famintas. Nesse mundo, a autoridade não pode mais ser vista como enviada por Deus; ela é identificada como

³¹¹ Andrade, 1942, s/p *apud* Toni, 2004, p. 239.

³¹² Andrade, 2013, à p. 553.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ *Ibidem*.

inimigo. Os trabalhadores parecem saber, numa semi-consciência, que os seus únicos aliados são eles mesmos: “[...] eu te acordarei da paz da falsa morte”.³¹⁵

Então a libertação da fome virá de um nós por nós que de milhões de anos renascem e que carregam no corpo as marcas da miséria secular do povo trabalhador: “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”.³¹⁶ E virá por meio do trabalho com o café, este grão que é forma-mercadoria e que simultaneamente é a sua única fonte de vida. Então eles cantam: “E tu reviverás, razão da minha vida, / Grão pequenino do café!”.³¹⁷ Todavia, esse despertar, como assinalei, traz consigo todas as contradições humana e historicamente colocadas pelo desenvolvimento da matéria social que mobiliza e a “Concepção melodramática” reforça este sentido, quando manifesta: “E o grão pequenino lhes segreda o segredo que eles não se animavam a se revelar”.³¹⁸

Essa espécie de sujeito-coletivo, visto através do coro composto pelos estivadores e suas mulheres, atua como condição para uma adequada representação do caráter inerentemente coletivo da questão épica presente em *Café*, e que é traduzida neste poema que fecha a primeira cena do primeiro quadro do libreto, anunciando, de partida, o que a audiência encontrará em toda a obra. Além da opção estética pela coletividade, que fica impressa presença dos coros, da orquestra, das grandes multidões em cena e na ausência de solistas, Mário de Andrade ainda direciona a leitura do libreto, ao sublinhar, na “Concepção melodramática”, com quais lentes deve-se encarar esta obra, quando sugere o seguinte: “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”.³¹⁹ A quebra do fluxo da ação no fechamento da primeira cena, depois de a “Imploração da fome”, aparece justificado tanto para o possível encenador do libreto quanto para o público ou mesmo para o pesquisador que o investiga. Mário de Andrade, desse modo, destaca como a questão do seu libreto a necessidade de um despertar a consciência crítica, por meio da revelação de um segredo à audiência, que, dito de outro modo, seria revelar os pressupostos da vida de opressão e espoliação da classe trabalhadora sob a égide do capitalismo. Assim, o libreto lograria retirar a capa de normalidade da situação de exploração. Então desce o pano lentamente.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Andrade, 2013, à p. 582.

³¹⁸ Andrade, 2013, à p. 553.

³¹⁹ *Ibidem*.

Ainda antes de partir para a análise da segunda cena do primeiro quadro de *Café*, quero tomar em consideração mais algumas anotações presentes na “Concepção melodramática” quanto à cena um, “Porto parado”, de modo que seja possível obter, ao menos em parte, aquela visão mais ampla do conjunto da obra, por meio do exame das seções que constituem a cena. Então passo a estas observações.

Na “Concepção...”, o autor destaca que “o grão pequenino lhes segreda o segredo que eles não se animavam a se revelar”, para tratar da resposta que se deveria dar à falta de pão e de trabalho dos estivadores. Essa explicação, presente na “Concepção...”, destaca a matéria histórica com a qual o autor trabalhava, evidenciando uma postura sem romantismo, porque sustenta o olhar do escritor que sabia que a classe trabalhadora brasileira ainda não tinha plena consciência do grau de exploração que sofria e não estava ainda suficientemente organizada para poder revidar. Assim, os trabalhadores “ouvem” o segredo que o grão de café lhes revela, de modo que surge daí a noção de que o meio de expressão mais adequado para dar conta de uma realidade violenta como a dos trabalhadores brasileiros é uma representação por meio de um realismo periférico que recorre muitas vezes ao maravilhoso como recurso para o insuportável do real.³²⁰ Se os estivadores não têm ainda condições de serem eles mesmos uma vanguarda plenamente consciente do seu papel histórico, o café assume a posição de revelar-lhes uma saída dessa condição de espoliação no momento histórico abarcado pelo libreto.

A partir dessa revelação algo começa a inflamar esses estivadores e as suas mulheres. “O café pode dar o pão”, indica o texto da “Concepção” na sequência. E se ainda os explorados não sabem para onde ir, ao menos percebem para onde não ir, ou a quem não se pode recorrer e, por isso, convocam o despertar do próprio grão para a sua salvação: “Grão pequenino / Não dorme na paz falsa da morte, a fome indica os caminhos / A fome vai fatalizar os braços [...] / Não vê o clarão breve dos primeiros fogos [...] / Grão pequenino / Logo eu te acordarei [...]”.³²¹

Esse anúncio de um despertar da consciência da exploração pela fome do corpo, pela vida cotidiana espoliada, que parece preparar um momento de virada, também se apresenta em outras partes nesta mesma cena, por exemplo, em: “Mas deixam raivar o turbilhão que têm no peito do que esperam, esperar o quê!”.³²² Enquanto, na

³²⁰ Devo esta ideia às interpretações do realismo periférico propostas pelo coletivo de Warwick, cf. “A questão do realismo periférico”. Encontra-se no intervalo p. 97-151 de *Desenvolvimento combinado e desigual por uma nova teoria da literatura-mundial*, publicado em 2020, pela editora da Unicamp.

³²¹ Andrade, 2013a, à p. 582.

³²² *Idem*, à p. 551.

“Concepção”, as mulheres pobres anunciam, antes de iniciarem o lamento no “Coral das famintas”: “Eu tenho fome! Na minha boca nasce a palavra da decisão! Não sou mais eu! Chegou a hora da destruição”.³²³ Algo ainda indefinido anuncia o que virá, como aquele que diz: “O presente é tão grande, não nos afastemos. Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”.³²⁴

Ainda na “Concepção...”, Mário de Andrade, como quem dá uma piscadela d’olhos ao leitor, anota: “A inquietação era brava e nos peitos dos estivadores mais sabidos do porto parado, numa hesitação desgraçada, entre desânimos, a cólera surda esbravejava, se assanhavam os desejos de rebentar”.³²⁵ Os estivadores do porto parado de *Café* representam um tipo, mais do que indivíduos e, mais amplamente que apenas este setor da classe trabalhadora, é como se encerrassem simbolicamente em si a situação da classe trabalhadora no Brasil, que, entre as décadas de 1910 e 1940, começava a se organizar politicamente, a se politizar, a tomar consciência de si e da exploração a que era submetida em seu cotidiano de trabalho, ou, como neste porto, de falta de trabalho.³²⁶

Essa inquietação, esse despertar, esse não-sei-o-quê que se agita na consciência dos estivadores aparece emoldurado pela música da orquestra no libreto, que, sob a orientação do criador, deveria, no início da cena um do primeiro quadro, na abertura aberturíssima de *Café*: “A orquestra, de supetão, está agitadíssima, desagradável, quase tão irrespirável como o turbilhão que agita interiormente os estivadores. O pano se ergue rápido no armazém do porto”.³²⁷ Um abalo emoldura a cena e os personagens através da orquestra que produz um som desagradável para despertar também a audiência anestesiada pela vida cotidiana. Quem sabe, assim, despertam estivadores e também a plateia? Orquestra a tocar *irrespiravelmente*: é momento de desadormecer.

³²³ *Idem*, à p. 580.

³²⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

³²⁵ *Op. cit.*, à p. 551.

³²⁶ Discutida em outros momentos deste estudo, esta situação foi exposta e analisada em obras como *A classe operária no Brasil: documentos, 1889 a 1930*, de Paulo Sérgio Pinheiro, Michael Hall, publicada em 1979, e *História das lutas dos trabalhadores no Brasil*, de Vito Giannotti, publicada em 2007, as quais tratam da organização política da classe trabalhadora especialmente em São Paulo no período entre 1910 e 1930.

³²⁷ Andrade, 2013a, à p. 551.

A grandessíssima “Companhia cafeeira S.A.”

A segunda cena do primeiro ato, intitulada “Companhia cafeeira S.A.”, parece convidar o leitor a um mergulho no uso proverbial da linguagem,³²⁸ posto que este recurso linguístico, de caráter eminentemente metafórico, aparece com bastante evidência neste trecho. Por esta razão, optei por iniciar este subtópico de análise a partir da consideração de cada um dos nove provérbios identificados na cena e que aparecem dispostos nos quatro coros que a compõem.

Antes disso, entretanto, talvez seja o caso de abrir um curto parêntesis para mencionar a importância do recurso a uma linguagem popular para a estética modernista. Sobretudo, neste caso, quando este uso é feito à contrapelo em relação à ideologia dominante das classes dirigentes, que, salvo raras exceções, emerge do conteúdo dos provérbios. Em *Formas simples*, André Jolles destaca um pretensível caráter universal da forma proverbial, defendendo que, no provérbio, “a experiência é uma conclusão [...] seu caráter é a resignação”.³²⁹ O autor apresenta também uma sugestão de Wilhelm Grimm quanto ao caráter dos provérbios: “O verdadeiro provérbio popular não nos oferece voluntariamente um ensinamento. Não é o fruto de meditações solitárias, mas o lampejo de uma verdade [...]”.³³⁰ Por esse motivo, diz-se que, “[...] quando outros enunciam um provérbio, sentimos igualmente que eles nos poupam o trabalho de elaborar vivências e percepções”.³³¹

Essas noções sugerem que pressupostos ideologicamente conservadores subjazem ao provérbio como forma. Esses pressupostos podem ser aglutinados em dois grupos: i. *a pretensão de universalidade/verdade* que busca dissimular o fato de que o universal parte em regra de um grupo hegemônico que impõe o seu modo de entender contextos e situações a outros grupos;³³² ii. *o caráter de resignação e renúncia à postura reflexiva* que estimula o conformismo e insta a uma renúncia de partida a qualquer trabalho crítico

³²⁸ Quanto a esta forma, o provérbio, ou ditado, André Jolles (1976), em *Formas simples*, sugere que “As coletâneas de provérbios, ditados e máximas apareceram muito cedo – muito antes de serem matéria de uma disciplina científica chamada Etnografia”. Essa sugestão, interessa-me especialmente, pois Mário de Andrade não só empreendeu estudo etnográfico significativo, como também era ponta de lança no movimento modernista, que buscou valorizar a linguagem oral e cotidiana, na qual se apresentam os provérbios e ditados, o que só reforça a noção de domínio do autor dessas formas populares de expressão. Acredito que esse domínio do autor permite a ele fazer um uso crítico dessas formas simples, para falar com Jolles, como tentarei provar na análise desta cena.

³²⁹ Jolles, 1976, à p. 134.

³³⁰ Grimm s/d *apud* Jolles, 1976, à p. 137.

³³¹ *Op. cit.*, à p. 143.

³³² Para mais sobre esta acepção do universal, cf. *Desenvolvimento combinado e desigual por uma nova teoria da literatura-mundial*, do WReC, publicado no Brasil em 2020 pela editora da Unicamp.

sobre os acontecimentos. Esses pressupostos dos provérbios (ou ditados populares) apontam para um encurtamento do campo de visão dos sujeitos, que, uma vez tendo-os aceitado, os tomam como universais e como verdades. Desse modo, produz-se também uma aceitação, ou melhor, uma naturalização/ahistoricização de processos, ideologias, situações, longo etc. Em *Café*, verifico que há inúmeras tentativas de *desmontagem* dessas verdades universais. O que não é diferente de dizer que se apresentam tentativas de *desalienação*.

“Laranja no café — É azeda ou tem vespeiro”³³³ é o primeiro ditado que aparece na cena dois do primeiro quadro de *Café*, em “I Coral do provérbio”, que abre a cena. Este dito popular aparecerá novamente no fechamento do segundo coro “A discussão” e a considerei proverbial por apresentar um caráter francamente popular, pois sinaliza uma reprodução de um conhecimento empírico, ou, se se quiser, uma vivência sumarizada numa sentença com finalidade didática, ou moralizante, daí o seu caráter proverbial.

O uso de provérbios como este inscreve em grau forte a realização daquela intenção dos autores modernistas de valorização do conhecimento e da cultura popular brasileira no contexto da produção artística, de modo que fosse possível reconhecer o que é nacional, evidenciando esses elementos nas obras a fim de fazer uma arte verdadeiramente brasileira e popular como um modo de cultivar a Nação e a língua portuguesa-brasileira: “[...] não dou vinte anos teremos uma língua não diferente porém bastante diversa da portuguesa e, o que é muito mais importante, afeiçoada ao nosso caráter e condições”.³³⁴

Naquele provérbio da laranja, evidencia-se um caráter de transmissão de conhecimento. Essa forma de transmitir um legado cultural ou um saber via ditado remete a toda uma tradição de participação do conhecimento na cultura oral. A cultura oral, não custa lembrar, é característica do mundo rural e das comunidades cognoscíveis, sendo um modo de expressão que tem origem num período pré-capitalista e que é invocada, por exemplo, por Walter Benjamin, como partícipe de um tempo em que ainda era possível a transmissão da experiência. O recurso à forma proverbial em *Café* sugere, em certo sentido, uma valorização dessa cultura e desse conhecimento, bem como aponta para um reconhecimento do trabalhador rural e da fala como seu modo de transmitir o saber.

³³³ Andrade, 2013a, à p. 583.

³³⁴ O excerto foi extraído de uma carta de Mário de Andrade ao amigo Carlos Drummond e encontra-se à p. 41 de *A lição do amigo*, na edição publicada em 1982 pela José Olympio. ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982. 301p.

A tradição dos estudos benjaminianos vê o narrador da tradição oral como o último detentor daquilo a que Benjamin nomeou “experiência”.³³⁵ Nesse sentido, o provérbio adquiri uma acepção de caráter progressivo, quando utilizado para transmissão de um saber popular que resulta da experiência do trabalho com a terra, ou dito de outro modo, do trabalho com a cultura. Esse conhecimento seria acumulado historicamente por aquele homem que, através do trabalho, domina e transforma a natureza e a si mesmo, de modo que se produz aquilo a que chamamos também *cultura*.

Na “Concepção melodramática”, Mário de Andrade sinaliza o seguinte quanto a este provérbio: “Uma velha viu, mostra o menino à outra. Aliás vários colonos viram, mas fingem que não: que o animalzinho **aprenda** por si [...] velhos e velhas caem na risada. Agora o bobo vai ficar **conhecendo pra sempre o provérbio da terra**”. E acrescenta na sequência: “menos filósofos pra se divertirem com **os provérbios da experiência** [...]”.³³⁶ Essas ponderações do autor parecem sugerir algo da ordem do aprendizado pela experiência transmitido pela oralidade como propus nesta análise, confirmando-a em alguma medida.

O mesmo provérbio parece ainda iluminar a condição periférica do Brasil no contexto do desenvolvimento desigual e combinado, por pelo menos duas vidas: i. no conteúdo, aponta o modo e as condições de vida do trabalhador rural no Brasil, através de personagens que são a representação de toda uma classe social e também das suas relações entre si e contra o mando dos patrões em uma situação tão aguda quanto comum no país; ii. e, formalmente, resgatando o provérbio de entre os recursos linguísticos possíveis para uma representação com dimensões brasileiras. Além desse caráter popular, essa forma de expressão linguística, como já indiquei, é um modo por excelência de transmitir a experiência no mundo rural, em que atuam ainda feições do arcaico ligadas

³³⁵ Benjamin propõe o seguinte a este respeito: “Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. *Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. Tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: "Ele é muito jovem, em breve poderá compreender". Ou: "Um dia ainda compreenderá". Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?” (1987, p. 114). Os grifos são meus.*

³³⁶ Andrade, 2013a, à p. 555. Os grifos são meus.

às formas de vida pré-capitalistas, que, em todo caso, parecem predominantes no Brasil daquele período.³³⁷

Presente em “A discussão”,³³⁸ na cena dois do primeiro quadro, o provérbio “Lavamos as nossas mãos” tem um sentido regressivo, isto é, conservador. Como parte de um lugar comum social, que também pode ser considerado como senso comum, expressa uma posição não-crítica, segundo a qual vige uma aceitação, como algo natural, das condições de vida da classe trabalhadora, que são, em verdade, estruturalmente impostas e ideologicamente construídas no melhor interesse das classes dirigentes.

Essa naturalização de uma opressão secular vista no lugar comum de que o provérbio se serve e representa, coaduna-se com a dificuldade, ou a impossibilidade, de serem elaborados contra-argumentos em face dele. A forma proverbial, por guardar a aparência de um conhecimento compartilhado por uma comunidade, no limite, de uma verdade comum, funciona como uma barreira contra as possibilidades de desenvolvimento de um pensamento crítico na sociedade:

Os provérbios são, habitualmente, vistos e definidos como a expressão popular de verdades aprendidas pelas experiências de vida de uma comunidade linguística [...] o provérbio funciona como um postulado inquestionável cuja veracidade foi autenticada pelas vivências das anteriores gerações. A força argumentativa [...] de um provérbio [...] [é tal que leva] a não necessitar de demonstração. No entanto, paradoxalmente, a utilização de um provérbio resiste ao facto de ele ser questionável, de haver outro que defenda o seu contrário [...] o provérbio possui uma força argumentativa que consegue ultrapassar dificuldades inultrapassáveis na argumentação tradicional.³³⁹

Quando os donos da vida utilizam o “Lavamos nossas mãos”, convocam esse sentido de assimilação/naturalização de verdades socialmente produzidas. Também remetem à conhecida passagem bíblica em que Pilatos lava as mãos enquanto os judeus decidem-se pela crucificação de Jesus Cristo. Aqui, o lavar as mãos sinaliza uma isenção de culpa ou responsabilidade pelo sangue a ser derramado. O paralelo de que se valem os latifundiários é evidente e é reforçado pela transferência de responsabilidade aos comissários do café, que são acusados por aqueles de serem os verdadeiros encarregados pelo pagamento dos colonos, pois seriam os donos da fazenda dali em diante. A analogia sugerida é muito precisa, pois, sem dúvida, o resultado da continuidade da ausência do

³³⁷ Para mais sobre o cenário histórico, político e social do Brasil daqueles anos e as relações entre os tempos históricos desiguais e combinados que estando justapostos configuram o tipo de modernização vista no país, remeto à parte I desta tese, em que apresento uma leitura de *Café* como mais uma obra dentro do quadro de interpretação da formação social brasileira.

³³⁸ Andrade, 2013a, à p. 584.

³³⁹ José Teixeira (2017) em “Mais importante que a verdade: o valor argumentativo dos provérbios”, In: SOARES, RUI e LAUHAKANGAS, OUTI (Org.), *10º Colóquio Interdisciplinar sobre Provérbios*.

ordenado é a fome, a miséria e, finalmente, como consequência, a morte. Diante desse cenário, o modo de os de cima resolverem o problema dos pobres é lavar as mãos, para se isentarem da responsabilidade por aquele estado de coisas, atribuindo-a ainda a outrem para que tudo ficasse resolvido, ao menos para eles mesmos, pois os trabalhadores continuariam com fome e sem receber por seu trabalho e, para eles, nada estava resolvido.

Por outro lado, tomando alguma distância desse sentido mais imediato que emerge do provérbio, o leitor é convidado a compreender a estrutura que possibilita e sustenta esse tipo de isenção, a que se poderia também chamar impunidade. Neste contexto, o ditado vem à boca dos personagens que representam os donos da vida com desfaçatez, produzindo um choque que leva ao estranhamento, graças à sua ocorrência dentro de uma cena que apresenta a situação tão grave dos trabalhadores. Assim, um resultado irônico se impõe no libreto pelo deslocamento sentidos assegurado pelo recurso ao ditado nesta circunstância em particular.

Num salto dialético, Mário de Andrade subverte o índice regressivo inerente a este provérbio, fazendo com que, neste caso, ele revele os pressupostos que sustentam as injustiças sociais, o que não é menos do que dizer, dos pressupostos que estruturam a sociedade. Assim, a situação tão estridente de injustiça que o libreto revela empurra o leitor a uma contradição: “lavar as mãos? Mas não são eles os responsáveis pelo pagamento? Ora, como é isto de lavar as mãos?”. O choque, produzido pela contradição entre a realidade, a falta de pagamento, e o que dizem e como se comportam os donos da vida, cria um distanciamento que possibilita ao leitor notar os pressupostos que sustentam a sociedade dividida em classes com interesses irreconciliáveis, em que a burguesia se isenta de qualquer responsabilidade mesmo nas situações de exploração mais grotescas, as quais são originadas por sua ânsia pela acumulação de capital.

Outro dito proverbial aparece em “A discussão”: “Falafalar é prata mas a paciência é ouro”.³⁴⁰ E este também corrobora para desmentir uma outra verdade assente, a de que a paciência é uma virtude suprema. Essa mesma ideia é exposta de modo ainda mais explícito em “... a paciência é a maior virtude do operário”,³⁴¹ que se encontra na sequência da mesma segunda cena, quadro um.

Os trechos me remetem imediatamente para o famoso ditado: “a paciência é a maior virtude do homem”. Ou para aquele que diz que a “paciência é a coragem da virtude”. Ou para aqueles fragmentos bíblicos que afirmam que “a paciência vale mais

³⁴⁰ Andrade, 2013a, à p. 584.

³⁴¹ *Idem*, à p. 585.

que a valentia, e dominar-se a si mesmo vale mais do que conquistar uma cidade” (Provérbios 16, v. 32); “O discernimento do homem lhe dá paciência; a sua glória é ignorar as ofensas” (Provérbios 19, v. 11).

A utilização da noção proverbial nos casos citados também desloca sentidos, fazendo o leitor perceber que o modo segundo o qual se dá a formulação dessas expressões linguísticas funciona como uma apropriação dos ditados populares e serve, em realidade, à subversão da lógica de exploração e de opressão denotada e tornada natural por esses provérbios. Isso, porque a acepção de um “homem universal”, que é expressa tanto nos ditados quanto nos trechos bíblicos, é recortada e particularizada na categoria social do operário na linha deixada pelos comissários em *Café*, de modo que é possível concluir que a ideia de que todos os homens são iguais perante Deus e perante a lei, sendo este último um princípio liberal e democrático-burguês, não é necessariamente verdade; ao contrário, é falsa ideologia e não só corrobora para a manutenção de como sustenta as desigualdades sociais.

A situação de espoliação vivida na periferia do capitalismo que Mário de Andrade escancara neste libreto não permite o mergulho no sonho universal presente na *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*. Leon Trótski foi vanguarda no pensamento filosófico e social marxista ao alertar para essa maior capacidade de perceber a ideologia como falsa consciência nos países periféricos por conta da realidade expressa por sua vida material:

*A história atual do gênero humano está povoada de paradoxos, não tão espetaculares como o advento de uma ditadura do proletariado num país em atraso, mas de um tipo histórico semelhante. A constatação de que estudantes e trabalhadores da China subdesenvolvida assimilem com grande interesse a doutrina materialista, enquanto líderes operários da civilizada Inglaterra acreditam no poder miraculoso das magias sagradas, prova fora de dúvida, que em certas esferas a China superou a Inglaterra.*³⁴²

O uso dos provérbios em *Café* decanta os sentidos profundos da experiência brasileira de formação, fazendo emergir os seus pressupostos. Noutra ocorrência, o libreto expõe uma menção ao “dia de São Nunca”,³⁴³ quando os colonos, cansados das promessas de pagamento dos comissários e donos da vida para o próximo verão,³⁴⁴ respondem a esses com um sonoro “[no] Dia de São Nunca”. A expressão popular revela uma

³⁴² Leon Trótski (2017), em “Socialismo num país isolado”?, à página 391-392. Consta no volume III de *A história da revolução russa*. Os grifos são meus.

³⁴³ *Op. cit.*, à p. 585.

³⁴⁴ “Os respeitáveis pais-da-pátria já garantiram [...] nem bem finde o próximo verão [...] cuidarão do enigmático problema [...]” (*Ibidem*).

experiência, um saber, presente na consciência dos trabalhadores de que dos possuidores só é possível esperar promessas... O pagamento mesmo... só no dia de São Nunca! A ironia dos vencidos é brutal e rasga o tecido do libreto enxertando um conteúdo épico que a forma mesma convoca por meio dos coros coletivos e dos estilhaços que formam os quadros que o compõe.

Por fim, dois ditos proverbiais encontram-se em “A discussão”: “Isso é conversa... / ... pra boi dormir”; e “Palavras ocas... / ... ouvidos moucos”,³⁴⁵ no momento em que os colonos demonstram um esgotamento daquela paciência invocada pouco antes pelos donos da vida e pelos comissários. A revolta vem fortemente marcada pelo uso dos ditados que arregimenta o saber popular para uma espécie de trincheira ideológica discursiva da classe que vive do próprio trabalho. Esse mesmo movimento ocorre em “Tristeza não paga dívida”,³⁴⁶ que os trabalhadores dirigem aos patrões.

Este último, não sendo própria ou reconhecidamente um provérbio como os anteriores, é uma ideia ordinária entre o povo, ao menos no Brasil: “Triste, de barriga cheia”.³⁴⁷ A expressão vem como uma resposta ao dizem os donos da vida e os comissários quase imediatamente antes, na mesma página, ao anunciarem: “Mas estamos profundamente tristes”. Os donos das terras estão profundamente tristes, mas de barriga cheia, o que parece um modo conveniente de sentir tristeza; mas então uma ironia se produz, quando, um verso antes a este dos senhores, as colonas exclamam: “Mas tendes fome! tendes fome!”. Esta espécie de diálogo entre colonos e senhores em “A discussão” produz uma ironia pelo contraste agudo das suas posições e serve também para evidenciar a fome e os seus pressupostos como um dos temas centrais de *Café*. Dito de outro modo, o libreto sublinha a seguinte compreensão: não se trata de tristeza, alegria, bondade, maldade, melancolia, orgulho... o que está em jogo verdadeiramente, neste libreto como na vida, é uma questão mais chã, a fome. Esta fome que não moral, nem anímica, mas histórica, política e social.

A ironia também aparece num crescendo neste trecho em que os trabalhadores desafiam os patrões: “Vou fazer um vestido com chita de tristeza”; “Vou dar pra meu filho só leite tristeza”; “Eu pago armazém com dinheiro tristeza”.³⁴⁸ Estes versos são acompanhados das seguintes rubricas, respectivamente: “caçoando amargas”;

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Idem*, à p. 586.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibidem*.

“avançando mais um passo, **no rojão**”; “avançando também mais um passo, coléricos”.³⁴⁹ Um aumento da temperatura desse estado de ânimo é marcado pelo passo à frente dos camponeses e pela irritação crescente indicada pela rubrica que deve guiar os atores-cantores. Esse movimento é capaz de provocar um deslocamento na reação do espectador, que, ao invés de sentir-se comovido com a situação dos trabalhadores que trabalham sem receber e mingam com fome, são convocados a participar de uma raiva semi-organizada junto a este coro de colonos e colonas.

A seguir a este trecho de enorme tensão, apresenta-se uma quebra do movimento ascendente, com os donos da vida e os comissários que perguntam “inocentérrimos”³⁵⁰ aos colonos: “Mas que quereis vós que façamos nós [?]”. Daí por diante, o texto do libreto insinua um movimento de vai-e-vem, sobe-e-desce, com repetidas quebradas abruptas de ritmo, que são possíveis graças à dinâmica de diálogo que a sequência apresenta.

E esta raiva indignada aparece sublinhada por um canto, que deve estar em tom de “Bagunça coral”, segundo “Marcação”.³⁵¹ Neste momento, os colonos secundam àqueles primeiros: “Pagar!”, num *tutti*. E recebem como réplica: “Pagar não podemos”.³⁵² E fazem a tréplica: “Pagar!”; pelo que ouvem: “Pagar não podemos”. A rubrica indica que os colonos então respondem com uma “bagunça coral dos colonos, a várias vozes mistas, sobre exclamações a escolher: ‘Unha de fome!’; ‘Avarentos e avaros!’; ‘Mentira’” etc.. E, por fim, os donos da vida dão o ultimato em uníssono, que é marcado pela rubrica com um “Paciência! Pagar não podemos! se arranjem”.³⁵³

Depois desse momento, indica-se um “Silêncio completo de supetão, coros e orquestra [...] Comissários e donos recuam meio passo, levando a mão aos revólveres”. A “Marcação” apresenta uma “Bagunça coral” como guia desta cena e, a certa altura, os trabalhadores “Dois ou três colonos [...] visíveis ao público, se armam disfarçadamente de enxadas, paus”. Então, se produz um momento como “O SILÊNCIO DA DECISÃO — (1/2 minuto de silêncio total, tanto das vozes como da orquestra)”. Logo depois, esse silêncio é quebrado por uma hesitação seguida de um meio passo atrás dos donos da vida que levam “a mão direita ao bolso traseiro da calça ou à cinta, onde têm os revólveres”.³⁵⁴

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ Rubrica presente no texto à p. 586.

³⁵¹ Andrade s/d *apud* Toni, 2004, p. 240.

³⁵² *Op. cit.*, à p. 586.

³⁵³ Andrade, 2013a, à p. 587.

³⁵⁴ Notas de Mário de Andrade presentes em “Marcação”, que pode ser vista na tese de livre-docência de Flavia Camargo Toni, *Café, uma ópera de Mário de Andrade*: Estudo e edição anotada, publicada em 2004. Quanto a este trecho que ora comento, em especial, conferir a página 240.

O contraste entre a inflamação dos trabalhadores pobres e a calma (ao menos aparente) dos ricos tanto neste coro-dialogado do libreto quanto nos momentos de crise sistêmica que este excerto busca representar só é explicável graças à compreensão de que os trabalhadores não tem nada com o quê defender-se, enquanto os donos da vida possuem não só as armas, que representam um poder bélico, como também o Estado de direito ao seu lado e o suporte ativo da burguesia internacional, que figura nos personagens dos comissários no caso deste libreto. O elemento cênico das armas que donos da vida carregam encerra em si essa força de dominação que atua não apenas no campo simbólico, mas também e em igual medida no campo material.

Dito de outro modo, a burguesia cafeeira tinha, desde o início de “A discussão”, a tranquilidade proveniente da certeza de que possuía armas para se defender. Essas armas não se resumem ao objeto, que é inclusive deve ser levado à cena segundo o libreto, mas também outro tipo de armamento que está na estrutura e na superestrutura social (Althusser, 1987), ou seja, o Estado, a camarilha da burguesia internacional e suas instituições, bem como a polícia e a igreja, apenas para citar alguns exemplos. Esse conjunto de estrutura e superestrutura, aliás, pode ser entendido como um todo orgânico, sem a separação proposta por Louis Althusser, como defende Raymond Williams ([1958], 1989).

Com este exercício, espero ter logrado demonstrar como Mário de Andrade, já na altura dos seus últimos anos, em um de seus últimos textos, produziu uma *dinâmica subversiva no uso da linguagem* através da apropriação dos provérbios que compõe o texto do libreto, de modo que o autor valoriza o saber popular refletido no emprego desses ditos proverbiais sem qualquer idealização da ideia de povo, justamente porque muitas vezes o faz a contrapelo. Em outras palavras, o modernista experimentado, com mais de vinte anos de trabalho, constrói uma obra, que, sendo popular, não é realizada a partir de uma idealização presente naquele modernismo ufanista, que colhe, absorve e reproduz o conhecimento do povo como puro, inocente, ou livre de perspectiva; o oposto disso ocorre em *Café*, pois, atinando para o caráter conservador presente em muitos desses provérbios que reduzem estruturalmente uma ideologia dominante produzida pelas classes dirigentes, Mário de Andrade os utiliza de modo desconjuntado, a fim de deslocar sentidos e criar distância estética, abrindo ao público a possibilidade duvidar, não só da ideologia sustentada e reproduzida através do ditado, como também da realidade tida como algo dado e isenta de ideologia.

Mário de Andrade rasga o véu das coisas que são como são, trazendo para o primeiro plano do libreto a História, anunciando os pressupostos que estruturam não apenas as expressões proverbiais (ou seja, a língua), como também a vida que as produz. É Candido, ao analisar *I Malavoglia*, quem considera que o provérbio é “quase sempre uma verdade aparente, sendo no fundo um equívoco, que só parece certo na medida em que exprime o mundo ideal das expectativas, sem correspondência com o real”.³⁵⁵

Quando Mário promove a subversão dos provérbios por meio do recurso à ironia, ou mesmo através da perversão (modificação) de uma estrutura proverbial, por exemplo, ele indica de forma direta esse equívoco apontado por Candido quanto a uma pretensa verdade.³⁵⁶ Considero que esta seja uma tentativa de historicizar, ou ainda desnaturalizar, os processos de alienação construídos ideologicamente e, via de regra, tomados como coisa natural.

Para continuar a análise desta cena dois, primeiro quadro, passo agora ao tratamento de algumas outras questões que ela sugere. A primeira delas diz respeito ao processo exposição do substrato ideológico que nutre afirmativas como a das leis insondáveis da economia, ou das mãos invisíveis do mercado. Contra elas, Mário de Andrade mobiliza a ironia para produzir uma distância ao inserir alguns enunciados desse campo ideológico em *Café* em contextos específicos que ajudam a desmenti-los. Vejamos: “Os donos (ásperos) — Tonto é o que fala sem saber **as altas leis da História!**”.³⁵⁷ A ironia presente no excerto só pode ser bem compreendida se o leitor segue até o ponto em que “Os comissários (querendo acalmar [...] Ora sulcamos o *mare magnum* encapelado numa crise mundial”,³⁵⁸ que contradiz, em alguma medida, as altas leis da História invocadas anteriormente para explicar a falta de pagamento do ordenado aos colonos. Assim, esta segunda afirmação contradiz e perspectiva a primeira.

O desmentido que a contraposição de um e outro (que ocorre com sentido de desencontro e ranhura) provoca uma fissura no discurso dos donos da vida. Essa estranheza é o que permite perceber a ironia que possibilita o olhar crítico. Isso, porque, ou são as altas leis, inalcançáveis e incompreensíveis da história que causam a fome do povo, ou pode-se muito bem compreender a situação em que os trabalhadores se

³⁵⁵ A citação encontra-se à p. 116 de *O discurso e a cidade*, no ensaio “O mundo-provérbio”, publicado em 1993 pela Editora 34.

CANDIDO, Antonio. O Mundo-provérbio. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993b. p. 95-122.

³⁵⁶ A certa altura, Candido afirma “[...] o provérbio [...] é [...] uma falsa certeza” (1993b, à p. 119).

³⁵⁷ Andrade, 2013a, à p. 584. O grifo é meu.

³⁵⁸ *Ibidem*.

encontram olhando a “crise mundial”. Neste contexto, faltaria especificar que esta é uma crise do capital internacional e que os padrões depositam nas costas dos trabalhadores o ônus dela advindo com a finalidade de manter as suas margens de lucro.

Ainda nesta mesma página, os colonos contribuem para a perspectivização daquela primeira afirmação dos donos da vida quando anunciam que “O homem não é propriedade do homem”. Essa demonstração de clareza não só se contrapõe a uma ideia de ignorância, como também reivindica um outro ponto de vista para o trecho, de modo que efetiva, por meio da disputa de perspectiva, uma cisão do discurso. Esse choque de pontos de vista impede que o discurso dos donos da vida seja tomado como verdade. Além disso, a criação dessa dissonância torna mais acessível a ideia de que o discurso dos altos céus da história se descola da realidade pelo apela ao misterioso, porque nas duas falas que a sucedem os altos céus vêm ao chão e encontram a crise mundial que acentua a exploração do homem sobre o homem.

Na sequência, os “Comissários (imperturbáveis) [...] as Câmaras alvorotadas cuidarão do **enigmático problema do café!** Fé!... Fé [...]”.³⁵⁹ Neste fragmento, a mão invisível do mercado é perspectivada por meio da aliteração, produzida com ares de espinafração, em *café, fé, fé*. Mais uma vez, se enigmático e fé pertencem a um campo de sentido ligado ao transcendente; o café é terreno o suficiente para impor uma contradição no conteúdo do discurso dos donos da vida, profanando o mundo encantado da fé enigmática.

Ao considerar essas duas situações, concluo que o discurso dos donos da vida é perspectivado pelo próprio mote do libreto, cujo tema é épico. Por esse motivo, os altos céus e a fé devem ser olhados com desconfiança. Essa dissonância surge como algo que avisa o leitor para que desconfie, olhe com distância, buscando o panorama mais amplo (histórico, social, político).

Entre o final do segundo poema dramático, “A discussão”, e o início do terceiro “Coral do abandono”, uma aguda consciência do tempo histórico fica notável no libreto. Isso, porque o escritor imprime um movimento social em *Café*. Tanto a última estrofe de “A discussão” quanto o “Coral do abandono” refletem a desorganização e a dispersão da classe trabalhadora do período em que a obra é concebida. O libreto orienta a uma desabrida polifonia que cai num “eco[r] pianíssimo na voz exausta das velhas” e numa “orquestra [que] se acalmou, tristíssima, abatida”, depois de o texto anunciar que os

³⁵⁹ Andrade, 2013a, à p. 585. O grifo é meu.

camponeses deixarão a fazenda de café: “*Colonos (tutti)* EU SOU AQUELE QUE DISSE: Não fico mais neste pouso maldito! Eu parto! Eu vou-me embora! Adeus! adeus”. A essa cena, a “*Marcação*” indica momentos de decisão e indecisão e uma “*Rajada orquestral*”, durante a qual os colonos anunciam a partida da fazenda. Considero relevante ter essa nota de Mário de Andrade em mente para as reflexões que apresento a seguir.³⁶⁰

Em 1942, quando *Café* é escrito, a situação dos camponeses no Brasil era tão difícil quanto sempre e a sua falta de organização era patente. E aqui vale abrir um parêntesis para comentar o ainda reduzido repertório de referências sobre o movimento camponês brasileiro nas primeiras décadas do século XX. Conforme Leonilde Sérvolo de Medeiros (1989) e João Pedro Stedile (2006), somente em 1945 e, mais acentuadamente, a partir do decênio de 1950, as Ligas Camponesas, primeiro movimento organizado de trabalhadores rurais no Brasil, começou a se estruturar.

Além disso, de acordo com Stedile (2006) e Manuel Correia de Andrade (1986), o Partido Comunista Brasileiro, em 1946, abre um debate organizado e coletivo sobre a questão agrária no Brasil. Essas informações dão uma dimensão do grave desamparo desses trabalhadores em suas demandas cotidianas até meados dos anos 1940 no país e explicam o penoso exercício de imaginar saídas para a situação desses trabalhadores que eram parte significativa da vida do país naqueles anos. Essa dificuldade imaginativa certamente foi parte do processo de criação de Mário de Andrade nesta obra. Mas, se algum consolo há, o escritor logrou captar essa dimensão e transformá-la em conteúdo e forma estética marcadamente nesta cena que analisei, a qual apresenta esta hesitação e essas dúvidas, essa falta de organização por meio dos choques produzidos pelos diálogos que não permitem que o leitor se entregue à emoção diante da fome dos trabalhadores, ou ainda pela rajada da orquestra e o *tutti* dos colonos que sublinham o conteúdo do “*Coral do abandono*”, por exemplo.

Neste libreto, mesmo concebido num cenário desfavorável por conta da incipiente organização da classe trabalhadora brasileira, as condições de vida e trabalho dos trabalhadores do campo são produtoras de revolta, como visto na sequência desta cena dois do primeiro quadro de *Café*. Essa representação muito próxima do referente, parece-me, foi possibilitada porque o autor era um artista atento à realidade nacional.

³⁶⁰ O texto de “*Marcação*” está publicado na tese de livre-docência de Flavia Camargo Toni, *Café, uma ópera de Mário de Andrade*: Estudo e edição anotada, de 2004. Quanto a este trecho que ora comentamos, em especial, ver página 240.

Ao contrário do que se diz, embora pouco organizada, a classe trabalhadora reagia aos desmandos dos patrões e ao descaso dos governantes. Essa perigosa negação de qualquer espécie de postura insurgente da classe trabalhadora do início do século XX abre margem para que a crítica considere a representação da revolta dos trabalhadores em *Café* algo da ordem do maravilhoso, anti-realista. Todavia, essa ideia de uma apatia geral dos trabalhadores no período não é a verdade; embora possa ser esta a versão da história oficial. E esta condição de reação da classe à exploração, portanto, é representada em *Café* em chave realista. Esse tom realista do libreto pode ser averiguado em obras como *História dos movimentos sociais no campo* que abordam a questão do campesinato brasileiro no período e registram essa história do ponto de vista dos vencidos, assim como Mário de Andrade faz neste libreto:

faziam-se, em São Paulo, as primeiras experiências com imigrantes europeus para substituir a mão-de-obra escrava nas lavouras de café. Aí *também registraram-se conflitos*. E o caso da fazenda Ibicaba, onde os colonos-parceiros revoltaram-se contra os cálculos feitos pelo fazendeiro do rendimento do café por eles produzido e contra outras cobranças que lhes eram impostas. E o caso ainda de *sucessivas greves levadas a efeito por colonos no final do século passado e início deste*. Estas greves ocorriam em protesto contra os baixos preços estipulados na época das colheitas, não pagamento de salários, punições com multas consideradas pesadas e arbitrárias etc., e chegaram a levar a alterações nos termos dos contratos entre colonos e fazendeiros.³⁶¹

Apesar dessas revoltas, que existiram e compõem a matéria social e histórica do período que dá ensejo à representação vista em *Café*; o cenário predominante era o de desorganização das lutas e de desamparo. Essa situação também é representada no libreto, como já destaquei anteriormente e, em especial, no final do segundo poema dramático e no início do terceiro da cena dois do primeiro quadro. O “Coral do abandono”, por exemplo, sinaliza essa fragilidade:

Nos meus pés indecisos vão rolar as estradas [...] A cada volta do caminho / Na poeira vermelha que me embaça os olhos / E apaga a minha voz / Me sentirei morrer nessa morte ignorada [...] / Povo sem nome das terras aradas / Tu vais morrer na poeira das estradas! [...] 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.³⁶²

Essa ausência de um movimento organizado fica distinta também na “Concepção...”: “[...] 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

³⁶¹ Medeiros, 1989, p. 12. Os grifos são meus.

³⁶² Andrade, 2013, à p. 589.

revoltar”.³⁶³ A ideia de uma revolta, que não pode e que não tem por onde ou como ser canalizada, estando presente na vida dos trabalhadores, mas não organizada como movimento, é reforçada então.

A “Marcação” também registra esse compasso de abandono, quando Mário de Andrade orienta o seguinte para a orquestra e o coral: “Rajada orquestral” e, depois, “Bagunça orquestral comentando o desespero interior dos colonos [...] A orquestra se abate com rapidez, fica num desânimo apassivado”.³⁶⁴ A rajada marca o ritmo dessa sequência; enquanto o desânimo encaminha o seu fechamento, abrindo caminho para o coral final desta cena dois.

Para a parte final do primeiro quadro, a partir do verso “Povo sem nome das terras aradas”, o autor orienta um “caráter hínico” (p. 589), isto é, solene, ou até mesmo, fúnebre, para a música. A tristeza e melancolia do trecho indicam certa gravidade do momento em que se encontram os personagens-trabalhadores. Uma revolta sempre presente e sempre travada, barrada pela carência de organização contra os desmandos dos poderosos latifundiários que são donos das lavouras de café.

A “Concepção melodramática” reforça esse tom de tristeza e abandono geral. Nela, diz-se que: “Qual, assim não vai mesmo nem adianta: o melhor é abandonar a fazenda, desistir [...]”. E mais, que os colonos “Se sentem inermes, desprotegidos, incapazes”. E na sequência que “As velhas já partiram [...] As mulheres casadas principiam partindo também. Melancolicamente”.³⁶⁵ Quanto à forma proposta para a música, a orquestra acompanha este estado de ânimo melancólico dos colonos que estão em desamparo. Mário de Andrade anota na “Concepção...”: “E agora os colonos estão sós [...] e a orquestra, com eles, cai na realidade terrível”.³⁶⁶ A orientação que abre esta segunda cena do primeiro quadro anuncia também o tom de seu encerramento ao : “A orquestra, muito triste e abafada, chega coleando, fazendo esforço pra saber o que será da existência” (p. 554).

Uma outra questão relevante levantada por esta cena de *Café* aparece indicada numa rubrica de “A discussão” que sugere: “*Os comissários* (querendo acalmar, num **unísono mecânico** de quem já sabe de cor o que vai dizer)”.³⁶⁷ A nota do escritor orienta o caráter não só *unísono* como também *meecânico* desse coro dos comissários e ainda

³⁶³ *Idem*, à p. 556.

³⁶⁴ *Op. cit.*, à p. 240.

³⁶⁵ Andrade, 2013a, à p. 556.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ *Idem*, à p. 584.

acrescenta “de quem já sabe de cor o que vai dizer” advertindo sobre a capacidade de formular consenso da classe dirigente.³⁶⁸ O unísono mecânico é um modo de a forma estética sedimentar o conteúdo social latente, quer dizer, a ideologia, o interesse e a união de classe da burguesia.

Outra formulação que chama a atenção neste libreto é a do *hochetus*, também presente em “A discussão”.³⁶⁹ Este modo de expressão aparece tanto na deusa dos colonos quanto na dos donos e comissários e pode ser lida como uma reprodução em caráter amostral da estrutura fragmentária mais geral de *Café*. Isto, porque, neste trecho, a marcação “em *hochetus*” na rubrica dos versos procurar dispor a realização de coro soluçado, ou ainda truncado, fragmentado. A forma do *hochetus*, do francês *Hoquet* que significa soluço, é definida como um *cantus Abscissus*, *cantus Truncatus*, sendo uma técnica de composição, a qual, segundo o registro histórico, foi praticada pela primeira vez no *moteto* no final do século XIII, que designa uma série de interrupções curtas e frequentes na linha melódica obtida a partir da alternância de pausas entre as vozes que participam de uma peça polifônica. Disso, resulta o efeito de soluço para a audição.³⁷⁰

A introdução desta forma neste libreto não parece acidental, ao contrário. Some-se a isso, a informação de que o *hochetus* também estaria presente em diversas culturais musicais não europeias, como as indígenas de pigmeus (GRAUER, 2015), por exemplo, tenho motivos suficientes para defender o uso consciente desta forma marcadamente dissonante em “A discussão”, que coloca em evidência a disputa entre os trabalhadores do campo e os donos das fazendas de café, reforçando na fatura a oposição de ideias e interesses expressa no conteúdo. O *hochetus* permite uma representação musical dos interesses irreconciliáveis em jogo na luta de classes.

Na “Concepção melodramática” que guia esta segunda cena, são indicados ao menos quatro elementos que merecem lugar nestas considerações. Os três primeiros têm relação com o figurino; e o último é uma nota do autor que orienta a construção dos personagens que representam a classe dominante. Vejamos: “É fácil perceber idade e condição deles pela roupa. As moças solteiras estão de vestido vermelho, cor sexual de

³⁶⁸ Será possível não lembrar, num momento como este, da formulação do Estado como um “comitê para gerir os negócios comuns de toda a burguesia” (Marx & Engels, [1848] 2003, p. 28)? Que assinala, com clareza, esta capacidade de formular consenso que tem a burguesia quando é necessário defender os seus interesses, ao fim e ao cabo, comuns. E, ainda mais, quando se trate do seu interesse primário e estratégico de manter-se o como classe dirigente.

³⁶⁹ *Op. cit.*, à p. 585.

³⁷⁰ Cf. em *Música das profundezas*, de Victor Grauer, 2015.

quem deseja homem na vastidão dos campos [...] As mulheres casadas [...] a saia de um vermelho já bem gasto e lavado [...]”.³⁷¹

Nesta passagem do libreto, Mário de Andrade estabelece uma relação entre o tempo de vida, a cor das roupas e o desejo sexual das mulheres. A esse respeito, quero propor a extração do mais-valor como um quarto elemento para esta equação, que poderia ser assim esquematizada: quanto maior o tempo de vida, maior quantidade de mais-valor foi extraída das trabalhadoras, mais desgastada se torna a cor do vestido e menor é o desejo sexual; quanto menor o tempo de vida, menor quantidade de mais-valor foi extraída, menos desgastada está a cor do vestido e maior é o desejo sexual. Assim, a quantidade de mais-valor subtraído a essas trabalhadoras seria equivalente ao seu tempo de vida e inversamente proporcional ao desejo sexual e à coloração dos vestidos.

Antes que Mário de Andrade escrevesse este libreto, foi Freud quem afirmou que, para além das questões de autopreservação e de obtenção de poder, as questões relacionadas ao dinheiro envolvem “poderosos fatores sexuais”.³⁷² De modo que a relação entre a extração de mais-valor representada pelo tempo de vida das mulheres trabalhadoras e o desejo sexual dessas mulheres simbolizado na coloração dos seus vestidos traduzida em *Café* não é novidade.

Todavia, tal tratamento certamente evidencia certas sutilezas do refinado modo de pensar do escritor modernista, que investe atenção aos mínimos detalhes do figurino com a finalidade de representar adequadamente certos aspectos que sublinham questões centrais para a obra, como, neste exemplo, a questão da coloração dos vestidos, que se relaciona simbolicamente ao tempo de vida e à exploração dessas trabalhadoras. Essas mulheres ainda têm uma dimensão bastante pessoal, que marca fortemente a sua subjetividade, tocada por este contexto, quando o autor estabelece uma conexão entre a cor dos vestidos e o desejo sexual, sendo este também um modo de apresentar, em *Café*, estas trabalhadoras não apenas como força de trabalho a ser vendida e espoliada, mas como seres humanos investidos de uma dimensão subjetiva relacionada ao desejo.

Quanto ao figurino dos personagens jovens, o autor recomenda: “[...] algum já terá seu chapéu de caubói, aprendido no cinema”.³⁷³ De modo que, no decênio de 1940, denota uma postura crítica em relação à indústria da cultura, que, segundo esta leitura, exerceria

³⁷¹ Andrade, 2013a, à p. 554.

³⁷² A esse respeito, ver “Sobre o início do tratamento”, de 1913, publicado no Brasil pela editora Imago em 1996.

³⁷³ *Op. cit.*, à p. 554.

tamanha influência no comportamento social que chegaria a abarcar até mesmo os setores mais atrasados da sociedade brasileira, isto é, dos trabalhadores rurais.³⁷⁴

Essa postura, em larga medida, é coerente com a defesa que Mário de Andrade fez durante toda a sua vida quanto à importância de buscar o nacional antes de recorrer ao estrangeiro. Esta não só é uma crítica ao potencial de homogeneização da cultura nacional pela influência da cultura de massas do estrangeiro, como também pode ser entendida como uma crítica àqueles artistas que vão ao estrangeiro buscar elementos para produzir arte no Brasil, inserindo-se, desse modo, no longo e rigoroso debate que Mário travou com seus companheiros da Semana de Arte Moderna. Apenas para mencionar um deles, que talvez o adversário mais frequente e, certamente conhecido, de Mário de Andrade neste tema, Oswald de Andrade, sobre quem o escritor comenta com Drummond o seguinte: “o Oswald na Europa [...] o Oswald só me escrevia de *cubismos* e que eu carecia ir prá Europa me alargar e conhecer a arte. Ao que eu secundava numa carta a ele [...] eu secundava assim: Voltei definitivamente prá mata-virgem etc.”.³⁷⁵ Nesse fragmento de carta, Mário de Andrade refere a já conhecida posição que sustentou durante toda a vida, a de que era necessário conhecer o Brasil profundo para fazer arte moderna e genuinamente nacional. E isso em prol da construção não só da arte nacional, como também e sobretudo do um país. Ao invés de ir ao exterior buscar a última moda em arte, o autor de *Café* defendeu buscar o Brasil no Brasil, colocando-se por esta razão contra o que defenderam e realizaram muitos de seus companheiros modernistas (e não só Oswald de Andrade).

Também os figurinos dos donos de fazenda e dos comissários do café ganham apontamentos significativos na “Concepção...”: “É gente bem vestida [...] vestindo brim

³⁷⁴ Setor atrasado segundo a noção proposta pela teoria do desenvolvimento desigual e combinado que o mundo rural seria certa espécie de núcleo do atraso social: “Que a Rússia se tenha constituído como um Estado de nacionalidades é o resultado de seu atraso histórico. Mas o atraso é um conceito complexo, inevitavelmente, contraditório. Um país atrasado não caminha, absolutamente, nas pegadas de um país adiantado, guardando sempre a mesma distância. Na época da economia mundial, as nações retardatárias, inserindo-se, sob a pressão das nações adiantadas, na cadeia geral do desenvolvimento, pulam por sobre certo número de degraus intermediários. E ainda mais, a ausência de formas sociais e de tradições estabilizadas faz com que um país atrasado – pelo menos dentro de certos limites – seja extremamente acessível à última palavra da técnica mundial e do pensamento mundial. Mas o atraso não deixa de ser um atraso. O desenvolvimento, no conjunto, assume um caráter contraditório e combinado. Aquilo que caracteriza a estrutura social de uma nação retardatária é a predominância dos polos históricos extremos, de camponeses atrasados e de proletários adiantados, sobre as formações médias, sobre a burguesia. As tarefas de uma classe recaem sobre os ombros de outra. Desarraigar as sobrevivências medievais torna-se também, no domínio nacional, em uma tarefa do proletariado” (Trótski, 2017, p. 73). Os grifos são meus. Para mais, cf.: TRÓTSKI, Leon. *A história da revolução russa (vol. III)*; tradução de E. Huggins. — Ed. do centenário — Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017.

³⁷⁵ Andrade, 1982, à p. 130.

do bom. Só que os comissários estão de ‘brim de linho S.120’ [...] corte de cidade, pra luzir nos escritórios e na Bolsa. Os donos ainda trazem o brim cáqui, de fazenda, calça de montar [...]’.³⁷⁶ Através do figurino, o escritor marca a posição desses personagens dentro dos diversos setores nos quais se divide a classe dirigente. Nesse caso, os oligarcas do café, embora ricos, carregavam a marca do atraso do mundo rural até mesmo em suas vestimentas, que os tornavam estranhos a certos ambientes. Além disso, as roupas do figurino também buscavam indicar em alguma medida que eles conservavam uma relação de dependência em relação aos burgueses comerciantes de café, ou seja, os comissários do café,³⁷⁷ que viviam na capital e que estavam não só melhor vestidos com o seu brim de linho de luzir, como também tinham acesso direto ao dinheiro que circulava nos bancos. A esses comerciantes citadinos ainda era dado acesso àquele universo imaterial duma esfera social privilegiada típica dos centros urbanos, a qual era composta pela gente dos escritórios e dos centros financeiros, e a que os comissários se sentiam pertencidos.

Essa divisão interna da classe dirigente representada por meio dos figurinos encontra referência direta no período histórico em que o autor busca localizar a obra. Naqueles anos iniciais do século XX, o Brasil convulsionava em mudanças, tanto no campo, quanto na cidade. Essas transformações marcam, além dessa dependência da classe dirigente do mundo rural no Brasil do setor dos comerciantes do café, os quais geriam os seus negócios, como destaca Perosa (1980), também uma espécie de subordinação da burguesia rural à burguesia industrial que se consolidava no país como setor que logo passaria a liderar a economia.³⁷⁸

³⁷⁶ Andrade, 2013a, à p. 555.

³⁷⁷ Cf. Roberto Perosa, em *Comércio e financiamento na lavoura de café de São Paulo no início do século* (1980): “A razão principal, contudo, para o acesso dos comissários ao financiamento bancário, bem como a inexistência de um vínculo efetivo entre os bancos e os fazendeiros no começo do século atual, residia na própria natureza da empresa do café. De um lado, os capitais da época, fossem eles nacionais ou estrangeiros, estavam aplicados basicamente no grande negócio que era o comércio do café. Era na esfera da comercialização onde se faziam os negócios relevantes, sendo o café uma das mercadorias de maior valor no comércio internacional. E era também no mesmo comércio, onde eram acumuladas as fortunas e prosperavam as empresas. A produção de café, evidentemente, proporcionava lucros ao fazendeiro. Mas seguramente encontrava-se no comércio do café a oportunidade mais lucrativa, não somente no âmbito doméstico do país, mas também nas exportações” (p. 65).

³⁷⁸ Para mais sobre isto, cf. João Pedro Stedile, em Introdução, na obra *A questão agrária no Brasil / O debate tradicional – 1500-1960*, publicada em 2011, pela Editora Expressão Popular: “E, enfim, em 1930, setores das elites da nascente burguesia industrial dão um golpe, fazem uma “revolução” política por cima, tomam o poder da oligarquia rural exportadora e impõem um novo modelo econômico para o país. Surgiu, então, o modelo de industrialização dependente, na conceituação dada por Florestan Fernandes, conceito esse derivado do fato de a industrialização ser realizada sem rompimento com a dependência econômica aos países centrais, desenvolvidos, e sem rompimento com a oligarquia rural, origem das novas elites dominantes. [...] Do ponto de vista da questão agrária, esse período se caracteriza pela subordinação econômica e política da agricultura à indústria” (p. 27-8).

Por fim, o título desta segunda cena do primeiro quadro, “Companhia cafeeira S.A.”, parece fazer referência à Companhia cafeeira de São Paulo, que existe desde 1915.³⁷⁹ Assim também o porto parado, que intitula a cena um do primeiro quadro, pode ser identificado ao porto de Santos, no estado de São Paulo, responsável por escoar a produção de café não só desse estado, como de tantos outros estados brasileiros, haja vista ser o maior porto da América Latina. Também o bairro operário que aparece no terceiro quadro aponta para a nascente região periférica da cidade de São Paulo, que abrigou e abriga, em certa medida, esse setor da classe trabalhadora urbana até o presente. Esses elementos demonstram a centralidade das questões épicas evocadas pelo libreto *Café*. Essas questões, sublinhadas nos títulos das seções, devem servir como chave de leitura para o que se passa na obra, para que ela seja lida a partir dos seus próprios pressupostos. Assim, quem talvez procure em *Café* por conflitos pessoais ou familiares, que elevassem a individualidade sobre o social na obra, se depara com um libreto que ilumina até mesmo certos aspectos da vida amorosa dos sujeitos perpassados em algum nível pelo social, como sugeri nesta seção linhas atrás e como espero demonstrar no que resta da análise dos quadros 2 e 3 do libreto. Para isso, na próxima subseção desta tese, apresento aquilo que resultou da leitura do segundo quadro, cenas um e dois do libreto.

Entre o circo e uma tragédia secular... senhoras e senhores, “Câmara-balé”!

Este segundo ato é aberto pela cena “Câmara-balé”,³⁸⁰ composta por três poemas dramáticos: i. “Quinteto dos serventes”; ii. “A embolada da ferrugem”; iii. “A endeixa da mãe”.

Embora haja divergências em relação a essa leitura de Stedile, acredito que o que importa ver em relação a este período de transição é que a burguesia rural já não podia mais exercer a sua influência política e hegemonia economia sem entraves. Mesmo numa transição de poder realizada pelo alto, isto é, de um setor da burguesia para o outro, houve uma disputa pela posição da direção interna à classe dirigente que fica marcada em *Café* e que importa verificar independentemente de qual tenha sido o setor a sair vencedor desta queda de braço.

³⁷⁹ Disponível em: <https://empresasdobrasil.com/empresa/companhia-cafeeira-de-sao-paulo-61067245000120>. Acesso em: 03 de jun. 2024.

³⁸⁰ Também intitulada pelo autor e anteriormente como “Câmara-ballet”, em concordância com a língua francesa. Em nota de trabalho, na tese de livre-docência, Flavia Camargo Toni (2004), anota o seguinte sobre este título da cena um, ato dois: “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” (p. 219).

Quanto ao “Quinteto...”, a rubrica do autor em “Tragédia coral em três atos...” indica que “cinco serventes em murmúrio, se comentam *coisas deputadais*, jogatinas, cambalachos, amantes, gorjetas”.³⁸¹ As “*coisas deputadais*”, no entanto, não apresentam nenhuma relação com assuntos de interesse público, que seriam, ou melhor, que deveriam ser assuntos “deputadais”, uma vez que os deputados são servidores públicos eleitos pelo povo como seus representantes devendo zelar por seus interesses em primeiro lugar. Afinal, com o perdão pelo anacronismo quanto ao texto de referência, que é da Constituição, nesta versão, datada de 1967, os deputados fazem verbalmente, no ato da posse, um compromisso: “Prometo manter, defender e cumprir a Constituição, observar as leis, *promover o bem geral* e sustentar a união, a Integridade e a independência do Brasil”.³⁸² Não é para isto a democracia representativa?

Contudo, os assuntos deputadais comentados pelos serventes não poderiam estar mais longe daquilo que seria o esperado dos ocupantes desses cargos — desde uma assunção do ponto de vista da autenticidade de um Estado democrático de direito e dos ideais burgueses de uma democracia representativa. Nesta breve rubrica, pesadamente carregada de ironia, a audiência é avisada de partida sobre o tom geral da cena, que recorrerá à farsa, ao menos em seus dois primeiros terços, de modo que os graves servidores públicos a serviço do povo são alvo de mofa do autor por meio duma comédia rebaixada na cena de tom farsesco.

A farsa promove um rebaixamento quanto ao grau de seriedade que seria esperado, no âmbito do tratamento estético, para a representação desses personagens devido ao seu status social.³⁸³ Essa opção do autor do libreto denota uma perspectivação

A publicação que uso como referência principal para a análise das cenas e dos quadros do libreto, tanto do material do “Poema”, quanto da “Concepção melodramática” — excetuando-se, portanto, apenas o material não publicado pela Nova Fronteira, isto é, a “Marcação”, que é aqui utilizado também e está em Toni (2004); entretanto, é a publicação da Nova Fronteira, que registra a versão aqui referenciada, isto é, “Câmara-balé”, sem explicações. Mantive a forma apresentada pela edição publicada pela Nova Fronteira em 2013 a fim de assegurar ao texto, que já conta com distintas referências para a mesma obra, uma fatura o mais linear possível, de modo que a leitura da tese ganhe em termos de coerência entre os materiais apresentados. Considerei por bem, todavia, elaborar esta nota para explicar este *causo*, que não me escapou como curiosidade investigativa, e que tampouco deve ter escapulado do autor deste libreto em suas anotações e não-anotações “a tinta”.

³⁸¹ Andrade, 2013a, à p. 590. O grifo é meu.

³⁸² Texto da Constituição Federal de 1967. O grifo é meu.

³⁸³ Se pensarmos no sentido de uma leitura mais clássica dos textos, por exemplo, em que as Tragédias tratavam de temas sérios e pessoas da nobreza e do alto escalão da sociedade; e, depois, o Drama do século XIX, da alta sociedade burguesa; enquanto a Comédia, do povo, vemos uma inversão evidente da chave de leitura apresentada pelo autor para esta cena um do segundo quadro. Sobretudo, se considerarmos que, da farsa do “Quinteto...” e da “Embolada...” em que figuram os deputados, passa-se a um tom mais sério, mais dramático, na “Endeixa...”, levada a cabo pela personagem Mãe, que é

pelo deslocamento, ou deformação, do modo esperado para a representação da classe governante, apontando para o sentido de construção ideológica e histórica daquilo que é tomado como natural, mas que, em verdade, é construído. Essa construção, vale dizer, ocorre tanto em relação ao mundo social quanto à forma estética.

Em referência ao plenário da câmara, a rubrica indica “Todos dormem no recinto”.³⁸⁴ E aqui vale traçar dois paralelos que envolvem esse mesmo campo de sentido. Um primeiro, quando, em seu discurso, a Mãe diz: “E as noites curtas por demais que a fome acorda”;³⁸⁵ e um segundo, quando, em meio ao discurso da Mãe, as galerias se agitam e alguém, de entre o povo, grita: “Não quero mais dormir”.³⁸⁶ Enquanto o povo padece de fome e não consegue sequer dormir, porque dormir já não faz com que a fome passe, e também tem a vida tão perturbada pelo abandono e pela miséria, que se revolta contra esse estado de coisas de modo que dormir já não é mais uma opção. Dormir que aqui pode também ser evocado num outro sentido, o da dormência que reflete um estado de paralisia, ou anestesia, em que se diz que o povo está por ser alienado. Mas desse sono é possível acordar. E em *Café*, as galerias se alvoroçam despertas pelo discurso da Mãe. Parece então que só mesmo aos deputados, em horário de trabalho, é dado dormir, porque não passam fome e estão tranquilos, em berço esplêndido, pelo menos por enquanto...

Ainda dentro do “Quinteto...”, apresenta-se o discurso do Deputado do Som-só, que, inserido nesta chave farsesca, expõe por meio de um enunciado absurdo o conteúdo real tantas vezes presente no discurso dos que ocupam os cargos de governança. Para que se veja, cito: “— ... Plápláplá chiriri côcô pum. Blimblimblim térére xixi pum. Furrum-fum-fum, furrum-fum-fum. Pipi pipi pipi [...]”.³⁸⁷

O personagem do Deputado do Som-só tem, para além de um discurso esvaziado, mas não vazio, do qual tratarei melhor na sequência, uma alcunha, para dizer o mínimo, intrigante, que, via assonância, remete ao vocábulo “sonso”, cuja entrada no Dicionário *Caldas Aulete* é a seguinte: “**1.** Que se finge de bobo, mas é vivo, esperto [...]; DISSIMULADO; ENGANADOR; FALSO [antôn.: franco, leal] *sm.* **2.** Aquele que é

representante legítima do povo, uma mulher do povo. Assim, o uso da forma séria aparece questionado pelo autor, que a subverte, virando-a do avesso. E assim também a classe dirigente é colocada em questão através de uma representação cômica ao invés de séria.

³⁸⁴ Andrade, 2013a, à p. 590.

³⁸⁵ *Idem*, à p. 594.

³⁸⁶ *Idem*, à p. 596.

³⁸⁷ *Idem*, à p. 590.

sonso; HIPÓCRITA: ‘- Isto é um sonso, minha afilhada! [...] Se tens a alma como tens o corpo, podes dá-la ao diabo...’ (Aluísio de Azevedo, *O Mulato*) [F.: Do esp. *zonzo*].³⁸⁸

O tom mangação e crítica, ou ainda, mangação-crítica que surge da nomeação do personagem não passa pelo leitor sem se fazer notar. O autor de *Café* evidencia assim que o personagem é antes de mais nada um tipo social, que representa não apenas um sujeito dotado de individualidade, mas é registro de uma camada social. Assim, o seu nome, que não o particulariza como indivíduo, torna-o singular naquilo que ele tem como pressuposto, atribuindo-lhe uma característica distintiva, qual seja, a dissimulação, sendo a hipocrisia própria do seu caráter falso e enganador.

Esse característica ainda serve a apontar para a adoção das falsas ideologias, que se são falsas nos seus locais de origem nos países centrais do capitalismo, nos quais houve revolução burguesa e uma luta pela hegemonia pautada nos ideais liberais; são duplamente falsas num país periférico como o Brasil que não passou por uma revolução burguesa *tout court* e que, pelo contrário, assimilou esses ideais enquanto mantinha um sistema escravista, de maneira que ambas as ideias funcionaram em harmonia por um longo período no país, dada a falsidade de uma e outra, que se evidencia nessa justaposição harmônica (e não dissonante, como alguém na Inglaterra, ou em França, por exemplo, poderia imaginar).³⁸⁹

O conteúdo do discurso do Deputado Som-só é esvaziado, mas não vazio, posto que a linguagem é sempre permeada de significados e, até mesmo os silêncios, nesse senso, significam.³⁹⁰ O esvaziamento do discurso do Som-só, portanto, materializa, ou ainda verbaliza certa espécie de arbitrariedade no discurso do setor que governa o Estado. O discurso de Som-só é composto quase em sua totalidade por monossílabos sinalizando

³⁸⁸ SONSO. In: *Caldas Aulete*, Dicionário Online de Português. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2024. Disponível em: <https://aulete.com.br/sonso>. Acesso em: 10 de jun. 2024.

³⁸⁹ Para mais, cf. “As ideias fora do lugar” (p. 09-33), de Roberto Schwarz, publicado pela Editora 34, em 2012.

³⁹⁰ Dois conceitos com origem no latim designam o silêncio diferentemente, conforme David Le Breton (1999): *sileo* e *taceo*. O autor defende que *silere* e *tacere* alternam-se numa conversa e que, “quando o homem se cala, não deixa de comunicar”, porque “o silêncio nunca é o vazio, mas um sopro entre palavras, a curta pausa que permite a circulação do sentido” (Le Breton, 1999, p. 24).

Ainda sobre esta diferença, em psicanálise, Lacan assinala que: “a hiância tem uma função pré-ontológica vinculada ao estatuto do ser e à função do inconsciente. O inconsciente nos mostra a hiância, e é nela que algo pode acontecer. *O silêncio tem grande relação com a hiância*, com o vazio e, nesse sentido, com o estado de negativo supra-abordado. *Ele é, muitas vezes, esse nada. Nada que, na potência de seu paradoxo, desacomoda e produz*” (Fonseca; Conti, 2024, p. 6, grifo nosso).

Também em psicanálise, Ferenczi defenderá: “O silêncio é de ouro porque o não falar representa em si uma economia” (Ferenczi, [1916-1917] 1992, p. 277).

uma ausência de substância própria dos pronunciamentos dos que governam. Em outras palavras, esse discurso evidencia a falta de sentido social, ou socialmente implicado, das palavras dos que governam.

Em uma outra camada interpretativa, também seria possível destacar a distância entre a realidade social e o discurso deputadal materializada numa expressão vazia de sentido em si desse pronunciamento, que refrataria o esvaziamento de sentido presente no discurso do referente, isto é, o discurso dos governantes reais de um país real. Essa distância é também um desencontro, como se o deputado falasse numa língua que o povo não entende, criando distância, pois a sua visão de mundo é tão de irreconciliavelmente desencontrada da perspectiva do povo das galerias, que se quer parecem usar a mesma forma linguística de expressão. Então, quando Som-só fala, nem o público das galerias nem o leitor de *Café* o entendem, pois a sua perspectiva é a dos de baixo; enquanto a do deputado é a dos de cima. E essas são dois modos de ver o mundo tão apartados entre si que as línguas de uns e outros lhes parecem estranhas.³⁹¹

Logo depois do discurso do Som-só, tem início o poema dramático “A embolada da ferrugem”, em que discursa o Deputadinho da Ferrugem, cuja alcunha é atribuída pelo texto, que o descreve numa rubrica conforme o que segue: “o deputadinho estreante [sic] filho-de-papai que está louco pra falar”.³⁹² O assunto de todo poema não tem absolutamente um ponto a que chegar, *totally pointless*. É um grande vazio composto por um amontoado de *nonsenses*, indicando, em alguma medida, o sem razão da racionalidade burguesa que o deputadinho reproduz na câmara.

Dito de outra maneira, “A embolada...” põe a nu a irracionalidade do mundo da razão administrada do capitalismo, expondo o seu falhanço. Vejamos um trecho: “Pois a verdade / Não se oculta com a babugem / Da Oposição: há ferrugem / Nas panelas de cozinha”; e, na sequência: “Dizer que não / Há ferrugem quem dirá / Nas panelas de

³⁹¹ Sobre a relação entre linguagem e pensamento: “O significado duma palavra representa uma amálgama tão estreita de pensamento e linguagem que é difícil dizer se se trata de um fenômeno de pensamento, ou se se trata de um fenômeno de linguagem. Uma palavra sem significado é um som vazio; portanto, o significado é um critério da palavra e um seu componente indispensável. Pareceria portanto que poderia ser encarado como um fenômeno lingüístico. Mas do ponto de vista da psicologia, o significado de cada palavra é uma generalização, um conceito. E, como as generalizações e os conceitos são inegavelmente atos de pensamento, podemos encarar o significado como um fenômeno do pensar. No entanto, daqui não se segue que o pensamento pertença a duas esferas diferentes da vida psíquica. O significado das palavras só é um fenômeno de pensamento na medida em que é encarnado pela fala e só é um fenômeno lingüístico na medida em que se encontra ligado com o pensamento e por este é iluminado. É um fenômeno do pensamento verbal ou da fala significante – uma união do pensamento e da linguagem” (Vygotsky, [1934] 1998, p. 150-151).

³⁹² Andrade, 2013a, à p. 591.

cozinha / Garantimos que isso há”. O Brasil passava pela primeira grande crise sistêmica do capitalismo desde a proclamação da independência no período em que Mário de Andrade escreve este libreto e esse contexto de composição agudiza o significado desta “Embolada”, posto que, num momento de grande vulnerabilidade do país, sobretudo dos mais pobres, o discurso das câmaras, dos pretensos representantes do povo, trata de qualquer banalidade cotidiana ou não, mas não aborda a questão central para a população naquele momento e que não poderia ser mais crítica: a fome. Ao invés disso, tratam das ferrugens das panelas de cozinha. Mas, o certo é que, além das ferrugens, as panelas do povo não deviam ter mais nada, porque a população, que não gesta, mas vive mais profundamente do que qualquer outro setor a crise econômica não tinha dinheiro nem para comprar comida, de modo que as panelas vazias deveriam ser o verdadeiro tema abordado nas câmaras; mas o autor de *Café* aponta assertivo: a ferrugem nas panelas de cozinha é tudo sobre o que eles sabem “*falafalar*”.

O tema da ferrugem nas panelas de cozinha aparece ainda numa carta de Mário de Andrade a Drummond, em que o autor o menciona como assunto para que o Carlos escrevesse no Diário Nacional, aconselhando que o poeta usasse “a ferrugem das panelas de cozinha” como temática, pois, na ocasião, em 1930, o jornal pedia que não se escrevesse sobre política.³⁹³ O uso do tema, sugerido ao amigo, no discurso do Deputado da Ferrugem parece-me sintomático, porque deixa patente, por um lado, o seu caráter de banalidade, posto que seria não político nalgum sentido, e, por outro, ao mesmo, dá o indicativo de que este é um tema, no fundo, profundamente político, já que era preciso mobilizar tal estrutura discursiva para falar o que não podia ser dito naquele jornal. Enquanto, em *Café*, este se torna um modo de representar um esvaziamento do discurso absolutamente político, que denuncia o descaso ultrajante dos governantes diante da situação da classe que vive do próprio trabalho nos períodos de crise aguda do capitalismo nesta periferia do sistema.

O contraponto a esses discursos dos deputadinhos é apresentado nesta mesma cena. Na rubrica que abre “A embolada...”, a marcação anuncia: “Uma voz da galeria, gritará num momento dado, indignada, protestando”.³⁹⁴ E o terceiro poema dramático de “Câmara-ballet” inicia retomando a ideia dessa manifestação, que, se começa isolada, se espalha pelas galerias que assistem à seção da câmara: “Mas sucedeu que com o grito do

³⁹³ Em *A lição do amigo...*, 1982, à p. 149.

³⁹⁴ *Op. cit.*, à p. 591.

homem irritado, as galerias principiaram se manifestando ainda tímidas”.³⁹⁵ Esse movimento abre e antecipa aquilo que será o discurso da Mãe na terceira canção, “A endeixa da Mãe”, neste segundo quadro na cena um. Aquela rubrica de “A endeixa...” continua da seguinte maneira: “Vem um ritmo batido de vaia, murmurando num terceiro plano sonoro ‘Café, café, café — Café, café, café’ um sem-número de vezes”.³⁹⁶ O leitor é posto então diante de uma justaposição de camadas de sentido: a manifestação tímida das galerias; as vaias; o murmúrio de “café, café [...]”, como um movimento lento, sussurrado, vai crescendo até desaguar no discurso jorrado da Mãe.

Antes disso, porém, a rubrica marca a reação dos governantes, defensores da lei e da ordem, às manifestações das galerias: “Todos reprovam muito, escandalizados, a falta de educação das galerias, com aquele povinho, numa bagunça ainda discreta, em que se escutam, espirradas num *stretto* surdo, frases como ‘Vá carregar piano!’ [...]” (Andrade, 2013a, à p. 593).³⁹⁷ A reprovação dos deputados orientada pela rubrica parece assinalar um dado significativo da realidade brasileira, sismografando-a: de um lado, sublinha que a fome não assombra, nem escandaliza os deputados, que discursam no plenário sobre as ferrugens das panelas de cozinha; de outro, destaca como a falta de educação do povo das galerias coloca-os em alerta, pois, pretensamente melindrados pela impolidez do populacho, em verdade, estão assustados com este ensaio de revolta, que, em primeiro lugar, quebra os protocolos aburguesados da casa do povo, mas que pode tornar-se algo de maiores proporções e consequências. Pouco antes dessa inquietação que a expressão da revolta do povo causa nos deputados, eles estavam todos harmoniosos, dançandinho com “A embolada...”, como indica a rubrica do libreto: “No fim de cada estrofe os deputados aplaudem, convencionalmente frenéticos [...] Aos poucos, com o ritmo gostoso da embolada vão se movendo num vai-vém de corpos agradável e em breve toda a Câmara [...] está dançadançando no alegrete celestial”.³⁹⁸

Para retomar, o terceiro poema dramático, que fecha esta primeira cena do segundo quadro de *Café*, intitulada “A endeixa da Mãe”, acontece na sequência do início

³⁹⁵ *Idem*, à p. 593.

³⁹⁶ *Idem*, *ibidem*.

³⁹⁷ *Stretto*, que tem como plural ‘*stretti*’, em teoria musical, faz referência a dois recursos técnicos de composição: um, que se refere a uma seção da fuga, na qual o tema aparece em todas as vozes, com sucessões rápidas antes de cada aparição se concluir e que, via de regra, é usado como encerramento por ampliar as possibilidades de exploração de um efeito expressivo marcante; o segundo recurso designa a seção final de uma ária, canção, ou movimento de concerto, com um andamento acelerado. Para mais sobre o *stretto*, cf.: *Harvard Dictionary of Music* (1969).

³⁹⁸ Andrade, 2013a, à p. 591.

da revolta nas galerias da câmara, pois, com a intenção de calar a manifestação popular, o Deputado Cinza toma a iniciativa de tentar usar a figura da Mãe paupérrima para acalmar os ânimos do povo: “Durante a baguncinha o Deputado Cinza aproveitou para 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 [...]”.³⁹⁹

A Mãe, que buscou sair daquela situação, constrangida, coagida, começa a falar e a rubrica de abertura do poema assinala a sua postura hesitante: “[...] ela implora partir, ele insiste. E a Mãe, se vendo mesmo perdida, no medo, no susto, meio que delira”.⁴⁰⁰ Mas depois, no curso de “A endeixa...”, transforma-se em clamor de uma revolta ancestral, que balança entre a inconsciência objetiva e estritamente política da sua condição de exploração e opressão no contexto do sistema capitalista e a consciência plena da fome do corpo.

“A endeixa...” vem rasgando a cena, narrando a vida, enxertando no libreto um conteúdo de caráter épico desde a primeira estrofe, em que diz: “... Depois que o grão apodreceu no galho”,⁴⁰¹ em referência ao café impossibilitado pela crise sistêmica de seguir o seu curso natural de mercadoria, que é plantada, amadurece e é colhido, para ser vendido. E, finalmente, afirmando o assunto que, de fato, deve ser referido nesta câmara, como o único que deveria interessar a todos, a fome, que torna os dias longos e impossibilita o povo famélico de dormir, porque nem mais o sono espanta a fome: “A miséria chegou com seus dias compridos / E as noites curtas por demais que a fome acorda”.⁴⁰² O que faz a Mãe perder-se do discurso encomendado pelo deputado Cinza e ensaiado é este tempo maldito que mata não só de fome, mas também extingue o desejo, a infância e a vida em toda a sua extensão: “Nunca mais o meu filho fugiu da horta / Amassando na boca as alfaces”.⁴⁰³

E o relato da Mãe sobre aquele tempo de crise expõe por fim a perspectiva dos vencidos. Continua no texto de “A endeixa...”: “Os peitos das mães já secaram [...] E muitos homens jazem podres / Nos botequins de beira-estrada / Nos armazéns do cais vazio / Nas grunhas do conluio da noite”.⁴⁰⁴ Ela fala sobre a deterioração das condições de vida daquela gente que vive do próprio trabalho nos tempos de crise aguda do

³⁹⁹ *Idem*, à p. 594.

⁴⁰⁰ *Idem, ibidem*.

⁴⁰¹ *Idem, ibidem*.

⁴⁰² *Idem, ibidem*.

⁴⁰³ *Idem, ibidem*.

⁴⁰⁴ *Idem, ibidem*.

capitalismo, como esta retratada pelo libreto *Café*. A Mãe narradora deste tempo perspectiva toda esta cena “Câmara-ballet” com o seu discurso, mostrando para a audiência, através do véu rasgado da cena, a situação em que vivem mulheres e homens que só têm de seu a força do trabalho para vender e que, nos momentos de crise, não encontram comprador: “Falai se há dor que se compare à minha!...”.⁴⁰⁵ Esse refrão se repetirá duas vezes em “A endeixa...” e serve para reforçar o tom sério deste poema que produz uma reviravolta na cena construída em um chave farsesca até então.

O contraste provocado com “A endeixa...” que corta o ritmo dos dois poemas dramáticos em tom de comédia rebaixada anteriores a ela é da ordem do choque. E nele o leitor pode testemunhar uma inversão daquela lógica teatral aristotélica, que prezava o tratamento sério para as classes dirigentes, a nobreza e que, no curso do desenvolvimento da forma dramática, no século XIX, com o drama burguês, passou a ser reservado à burguesia; enquanto os pobres, naquele teatro, sequer eram retratados e, no século XIX, passaram retratados como personagens de segunda categoria, ou caricatamente nas comédias rebaixadas e nos intermezzos de alívio cômico, mas não no drama sério. O autor de *Café* opera uma verdadeira subversão do material dramático, deixando a comédia rebaixada, gênero considerado desprestigiado, para os de cima; enquanto o teatro ‘sério’ ficou destinado ao tratamento do povo e do assunto que estava na ordem do dia para esta classe: a fome. Neste libreto, Mário de Andrade retrata a classe subalterna e reserva a ela lugar de destaque no texto dramatúrgico.⁴⁰⁶

“A endeixa...” ainda anuncia a marcha dos trabalhadores do campo que vêm para a cidade, em êxodo rural, antecipando o movimento que será retratado na cena dois deste segundo quadro de *Café*: “Nos caminhos da noite pressaga / Os infelizes vêm chegando, vêm chegando / Conduzidos pela estrela da cidade [...]”.⁴⁰⁷ E a Mãe canta algo similar ao que foi retratado na cena anterior, “Companhia cafeeira S.A.”, apresentando as camadas e as diferenças de expectativa e a frustração dos trabalhadores em diversas faixas etárias: “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”. Mas, sobretudo, enfatiza a dor que os une: a espoliação, o abandono e a fome. “São os famintos, são os rotos, são os escravos, / São os mil e um cativos da vida, em procissão”.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ *Idem, ibidem*.

⁴⁰⁶ Para uma compreensão do panorama das formas teatrais históricas, cf. *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld (1985).

⁴⁰⁷ Andrade, 2013a, à p. 594.

⁴⁰⁸ *Idem*, p. 594-5.

Neste último verso, evidencia textualmente a questão da escravidão que marca de modo indelével a sociedade brasileira. E este, salvo engano, é o único momento em que qualquer palavra deste campo semântico (*escravidão, escravo, escravocrata, escravatura*, etc.) aparece no texto de modo direto. Embora isso, como constatei ao longo desta análise, esta questão atravessa todo o libreto *Café*.

A relação entre a violência urbana e a pobreza também comparece como tema do libreto: “Movidos pelo rito da esmola e do furto”.⁴⁰⁹ Deste modo, *Café* libreto acompanha o romance homônimo sem deixar para trás o lumpemproletariado urbano.⁴¹⁰ E, em seguida, depois de percorrer campo e cidade, construindo e narrando a perspectiva dos vencidos sobre a crise, a Mãe anuncia pela primeira vez o grande e novo dia: “Acaso não vedes que o ponteiro está chegando na hora?”, e repete o verso na sequência, enfática. E ainda completa: “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”.⁴¹¹

Mais adiante, a Mãe “A endeixa...” alerta: “Raça culpada, a vossa destruição está próxima [...] 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”.⁴¹² Ela anuncia então não só a destruição da classe dirigente como também sinaliza quem será o seu algoz: “os seres do campo e da rua”.⁴¹³

E também revela que “A aurora feito um gato verde se assanha por trás da cidade / E rompe antes do dia as barras triunfais do dia”. É desse modo que Mário de Andrade nesta “Câmara...” expressa um algo para além daquilo que é o comum que o leitor encontra na maior parte dos trabalhos de seus contemporâneos modernistas, tanto artistas, quanto ensaístas sociais,⁴¹⁴ sinalizando uma possível insurreição popular, que será apresentada neste libreto no último ato como condição *sine qua non* para uma transformação social substantiva e radical. Motivo pelo qual deixo para discutir a respeito dessa representação de modo adequado na próxima subseção de análise do libreto. Por

⁴⁰⁹ *Idem*, à p. 595.

⁴¹⁰ Sobre essa categoria social, cf.: *A ideologia alemã*, de Karl Marx, Friedrich Engels. A versão consultada nesta investigação é de 1974 e foi publicada pela Editora Presença, que tem sede em Lisboa.

⁴¹¹ Andrade, 2013a, à p. 595.

⁴¹² *Idem*, à p. 596.

⁴¹³ *Idem, ibidem*.

⁴¹⁴ Aqui faço referência a figuras como Alcântara Machado, crítico literário e teatrólogo modernista, de um lado; e Sérgio Buarque de Holanda, ensaístas sociais, de outro, que partilhavam a ideia de que, em termos de transformação da sociedade, o horizonte social era o das reformas, e o horizonte político era o liberalismo. Para o pensamento desses autores, cf.: De Alcântara Machado, ver estudo de Sérgio de Carvalho, *O drama impossível* (2023); de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* ([1936] 2000).

ora, basta assinalar que estes últimos versos (“A aurora...”) são os que fecham “A endeixa...” abrindo caminho para o que se desenhará no último quadro de *Café*, intitulado “O dia novo”.

Na sequência de “A endeixa...”, há uma curiosa expressão “monstros”, que me remete à famosa sùmula gramsciana dos períodos de crise aguda do capital. Gramsci sumariza: “A crise consiste justamente no fato de que o velho morre e o novo não pode nascer: neste interregno, verificam-se os fenômenos patológicos mais variados”.⁴¹⁵ Mário de Andrade elabora algo com o mesmo sentido presente no pensamento do filósofo italiano e adiciona o adjetivo “tardio”, de modo que é possível insinuar que o modernista confere aos monstros presentes nas noções expostas por Gramsci um qualificador que os singulariza pela referência à modernização tardia, dando a essas criaturas contornos nacionais: “Monstros tardios sem olhos sem beijo sem mãos / O que fizestes do sentido da vida! / Oh vós gigantes da mina e vós anões subterrâneos [...]”.⁴¹⁶

A rubrica que encerra “Câmara-ballet” começa assinalando que, “pelo meio da endeixa o povo das galerias não se conteve mais” e “estourou numa bagunçona desesperada”.⁴¹⁷ Entre os diversos gritos que ecoam dessa multidão enfurecida e estão indicados na rubrica pelo autor, um, em especial, chama a atenção (“Não quero mais dormir”),⁴¹⁸ pois parece confirmar a hipótese levantada anteriormente nesta análise quanto às imagens contrastantes que conformam o sono dos deputados e o corpo desperto pela fome e pela revolta dos explorados. Este sono deputadal representa a convivência com as coisas como elas são (com o *status quo*); e o corpo acordado e faminto das pessoas das galerias, a incubadora da insurreição que o libreto já agora anuncia: “Não quero mais dormir”.

O ânimo de revolta cresce nas galerias enquanto o seu contraponto farsesco segue um *script*: “[...] enquanto os deputados, não querendo escutar as verdades que a Mãe estava clamando, reencetavam a dancinha e a cantarola da embolada anterior”. O libreto assim marca pesadamente um desacordo não só musical (de ordem formal, estética) entre

⁴¹⁵ Algumas traduções desta sùmula gramsciana falarão em “monstros”, outras de “sintomas mórbidos”, ao invés de fenômenos. No original italiano consta o seguinte: “*La crisi consiste appunto nel fatto che il vecchio muore e il nuovo non può nascere: in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi più svariati*” (Q 3, §34, à p. 311).

⁴¹⁶ Andrade, 2013a, à p. 596.

⁴¹⁷ *Idem, ibidem.*

⁴¹⁸ *Idem, ibidem.*

a embolada e a endeixa, como também das posições irreconciliáveis entre explorados e classe dirigente.⁴¹⁹

Por fim, a rubrica prescreve para a cena: “Os policiais estão chanfalhando o povo das galerias. Levam a Mãe presa. Os deputados dançandinho sempre”. Com esse recurso, o libreto apresenta de modo perspectivado o papel que cumpre a instituição das forças policiais na garantia da lei e da ordem dos de cima.⁴²⁰

Vou-me embora pra São Paulo, terra sem deus e sem lei

“O êxodo” começa com uma rubrica que indica o local em que os acontecimentos desta cena se desenvolvem: “Na estaçãozinha do trem-de-ferro”.⁴²¹ A “Concepção melodramática” indica que os ocupantes dessa estação são os colonos que ainda agora principiam um movimento de saída do campo em direção à cidade: “São os colonos, aqueles mesmos colonos da famosa Companhia Cafeeira S.A. que vimos despedidos no primeiro ato”.⁴²²

Entretanto, mais do que simples migração, a rubrica aponta que os trabalhadores rurais estão a responder “ao apelo da cidade” sob a curiosa insígnia de que vão “Confiantes de viver na *cidade terrível*”.⁴²³ Esta cena, conforme indica o texto da “Concepção melodramática”, é desde o início marcada pela orquestra, que narra através da música “os ritmos de uma marcha pesada, arrastada, fatigadíssima [...] Sons tristes, sons lastimosos, se diria de marcha fúnebre”.⁴²⁴

E logo nas primeiras linhas desta cena fica desmentida a ideia de uma esperança delirante, ou ainda romântica de fé acrítica no progresso trazido pela urbanização e pela

⁴¹⁹ A embolada, ou coco de embolada, ou ainda coco-de-improviso, ou então coco de repente é uma arte originalmente realizada no Nordeste do Brasil, onde é especialmente popular. Enquanto a endeixa (ou endeixa) é uma composição poética melancólica formada por estâncias de quatro versos de cinco sílabas, ou ainda uma poesia fúnebre e melancólica, ou canção sentimental e lamentosa. Disponível em: https://www.aulete.com.br/endeixa#google_vignette.

⁴²⁰ Sobre isto, cf.: *Aparelhos Ideológicos de Estado*, de Louis Althusser (1987).

Não custa lembrar que, neste mesmo período, estima-se que, entre 1930 e 1933, Di Cavalcanti obras como o “Álbum: a realidade brasileira”, que contou com uma gravura cujo título era “A questão social continua um caso de polícia – nº 7”, que pertence à Coleção Mário de Andrade, e que tive a oportunidade de ver na Exposição “Era uma vez o Moderno [1910-1944]”, sob curadoria de Luiz Armando Bagolin e Fabrício Reiner, na Galeria de Arte do Centro Cultural FIESP, em São Paulo, aos quatro dias de maio de 2022, na oportunidade em que estava em cartaz a ópera-Coral *Café*, no Theatro Municipal, sob direção de Sérgio de Carvalho.

⁴²¹ Andrade, 2013a, à p. 597.

⁴²² *Idem*, à p. 563.

⁴²³ *Idem, ibidem*.

⁴²⁴ *Idem, ibidem*.

industrialização do Brasil. Afinal de contas, o adjetivo que qualifica a cidade circula no campo semântico do pessimismo revolucionário:⁴²⁵ “cidade *terrível*”. Mas não me adiantarei ao tema, pois o terceiro quadro iluminará melhor essa questão do “pessimismo revolucionário”, que deixarei em aberto por ora. Nos anos 1920 e 1930, mesmo cercado por sociólogos que defendiam a urbanização e a industrialização como a saída para o atraso brasileiro;⁴²⁶ em *Café*, Mário de Andrade adota essa postura de modo crítico, fazendo notar as limitações e os equívocos dessa maneira de ler o contexto brasileiro.

No primeiro poema dramático desta cena, “Coral puríssimo”, há um movimento de repetição de estruturas com pequenas e importantes variações. As três estrofes vêm marcadas, na abertura e no fechamento, pelo verbo “Querer”, conjugado na primeira pessoa e no modo indicativo, portanto, “Quero”. Além disso, repetem-se as ideias de “boca” e “braço” nas três estrofes exatamente na mesma altura, a meio da estrofe, variando o sentido em que os vocábulos são utilizados, que corrobora com a construção de imagens de *trabalho* (e também *força*), *amor* e *paz* (e também *pão*), as quais são reforçadas numa espécie de palavra de ordem que aparece no fechamento do terceiro quadro. Então vejamos.

A primeira estrofe apresenta: “**Quero trabalho** / Firme nas ancas / **Sede na boca** / **Força no braço** / Brinca esperança / No peito cheio / **Quero trabalho**”.⁴²⁷ Importa-me destacar que estes versos pertencem ao coral dos jovens solteiros. Nesta estrofe, a partir da noção central do trabalho, expressa na abertura e no encerramento, por meio de “Quero trabalho”, essas ideias circulam no contexto de um setor da população jovem cheio de esperança (que, no meio da estrofe, brinca), que está sedento por trabalho e ainda conta com um braço e um corpo fortes (porque jovens) e capazes de sustentar a atividade laborativa, seja no campo, seja na cidade, tanto naquilo que é habitual quanto no que é desconhecido.

A segunda: “**Quero alegria** / Mão na cintura / **Canto na boca** / **Braço no braço** / Peito batendo / De amor ardente / **Quero alegria**”.⁴²⁸ A partir de uma noção central de desejo, que é vida, expressa “Quero alegria”, abrindo e encerrando a estrofe, que apresenta também a ideia do amor ardente como parte essencial do todo complexo que

⁴²⁵ Ideia fundamentada na sùmula “*otimismo da vontade, pessimismo da razão*”, a qual foi inúmeras vezes atribuída a Antonio Gramsci (*ON*, n.º 43, p. 487-492 *apud* Della Santa, 2016, à p. 32).

⁴²⁶ As diferenças entre as posições expressas pelos sociólogos deste período foram discutidas na parte I desta tese de modo mais profundo. Remeto a estas considerações, portanto, para que não seja necessário que eu me repita.

⁴²⁷ Andrade, 2013a, à p. 597.

⁴²⁸ *Idem, ibidem*.

compreende a vida dos jovens trabalhadores que ainda têm o “peito batendo de amor ardente”.

Finalmente, a terceira: “**Quero descanso** / Cintura grossa / **Riso na boca** / **Filho no braço** / Sopa cheirosa / Calma de todos / **Quero descanso**”. A partir da noção central de descanso (lazer, ou tempo livre), a estrofe expõe outra parte fundamental da vida desses jovens trabalhadores, que, nesses momentos sublinhados pelo poema, podem desfrutar do “riso na boca” e do “filho no braço” (o mesmo braço que trabalha e que ama; estrofes um e dois respectivamente). Aqui também o leitor encontra a referência ao pão que sustenta e vida desses trabalhadores, a “sopa cheirosa”, que é a “calma de todos”.

Nestas três estrofes do “Coral puríssimo”, o leitor pode verificar uma expressão da vida dos jovens trabalhadores em sentido amplo. Desse modo, estabelece-se um sentido de empatia e cumplicidade entre público e personagens, que é favorecido pela representação humanizadora da classe trabalhadora neste libreto, por meio da exposição de mais do que as agruras de suas vidas, do âmbito dos afetos, daquilo que fala do que é caro ao ser humano enquanto ser humano, daquilo que diz sobre a família, sobre o descanso, sobre o pão de cada dia, enfim, sobre uma dimensão outro da vida, ligada à esperança (e não ao desespero imposto pela situação de crise criada pelos patrões).⁴²⁹

O trabalho, o amor e o tempo livre. Ou, *o trabalho, o amor e a paz* são também as palavras que encerram o libreto ao final de “O dia novo”. É assim que Mário de Andrade confere ao trabalhador um tratamento não como alguém puramente subalterno socialmente e coadjuvante ou caricatura no texto dramático; mas como personagem central que tem as várias dimensões de sua vida contempladas na obra de arte. Algo inédito, inaugural para o teatro brasileiro se inscreve neste tipo de representação. Essa novidade em termos de representação das classes subalternas, acreditou-se por muito tempo, ficava reservada à segunda onda de renovação do teatro nacional, ocorrida entre as décadas de 1950 e 1960, com o teatro de grupo, exemplarmente visto nas companhias Teatro de Arena e Centro Popular de Cultura (CPC). E se é verdade que este libreto só

⁴²⁹ E aqui faço referência a Raymond Williams, que afirmou, em “The Politics of Nuclear Disarmament”, publicado originalmente na *New Left Review*, em 1980, e posteriormente, em *Resources Of Hope*, pela casa editorial Verso, em 1989: “*It is then in making hope practical, rather than despair convincing, that we must resume and change and extend our campaigns.*”. Esta afirmação de Williams talvez seja, quanto a mim, um de seus legados mais preciosos. A lição que ele deixa é a de que a verdadeira radicalidade reside em tornar a esperança mais viável do que o desespero convincente. Acredito que o que Mário de Andrade consegue realizar abarcando esta outra dimensão da vida da classe trabalhadora, que não apenas o seu sofrimento, é imprescindível para a criação desta esperança radical e com potencial radicalizador.

ganha os palcos muito depois da data da sua concepção, na década de 1990, no ano de 1996; também não pode ser olvidado que a classe trabalhadora, tanto do campo, quanto da cidade, em especial, a classe operária, vista em *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, 1958, em *Café* já figurava como protagonista, mesmo que apenas virtualmente (sem ganhar os palcos).

O “Mimodrama” é, em realidade, uma forma dramática específica, na qual a representação acontece por meio de mímica. Isto significa, via de regra, que não há falas em cena, apenas gestos. E este trecho de *Café* é composto apenas por música de orquestra, conforme orienta o libreto, sendo uma cena na qual se desenrola uma espécie de jogo entre os personagens mais jovens, no qual uma “rapariga” (assim diz o texto de Mário de Andrade) tira de sua trouxa uma banana e joga ao chão, para o qual os rapazes avançam até que um consiga sair vitorioso da disputa pela fruta. O vencedor, ao fazer o gesto de consumi-la, lembra-se da dona, alerta o texto, e oferece-a à moça, que a “morde com volúpia”.⁴³⁰ A música da orquestra, conforme a anotação da rubrica, comenta e sublinha a cena e, no fechamento, “cai no ritmo pesado de marcha”.⁴³¹ Esses movimentos musicais narram a cena, epicizando-a, pois, como a própria rubrica indica, “comentam e sublinham” o trecho em questão.

Esse é um recurso também usado por Brecht em *Ópera dos Três Vinténs*, *A Mãe* e em *Mahagonny*. Brecht comenta o seguinte sobre o uso da música com função perspectivadora nas obras: “Mais deliberadamente do que em qualquer outra peça do teatro épico, a música de *A Mãe* foi composta para induzir o espectador à atitude crítica [...]”.⁴³²

Quanto a certo tipo de música para concerto, que seria diferente da música de *Café*, porque desinteressada (ou mais exatamente, interessada na manutenção de um espectador passivo e acrítico), sendo uma música asséptica em relação à função social crítica da arte, Brecht argumenta que: esse tipo de música para concerto “[...] induz o ouvinte a um ato de divertimento enervante porque improdutivo. Nenhum requinte poderá me convencer de que sua função social é diferente daquela dos burlescos da Broadway. Não devemos ignorar que entre os compositores mais sérios existe uma reação contra essa função social desmoralizante [...]”.⁴³³

⁴³⁰ Andrade, 2013a, à p. 598.

⁴³¹ *Idem, ibidem*.

⁴³² Brecht, 1967, à p. 86.

⁴³³ Brecht, 1967, à p. 87.

Entre esses compositores mencionados por Brecht, talvez pudéssemos incluir o nome de Francisco Mignone, que recebeu o pedido de Mário de Andrade para musicar *Café*, dado que os projetos de ambos caminhavam no sentido de uma arte crítica ao seu contexto.⁴³⁴ Assim também poderiam ser incluídos entre eles aqueles que aceitaram a tarefa de musicar este libreto, como Hans Joachim Koellreutter, para a apresentação de 1996, em Santos, bem como Felipe Senna, para a temporada de *Café* no Theatro Municipal de São Paulo, que decorreu em 2022.

A respeito de “Coral da vida”,⁴³⁵ partilho da opinião muitas vezes expressa por Sérgio de Carvalho, em sua tese doutoral, publicada em formato de livro em 2023, bem como por Pedro Fragelli (2010), de que *Café* apresenta uma espécie de ciclo *vida – morte – vida*.⁴³⁶ Todavia, diferente da desses pesquisadores, minha leitura parte de um pressuposto diverso, não desse ciclo como algo de um rito algo dionisíaco, ou espiritualista; mas como algo com uma motivação mais terrena, material, que corresponderia a uma representação em certo sentido metafórica do ciclo de vida do grão do café (enquanto forma mercadoria) inserido dentro de uma cadeia produtiva no âmbito do capitalismo (entendido como modo de produção).

Esse entendimento se justifica, em grande medida, pois a figuração do café neste poema dramático é construída a partir da ideia de que esse fruto é, antes de tudo e de mais nada, produto social do trabalho de uma classe e que, por esse motivo, o ciclo natural de sua vida é desviado para o âmbito da produção no sistema capitalista. Assim, o ciclo *vida – morte – vida* opera dentro dessa lógica, tendo sido o ciclo natural da planta modificado pelo trabalho do homem, o qual está submetido à lógica do capital. A modernidade capitalista e a sua expressão cultural, o modernismo, não deixariam assim espaço para uma volta romântica à natureza em *Café*. Os ciclos dionisíacos, ou uma dimensão espiritualista, portanto, seriam pervertidos pelo frio sopro do mundo das mercadorias. Neste mundo desencantado de *Café*, tudo é mercadoria... até a natureza.

No texto “Marcação”, na passagem que trata do poema “Coral da vida”, Mário de Andrade recomenda que o céu do cenário (iluminação), que antes, no “Mimodrama”, aparecia todo encarnado, na entrada do coro “O céu se embebedou de sangue...”, fique todo escuro: “todo o céu está negro no fundo da cena. Só na linha ondulada do horizonte

⁴³⁴ Essa relação entre os dois artistas pode ser vista com vagar em *Café, uma ópera de Mário de Andrade: Estudo e edição anotada*, de Flavia Camargo Toni (2004).

⁴³⁵ Antes intitulado “Coral da Esperança” por Mário de Andrade (Toni, 2004, à p. 245).

⁴³⁶ Ver também o debate que faço com os referidos autores na *Parte I* desta tese, em “Aos que vieram antes de nós...”.

há uma faixa larga rubra, dum violento luminoso”.⁴³⁷ A orientação do autor é que o cenário e a iluminação assim permaneçam até o final do quadro. Esta indicação para a composição de uma única linha rubra num céu escuro, negro, significa não somente um dia que morre e está se pondo, como também sinaliza, simbolicamente, com uma única linha ondulada de sol, de luz, de vida, o início de um outro dia, um novo dia, que de algum modo desponta e se insinua mesmo no momento fatal de outro dia que termina. A rubrica da “Marcação” é concebida como quem diz que “O dia novo” virá.

A rubrica de abertura deste poema dramático é: “Agora vêm chegando os casais. Estão fatigados e ardentes [...] Há como que uma intensificação ardente de vida em todos. A tarde está se avermelhando”.⁴³⁸ Os casais chegam à cena de “O êxodo”, com evidência neste “Coral da vida”, insinuando algo importante para o sentido de futuro presente no terceiro quadro: a fertilidade originada das relações amorosas estabelecidas entre os homens e as mulheres. Esta referência à fecundidade, todavia, é extrapolada pelos comentários da rubrica e da “Tragédia coral em três atos...”, que sugerem que essas relações também acontecem sem a finalidade da procriação como dita o *status quo*, em especial, num país religioso como o Brasil. A esse respeito, há que se levar em conta ainda a época em que a obra foi escrita, pois, nos anos 1920, esse tipo de afirmação não era usual, nem mesmo tomada como de bom tom pela sociedade.⁴³⁹

A relação com a cor rubra expressa nesta rubrica de introdução ao “Coral da vida” remete, no contexto do libreto *Café*, a algumas noções, quais sejam: i. vermelho é o grão maduro do café pronto para colher... o grão que ainda é fruto e simultaneamente já é produto do trabalho e, portanto, mercadoria; ii. vermelho também é a cor de terra, que introduz a ideia de trabalho... logo, o vermelho pode ser a cor do trabalho que modifica a terra pelo labor do homem; iii. vermelho ainda é a cor encarnada do amor representada nas figuras do casais ardentes que dominam este poema.

A esse vermelho, mistura-se o verde na cena: “Uns homens de fala vagarenta e de nariz furão / Conquistaram estas paisagens, os chãos mais felizes da terra / Para sobre eles **plantar o oceano esmeralda**”, de modo que se evidencia uma outra fase da vida do fruto, que logo torna em rubro novamente, quando se anuncia “E eu vim à chama vermelha do

⁴³⁷ Andrade, 1942, s/p *apud* Toni, 2004, à p. 246.

⁴³⁸ Andrade, 2013a, à p. 599.

⁴³⁹ Nesse sentido, basta pensarmos, por exemplo, na grande revolução social promovida pela teoria freudiana da sexualidade que colocou de parte a finalidade reprodutiva como central para o desenvolvimento e consolidação da sexualidade. Cf. em: FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 1ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

grão pequenino”, reafirmando o trabalho sobre o grão e a sua mutação natural, bem como aquela transformação do fruto em produto por meio do labor.

Na estrofe seguinte, o tema da cidade desencantada de sua aura de progresso volta, reafirmando a rubrica do “Coral puríssimo” que já anunciava o êxodo como solução para a falta de trabalho e a cidade como um *mal necessário* para os trabalhadores: “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”. A cidade então aparece não apenas como “terrível”, mas também como “carrancuda”, “histórica”, inimiga do estranho e dona de doenças. Neste libreto, não é com a ilusão de uma vida nova e excelente que se migra do campo para a cidade. Ao contrário, o coral narra uma migração difícil para um lugar inospitaleiro, colocando a cena em perspectiva.⁴⁴⁰

E adiante comenta: “No seu rumor resmungam as animosidades desconfiadas / Dos seus bueiros 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!”.⁴⁴¹ A cidade, especialmente em sua forma metropolitana, graças à sua proporção, não só tem ânimos estranhos, desconfiados, repelentes, como isola os sujeitos, colocando-os numa condição de solidão mesmo em meio às suas multidões. Esta cidade, no cume de uma grande rocha, distante do mar, quando recebe, não recebe de braços abertos, mas de boca grande, escancarada e aos gritos de “Quem vem lá?!”, interrogando os que chegam. A ideia de cidade presente no texto de Mário de Andrade em nada se relaciona com um cenário idílico, no qual os sonhos e as promessas do progresso capitalista se cumprem. Ao contrário, nas imagens que o poema dramático projeta para o leitor, a cidade aparece terrível, um verdadeiro mal necessário. Ela é evidenciada antes como meio de sobrevivência, do que como promessa de sucesso e riqueza no capitalismo para o conjunto dos trabalhadores que agora precisam sair do campo em direção à cidade neste “Êxodo”.

Não é sem pesar que os camponeses chegam à cidade: “meus pés não queriam andar de saudade”.⁴⁴² Nesta estrofe, o poema ainda vai além, especificando de qual cidade é que se está a falar: “E a Terrível riu seu riso de **garoa** pervertida”.⁴⁴³ Qual terra é a da

⁴⁴⁰ As citações destes 2 parágrafos foram extraídas de Andrade, 2013a, à p. 599. O grifo presente na citação é meu.

⁴⁴¹ Andrade, 2013a, p. 599-600.

⁴⁴² *Idem*, à p. 600.

⁴⁴³ *Idem, ibidem*. O grifo é meu.

garoa que não a de São Paulo? A grande cidade que é a grande questão de Mário de Andrade, que de *Pauliceia Desvairada*, em evidente referência, até *Macunaíma*, em improvável menção, a cidade de São Paulo figura como comoção da vida ao autor de *Café*. No romance *Café*, de que tratarei nos capítulos “ROMANCE” (parte I e II), será possível ver esta cidade tomando tamanha importância para a obra que chega mesmo a ganhar status de protagonista nalgum sentido. Mas esta discussão, ora anunciada, fica para outras páginas.

O poema dramático em análise continua assim: “E me fez puni as setes provas / Ela me fez passar pelas sete provas [...] A terceira foi sonhar mas eu me equilibrei num pé só e não dormi”.⁴⁴⁴ Nesse excerto, o texto parece indicar certa ciência a respeito desse sonho alimentado pelo êxodo rural na migração em direção a São Paulo, mas, simultaneamente, desata esse nó alertando para o seguinte: “mas eu me equilibrei num pé só e não dormi”. É com a condição de não sonhar esse sonho, de não cair no engano de um ‘*American dream*’ (*brazilian version*), que se dá uma significativa *recusa* em sonhar este sonho que não é da classe trabalhadora, mas que a ela foi vendido como seu. Diante de tal estado de coisas, a resposta só pode ser a de nem dormir.

“A quarta e quinta foram roubar e matar”, pois a cidade terrível não acolhe a todos igualmente. E no momento em que o processo de urbanização começava a se intensificar no Brasil, Mário de Andrade, como o historiador benjaminiano, pousa obliquamente os olhos sobre este estágio presente do processo, de modo que a ele é permitido ver de que modo o passado constrói este agora e, assim, o habilita a identificar as derrotas que este progresso encerra em si. É somente desta maneira que o autor de *Café* pode verificar, naquele decênio de 1930, a formação não somente dos bairros periféricos que, sem qualquer infraestrutura, abrigam os que sem nada de seu chegam ao maior centro urbano do país, como também o desenvolvimento de uma massa de paupérrimos para os quais a cidade oferece somente a oportunidade do roubo e do homicídio. O enxurro das cidades, diz-se no libreto. É assim que, devido à ausência de políticas públicas, os paupérrimos, que chegavam das zonas rurais e de outras partes do país, são repudiados das regiões centrais dos centros urbanos e lançados à própria sorte aos locais periféricos, iniciando o processo de organização das favelas, que, no presente, tornaram-se complexos, bairros enormes e até cidades independentes.⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁴⁵ Sobre a formação das favelas e o processo de urbanização no Brasil, cf. *Pobreza Urbana*, de Milton Santos. Sobre este tema ainda vale a pena conferir o que a professora Raquel Rolnik comenta,

Algumas linhas na sequência, uma nova afirmação quanto à formação dos bairros periféricos nas grandes cidade aparece marcada em um outro vocábulo que no Brasil se usa para nomear a favela: “Pois então a cidade se fez mãe e eu descansei nela uma noite e um dia [...] 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” (Andrade, 2013a, à p. 601, grifo meu).⁴⁴⁶ Nessa sequência, um pouco antes desse último verso, o poema assinala o seguinte: “A sexta, a mais infame de todas, foi ignorar”, reafirmando, por um lado, essa espécie de denúncia da condição de negligência dos que governam para com os recém-chegados às cidades e, por outro, o vazio sobre o qual se constrói aquele sonho de migração para os grandes centros urbanos. Não é por outro motivo que, por exemplo, será criada a Fundação da Casa Popular (FCP), em 1946, sendo esta o primeiro órgão nacional cujo objetivo era prover residências para os setores mais pobres da população. Ao considerar este tipo de informação, é possível ter uma ideia de como esta questão é importante para o período em que Mário de Andrade escreveu *Café*.

Com: “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”.⁴⁴⁷ O libreto conta a história daqueles que foram morar nas grandes cidades e, estando na roda viva da selva de concreto, não tendo encontrado postos de trabalho, foram para as ruas, bem como daqueles que, uma vez nas ruas, encontraram-se com toda a sorte de alívios para as suas dores. A cidade, mãe postiça e perversa, acolhe a todos, mas diferentemente. O texto da “Concepção melodramática” reforça esse entendimento do poema: “Onde vão parar? São estes os que vão parar desocupados nas esquinas das ruas, no parapeito dos viadutos, nos crimes da noite urbana, roubando

especificamente sobre a cidade de São Paulo, em um artigo publicado nos anos 2000, no qual ela trata de dados do censo de 1991, bem como tece considerações sobre o histórico da relação pobreza x urbanização x violência, pelo menos a partir dos anos 1970, mas que, no entanto, me levou a refletir sobre como essa relação está implicada na formação urbana desde o início. Cf.: ROLNIK, Raquel. Exclusão Territorial e Violência: O caso do Estado de São Paulo. *Cadernos de Textos*, Belo Horizonte, v. 2, p. 173 - 196, 30 ago. 2000.

⁴⁴⁶ A certa altura, na “Concepção melodramática”, Mário de Andrade usará expressão semelhante para se referir, até onde consigo perceber, a um cenário do campo, em “[...] cafezal, cafezal, o cafezal infundável, no ondular manso dos morros” (p. 563); no entanto, neste contexto do poema dramático, a interpretação que proponho e que o texto me sugere tem lugar no ambiente urbano e, por isso, a ligação do vocábulo “morro” com o “favela” neste trecho de análise: “A cidade me levou para os chãos mais felizes da terra / Onde tudo é carícia no seio dos morros mansos”, em que o “onde” funciona como pronome relativo que retoma a ideia de “chãos mais felizes” para os quais a cidade leva o eu-lírico, que pondera que “tudo é carícia” nesse lugar, “no seio dos morros mansos”.

⁴⁴⁷ Andrade, 2013a, à p. 600.

quando podem, esmolando, matando pra roubar. São os criminosos. Não os criminosos-natos, são os criminosos-feitos”.⁴⁴⁸

Mas a cidade também é mãe que é “[...] mãe do trabalho, mãe do pensamento [...] Só nela é possível querer sem miragem / Só nela, feiosa e leal [...]”, porque, com a crise sistêmica do capital, que leva ao esgotamento das possibilidades de vender e produzir café, aquela vida no campo também aparece apenas como saudade e uma lembrança, para a qual não há retorno. Assim, o real é a possibilidade de trabalho que então se desenha dentro dos contornos do espaço urbano terrível mas leal: “Ôh cafezal! cafezal grande na mágoa sangrenta da tarde / Gosto de um tempo acabado, será permitido sonhar?....”.⁴⁴⁹

Se a cidade é leal, está é então uma *fidelidade às contradições*, pois o que está posto também a seu respeito é que a “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”.⁴⁵⁰ O poema parece representar as contradições do referente em sua forma e também no seu conteúdo.

E num salto para uma superação dialética do atraso por meio da transformação social a partir dos de baixo, surge neste poema dramático uma imagem de redenção que só pôde ser produzida no instante captado por Mário de Andrade de adensamento do espaço urbano. Nem esperança na cidade *per se*, nem nos que a governam, tampouco nos padrões do campo ou da cidade. A esperança vem do charco e da podridão da revolta da ralé das cidades: “Enquanto não nascer do enxurro da cidade / O Homem Zangado, o herói do coração múltiplo [...] o esmurrador com mil punhos / Amassando os gigantes da mina [...]”.⁴⁵¹

A experiência da fome pelo corpo, se é desmoralizada, também tem o potencial de despertar o ódio de classe.⁴⁵² “De cada planta o cafezal destila o veneno grosso do ódio”. No verso que vem na sequência, esse ódio forma: “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 [...]”.⁴⁵³ O ódio de classe produz um rastro de

⁴⁴⁸ *Idem*, à p. 563.

⁴⁴⁹ *Idem*, à p. 601.

⁴⁵⁰ *Idem, ibidem*.

⁴⁵¹ Andrade, 2013a, à p. 602.

⁴⁵² Cf. o ensaio “Experiência e pobreza”, de Walter Benjamin, que diz e cito: “Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes” (1987, à p. 114).

⁴⁵³ *Op. cit.*, à p. 602.

sangue no caminho desta marcha fúnebre do êxodo e o suor do rosto dos migrantes famélicos preparam a estrada dum revolta que se desenha neste poema e que se desenvolverá por completo no terceiro quadro.

Tudo que foi visto nestas últimas linhas está em “Coral da vida”, que se desenrola a partir dos trabalhadores da zona rural que ainda não conseguiram propriamente deixar o campo, posto que se encontram na estação de trem neste segundo quadro de *Café*. A rubrica que fecha esse coro coloca o leitor tomado pelas imagens produzidas pelo poema dramático diante de uma lembrança abrupta do lugar em que se encontram esses trabalhadores, orientando o personagem que representa o chefe da estação a “pendurar uma lâmpada sobre o anúncio que trouxe. E o anúncio avisa: ‘Trem de segunda classe — Não **haverá** mais’”.⁴⁵⁴ A forma verbal não deixa dúvida. Não é simplesmente o caso de um não haver para hoje, para o qual um “não há”, no presente bastaria; mas é um não haver com tempo indeterminado, “não haverá”, para o futuro. Essa ideia é reforçada pelo advérbio “mais” que finaliza a sentença com o reforço da negação. Então, presos entre o campo e a cidade, esses trabalhadores parecem não estar em lugar nenhum. E esse estado de estar em lugar nenhum, parece-me, em verdade, uma espécie de alegoria do Brasil, pois, se o progresso do país, visto em tese na formação das grandes cidades não pode se dar sem o atraso, presente na esfera do campo, a sua forma de modernização é conservadora, isto é, *uma modernização que tem o atraso como condição de existência*. O Brasil seria como esta estação de trem que é um lugar nenhum entre a modernidade e o atraso. Um lugar nenhum que é a modernidade conservadora que lhe é própria.

Este é um país da periferia do capitalismo que é em seus próprios termos; *é o que é e não vai a lugar algum*, porque não está em desenvolvimento. Este país é constituído a partir de uma ordem arranjada pela desordem e de um progresso construído pelo retrocesso. Não é demais acrescentar, a esta altura, para o que aponta o texto da “Concepção Melodramática”: “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 no início da plataforma [...]”.⁴⁵⁵ Na estação Progresso tem lugar o retrocesso e não há mais

⁴⁵⁴ *Idem*, à p. 603. O grifo é meu.

⁴⁵⁵ Andrade, 2013a, à p. 563. O grifo é meu.

trem de segunda classe. E o sujeito que resulta de um lugar como este é um sujeito de formação supressiva que se dá entre o não-ser e o ser-outro.⁴⁵⁶

O último poema dramático desta cena que fecha o segundo quadro é intitulado “Coral do êxodo” e marca igualmente este ponto de vista da morte da formação social brasileira,⁴⁵⁷ com uma indicação da rubrica que aponta para uma cena de assombro, fantasmagórica até, a qual tematiza o movimento de migração campo-cidade e que se realiza a partir de uma chave na qual predomina o clima de uma marcha fúnebre, *Via Crucis*: “Aquela marcha horrenda de uivos, de imprecações, marcha da morte [...] aqueles velhos, aquelas velhas macabras, e crianças, esqueletos doentes aos grupos de três [...] se arrastando na marcha do êxodo”. E no que segue: “[...] atravessam lentamente, caindo, se arrastando, a cena toda, na escuridão preta [...]”.⁴⁵⁸ Essa ambientação é referida por Mário de Andrade também na “Concepção melodramática” a qual enfatiza o papel da orquestra de narrar a cena, perspectivando-a através da música, posto que “[...] se escuta outra vez o ritmo lamentoso da marcha, na orquestra [...]” e, logo na sequência, “A orquestra marcha cada vez com mais dificuldade, se arrasta aos socos pesadíssimos de pés exaustos”.⁴⁵⁹

O texto da “Concepção...” também ajuda a compreender qual a chave de leitura para compreender o papel dos velhos e das crianças neste êxodo: “[...] parecem choros de morte [...] aquela visão horrível vem chegando. E vem chegando os grupos de velhos e crianças. Parecem monstros, penças de monstros”.⁴⁶⁰ Essas fases da vida encerram em si um sentido que flerta com o lúgubre, sobretudo em um cenário com certo ar de derrota, que faz, em alguma medida, uma referência àquilo que está para fora da vida e das possibilidades de viver e pensar o mundo ao redor. Aquelas fases da vida inseridas em tal ambientação lembra, em certo sentido, as discussões que correram na primeira metade do século XIX, depois de 1815, na altura do Congresso de Viena e da restauração da monarquia europeia, em que havia um debate a respeito da burguesia ascendente em sua relação de luta contra o poder monárquico, que levou, no campo cultural, à produção de obras orientadas por uma reflexão que considerava que se devia tratar não de enaltecer a

⁴⁵⁶ Sobre a formação supressiva, cf.: PASTA, José Antônio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese de livre-docência na área de Literatura Brasileira (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). 2011, 282f.

⁴⁵⁷ Para “ponto de vista da morte”, também remeto à leitura de José Antônio Pasta, *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*.

⁴⁵⁸ *Op. cit.*, à p. 603.

⁴⁵⁹ Andrade, 2013a, p. 564-5.

⁴⁶⁰ *Idem*, à p. 565.

monarquia que se reestabelecia, mas, ao contrário, de que não se devia tratar dessa luta, ou remeter-se a ela de forma alguma por meio de conteúdos explicitamente políticos nas obras de arte, de modo que era mais conveniente para os interesses da própria monarquia que voltava ao poder, que se tratasse de formas de vida estagnadas, como Adalbert Stifter fizera num romance que se passa numa cidadela interiorana, a qual é habitada unicamente por velhos, que estão pensando na morte, ou num plano espiritual, e por crianças, que, liricamente, estão abrindo os olhos para o mundo sem ainda poder percebê-lo em suas contradições e complexidades. Quem elogia este romance e o toma como modelo de *how to do a work of art* neste período de grande tensão política é Klemens Wenzel von Metternich.⁴⁶¹ E quem apresentava essas noções, que ora me ajudam a entender camadas mais profundas deste excerto do libreto, em suas aulas era o professor Jost Hermand. Defendo que *o retrato dos velhos e das crianças numa chave pessimista neste trecho do libreto* e, mais do que isso, esta espécie de entrega ao destino como algo dado e, portanto, ahistórico, *relaciona-se em certa medida com a concepção de arte vista em Metternich, mas apenas para subvertê-la através de uma iluminação por contraste com aquilo que é representado na sequência*, quando da entrada do coro dos casados e solteiros, isto é, dos adultos e jovens em idade fértil e produtiva, os quais estão por isso mesmo ligados até o último fio de cabelo à vida e às possibilidades de futuro que desaguariam na luta insurrecional do terceiro quadro, mas que já se esboçam neste momento no libreto. Então vejamos.

Algo no fim da rubrica indica um ponto de virada que se dará no terceiro quadro do libreto e que esse final de “O êxodo” anuncia em alguma medida: “na escuridão preta, só **rasgada no fundo pelo listrão encarnado** do último sol”.⁴⁶² O sentido desta indicação pode ser melhor apreendido quando o leitor olha com atenção o que segue no poema, quando “casados e solteiros” entram no coral, em que antes havia apenas os velhos e as crianças, para vaticinar: “Sou a fonte da vida! [...] É a fonte da vida / Que ordena vingança / Vingança!”.⁴⁶³

Então aquele sentimento de morte e entrega e derrota, que ahistoricizaria o conteúdo do libreto, é suplantado pelo sentimento de vida que ordena vingança e clama por um dia novo. Curiosamente, o romance de Stifter, exemplar para Metternich, intitula-

⁴⁶¹ Para uma análise da poética de Adalbert Stifter, cf.: “Adalbert Stifter's Poetics of Collecting: Representing the Past against the Grand Narrative of Academic Historicism”, de Kathrin Maurer, publicado em 2007 na revista *Modern Austrian Literature*.

⁴⁶² Andrade, 2013a, à p. 604. O grifo é meu.

⁴⁶³ *Idem*, *ibidem*.

se *Der Nachsommer*, algo como, em tradução livre, “Depois do verão”, insinuando algo que termina, ou que está a morrer, como as folhas que caem das árvores no outono, depois do verão.⁴⁶⁴ Enquanto o quadro que se desenvolve na sequência deste, que já apresenta algo vivo em sentido forte, uma fonte de vida encontrada nos jovens adultos em *Café*, que culminará em “O Dia Novo”, o qual representa aquilo que nascerá, que virá, que será, como uma promessa de haver um futuro que será construído pelas mãos da classe que vive do próprio trabalho. Não é também a *primavera*, oposta ao outono (*fall*) e à morte, aquilo que nasce, floresce, torna-se um dia novo?

Como arremate desta subseção de análise do segundo quadro da cena dois de *Café*, apresento um último ponto de “Marcação”, em que o autor recomenda o seguinte:

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.⁴⁶⁵

Este ponto reforça a ideia de um teatro feito para além do teatro, para a vida. Assim como Bertolt Brecht, Mário de Andrade não se conforma com o teatro que “joga dentro das quatro linhas”, pois talvez mais importante seja o que está fora das quatro paredes e que não deixa de se relacionar organicamente com o que está dentro. Nas obras desses autores, evidencia-se uma espécie de *Zeitgeist*, pois há uma mesma preocupação com a formação crítica do público.⁴⁶⁶ Não acredito que essa constatação tenha como causa um suposto gênio desses autores; ao contrário, a matéria histórica do tempo em que viveram demandava da forma estética um determinado tipo de tratamento, o qual operasse para além dos temas e do modo de pensar e fazer teatro levados a cabo pelo drama e pela ópera do século XIX. Essas formas históricas, tantas vezes tornadas ahistóricas sendo tomadas como as únicas maneiras de se fazer teatro e ópera, pressupunham um homem autônomo, autoconsciente, racional e capaz de decidir para agir e vencer o mundo começam a ruir com as provas de irracionalidade do mundo da razão administrada, que são mais e mais evidenciadas pelas traições da alta burguesia no setecentos e por todo o século XIX e ainda mais pelos acontecimentos terríveis do século XX.

⁴⁶⁴ Outono, que pode ser *Herbst*, em alemão, mas que pode ser *Fall*, em inglês, que, se verbo, também é “cair” e carrega essa ideia de algo que descende, cai, vai ao chão, morre, como as folhas das árvores, velhas e mortas que caem ao chão no outono.

⁴⁶⁵ Andrade, 1942, s/p *apud* Toni, 2004, à p. 247.

⁴⁶⁶ A respeito desta exata preocupação de Brecht, Lukács (*apud* Gomes, 1967, s/p) afirma o seguinte: “Sua intenção profunda é transformar as massas, os espectadores de suas peças. Quando eles se retirarem do teatro deverão ter sido não somente sacudidos, mas transformados”.

Nesse cenário, artistas e intelectuais despertam para uma sensibilidade ligada à necessidade de afirmar um outro modo de fazer arte, o qual contemple o homem desse tempo novo, que se inaugura a partir do esfacelamento daquela crença absoluta na racionalidade, na autonomia e na autossuficiência do sujeito, era necessário reinventar as formas de expressão artística, para que elas fizessem sentido naquele presente. E diversas são as propostas estéticas de ruptura, tanto com a ópera do século XIX, quanto com o drama do mesmo período, operadas respectivamente por meio da ópera *one-act* do século XX, quanto pelas formas fragmentárias vistas em Gertrude Stein, por exemplo, bem como através drama analítico de Ibsen, ou do drama de “estações” de Strindberg, ou o drama “social” de Hauptmann, o drama “lírico” de Beckett, e tantos outros, como os dramas de Bruckner e Piscator até o de Brecht, sobre quem Peter Szondi sugere:

[...] a objetividade com que os “lavradores do carvão” da Silésia apareciam para o pesquisador social de fora da obra de Hauptmann é transportada por Brecht do plano contingente da temática, para o institucional da forma (...). O teatro deve retratar as relações entre os homens na época da dominação da natureza, mais precisamente: a “discórdia” dos homens por obra desse *gigantesco empreendimento comum*. E Brecht reconhece que isso implica a renúncia à forma dramática. Uma vez que se tornam problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama é posto em questão, já que sua forma as afirma como não problemáticas.⁴⁶⁷

Mário de Andrade aparece *pari passu* a esse movimento, antenado às transformações do mundo e das formas estéticas desde um lugar muito específico e a que ele procura obstinadamente representar e responder com a sua obra. Isso, porque aquela mesma guerra que desperta a sensibilidade dos artistas, sobretudo em seu epicentro, na Europa, envolve de algum modo todos os países dentro do sistema capitalista internacional em diferentes proporções e com consequências diversas para cada Estado. Por exemplo, durante a grande guerra, com uma economia forte, os Estados Unidos fizeram empréstimos aos países europeus; por outro lado, a população estadunidense, no âmbito da economia interna, aproveitou para investir na bolsa, em busca do grande sonho americano, contudo, essas ações, que receberam tanto investimento, eram apenas especulação. De modo que esses dois movimentos (externo e interno aos EUA) somados a outros fatores, que não estão no meu escopo para que os possa discutir aqui com a minúcia e a profundidade devidas, implodiram a economia estadunidense, que se viu obrigada a retrain as importações, para proteger a economia interna. A cobrança das

⁴⁶⁷ Szondi, 2015, à p. 115. Os grifos são meus.

Para mais sobre este tema, cf.: SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [Século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004; e SZONDI, *Teoria do drama moderno 1880 – 1950*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 176p.

dívidas dos países europeus pelos EUA, bem como a diminuição das importações promovida por esse país levaram a uma forte crise do sistema capitalista internacional no final dos anos 1920, atingindo a economia de um sem fim de países em todos os continentes, entre elas, a economia brasileira, como não poderia deixar de ser, uma vez que o país está também inserido no sistema-mundo da modernidade capitalista.⁴⁶⁸

No Brasil, esta crise do capital global se refletiu numa crise de produção e distribuição do café, a principal *commoditie* exportada pelo país então, correspondendo a mais da metade das exportações entre 1911 e 1920.⁴⁶⁹ Esta é a matéria histórica a que este libreto *Café* responde, para dizer com Candido, elaborando a sua redução estrutural. O grande tema aqui, como se vê, está longe do âmbito do relacionamento interpessoal entre indivíduos, como esperado pela forma da ópera e do drama do século XIX; tampouco se passa dentro das fronteiras do lar burguês, também pressuposto dessa forma histórica. Esse também é o motivo pelo qual os acontecimentos que deveriam ser dispostos em cena orientados pelo libreto, embora tenham como fio condutor o conflito de classes, estão mais próximos de quadros que de atos, graças à sua qualidade de fragmentos, pois, não sendo uma estorinha que se conta com início, meio e fim, as suas partes podem, a bel-prazer de um encenador, por exemplo, ser apresentadas como esquetes, ou seja, descoladas uma das outras, o que as diferencia daquelas em que o encadeamento, muitas vezes arranjado conforme uma lógica até à ideia de causa e consequência, é imprescindível para a sequência da ação em que as formas se baseiam.

Assim também os seus personagens não têm propriamente, ao menos não como elemento central, conflitos internos profundos, que são determinantes para o curso dos acontecimentos da obra, como seria bem visto pelas formas oitocentistas. O grande conflito é o de classe e a grande problemática que envolve esses personagens é a fome. Esses são os sintomas que distinguem uma chave de leitura para *Café*. Ou, dito de outro modo, é a partir desses pressupostos, que se afastam das formas do século XIX e se aproximam das tentativas de ruptura com essas formas históricas, que este libreto foi concebido e deveria ser interpretado. Com o objetivo de responder a essas exigências,

⁴⁶⁸ Para mais sobre o século XX e a economia no capitalismo. Cf.: *Os limites do capital*, de David Harvey, publicado pela Boitempo em 2013; *O longo século XX. Dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*, de Giovanni Arrighi, publicado pela Contraponto, em 1996; *A acumulação do capital. Estudo sobre a interpretação econômica do imperialismo*, de Rosa Luxemburgo, publicado pela Zahar, em 1976.

⁴⁶⁹ Estes são dados da SISCOMEX (2024), Sistema Integrado de Comércio Exterior, portal do Governo Federal, que reúne os dados de registro, monitoramento e controle das atividades de comércio exterior. Segundo o site do governo, os “**Principais produtos de exportação da década**. Café (52,4%), borracha (11,4%), peles e couros (6,4%), açúcar (3,2%), algodão (2,0%) e demais (24,6%)”.

procurei formular a hipótese de interpretação de *Café* disposta até aqui, e é também a partir dela que apresento a referente ao terceiro quadro deste libreto na sequência.

«*Para escrever uma poesia / que não seja política / devo escutar os pássaros / Mas para escutar os pássaros / faz falta que cesse o bombardeio*». Esse poema foi atribuído a Marwan Makhoul, poeta palestino, e circulou na internet no final do ano de 2023, logo depois de Israel ter iniciado a ofensiva bélica contra o povo palestino que não cessou até o momento em que escrevemos estas linhas.

Ah! O que será que será...? De um dia novo!

*Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo*

Sophia de Mello Breyner Andresen ⁴⁷⁰

Por fim, o terceiro quadro, “O dia novo”, chega a esta tese. Comparece a estas linhas, de partida, nas palavras inaugurais de Mário de Andrade, em “Concepção melodramática”: “O que eu chamo de ‘Dia Novo’ é o dia da vitória da revolução [...] 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 [...]”.⁴⁷¹

Este quadro é composto por 9 poemas dramáticos, sendo o mais longo do libreto *Café* em extensão e, quiçá, de entre todos, também o maior destaque em número de personagens projetados para o palco, graças à noção épica que o estrutura, a partir de seu tema central, o conflito entre as classes, que é o único motivo de disputa em toda a obra e que ganha uma nova dimensão em “O dia novo”. O libreto orienta que a luta de classes, sobretudo a partir do poema VII, tome por completo a cena, por meio da representação de uma guerra civil entre os trabalhadores e a classe dirigente com os seus aliados.

Em “Concepção melodramática”, o grupo dos trabalhadores é assim descrito: “São operários, estivadores, ascensoristas [...] estudantes [...] empregadinhos. E alguns

⁴⁷⁰ Poema “25 de abril”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, publicado em *O Nome das Coisas*.

Em Portugal, aprendi a ler melhor Andresen e tantos outros poetas; mais importante do que isto, talvez, seja o facto de que aprendi a falar melhor (e até a soletrar) a palavra “esperança” na convivência com o grupo de investigadores do Observatório para as Condições de Vida e Trabalho e na observância da classe trabalhadora em Portugal junto a este grupo de pesquisa-ação.

Dedico esta seção à Raquel Varela e ao Roberto della Santa, duas figuras essenciais para que esses aprendizados tivessem lugar e pessoas imprescindíveis em minha vida.

⁴⁷¹ Andrade, 2013a, à p. 566.

soldados também [...]”.⁴⁷² Enquanto os seus adversários de classe seriam: “um magote de deputados [...] as prima-donas da vida [...] aristôs [aristocratas] de ambos os sexos [...]”, além do presidente e dos “soldados da situação governista”.⁴⁷³

Com esta rubrica, inicia-se o terceiro quadro do libreto *Café* em “Tragédia coral em 3 atos...”: “É o pátio de um cortiço, num arrabalde da cidade, convulsionada pela revolução”.⁴⁷⁴ Desta nota do autor, extraio algumas considerações que apresento a seguir.

O palco projetado para esta cena tem como cenário a princípio o pátio de um cortiço. Essa indicação significa que *a revolução* que a rubrica anuncia *não está no palco* ao menos por enquanto: “[...] o muro que [...] está na frente e separa o pátio do cortiço em que estamos, da rua que faz o fundo palco”.⁴⁷⁵ Então o que há em cena neste início é o pátio que fica num cortiço localizado num arrabalde na grande cidade, que convulsiona com a revolução.⁴⁷⁶ Esta insurreição, portanto, não está diretamente em cena ainda, mas é anunciada através dos muros do pátio do cortiço e as cenas que ocupam pouco mais do que a primeira metade deste quadro são apenas ressonâncias da revolta social que se desenvolve na cidade.⁴⁷⁷

Em termos formais, parece-me haver justamente neste terceiro quadro que representa um processo insurrecional guiado por baixo um recuo estético que relação com o lugar em que se desenvolvem os acontecimentos. Isso, porque, tanto no primeiro, quanto no segundo atos, o libreto adota como espaço o porto, o cafezal, a câmara dos deputados e uma estação de trem. Esses todos são locais públicos, ou em que aquilo que é da ordem do público, e não do privado, se manifesta. Quer dizer, os dois primeiros são notadamente locais de trabalho, o porto e o cafezal; e os outros, a casa do povo e uma estação ferroviária. E embora o cortiço não represente um local privado *tout court*, ou seja, necessária e rigorosamente um espaço do núcleo familiar, ele é, em algum sentido, mais “privado”, estando no limite entre o âmbito das relações familiares e o da coletividade, se tomado em relação às outras ambientações presentes neste libreto.

⁴⁷² *Idem, ibidem.*

⁴⁷³ Os excertos encontram-se, respectivamente, à p. 572 e p. 566.

⁴⁷⁴ Andrade, 2013a, à p. 605.

⁴⁷⁵ *Idem*, à p. 566.

⁴⁷⁶ “Pátio naturalmente vazio [...] 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” (à p. 567).

⁴⁷⁷ Sobre essa ressonância das notícias da revolução no bairro operário neste início de “O Dia Novo”, diz-se no início da descrição do quadro três na “Concepção melodramática”: “A luz da casinha mostra apenas [...] a mesinha do rádio [...] um colchão no chão [...] a [filha] mais velha, seus sete anos, está acordada, muito entretida em mexer com o rádio. Afinal consegue obter uma ligação [...] contando coisas da revolução” (à p. 567).

Como já se discutiu largamente na história da crítica, exemplarmente quando Antonio Candido analisa tanto *O Cortiço*, de Aluisio Azevedo, quanto *L'Assommoir (A Taberna)*, de Émile Zola, é possível conferir outras instâncias de significado e simbólicas a esse espaço que não as ideias ligadas à família nuclear. Todavia, mesmo que esse espaço permita extrapolar o âmbito privado, para ser em determinados casos quase um corpo-vivo-social, não significa que, em certas ocasiões, ele não possa representá-los, de modo a sugerir este recuo estético que parece ocorrer no começo de “O dia novo”.

Chamo a esse movimento recuo estético, porque é no drama do século XIX, que o espaço do lar, que abriga a família nuclear burguesa, figura como espaço prioritário (para não dizer único) de ambientação no teatro. O recuo só não é total, pois, como afirma Candido (1993), o cortiço de algum modo é esse espaço unicamente destinado à representação das relações familiares. Isso também me parece verdade no caso de *Café*.

Neste libreto, as mulheres não são simplesmente as mulheres dos operários, esposas, ou mães. Elas são sobretudo, e isto é o que me parece fundamental, operárias, ou ainda, mulheres da classe trabalhadora, as quais, a partir de a “Estância da revolta”, tornam-se agentes da luta revolucionária; embora desde o “Cânone das assustadas” participem de algum modo da insurreição.

Quando a “Concepção...” trata das mulheres do cortiço, há uma espécie de vida coletiva representada como acontecimento nesse espaço, o que aparece separado em casas particulares apenas por hábito, mas cuja vida acontece num lugar comum aos habitantes desse espaço, ou seja, o pátio, no qual as mulheres unidas e as crianças cuidadas por todas levam uma vida algo comunal. Esse caráter coletivista do espaço fica patente em certas observações. Por exemplo, entre elas, não há medo de que o filho de uma frequente a casa da outra. Ou ainda, no fato de que as casas parecem todas de algum modo abertas, janelas, talvez até portas, à espera dum alguém que chega não como visita, mas por instinto, por hábito, por natural que seja compartilhar esse espaço: “É neste instante que se abre a porta duma das casinhas [...] Um meninote surgiu [...] foge atravessando o pátio e vindo, por instinto, na direção da outra luz, da casinha iluminada [...] bem próximo da janela luminosa que o chamou [...]”.⁴⁷⁸

A “Concepção...” continua: “De todas as casinhas, as portas abrem, jogando jatos retos de luz no pátio. E surgiram por elas mulheres [...] estão juntinhas umas das outras e se contam o seu susto [...] as ideias e os sentimentos de todas são quase sempre os

⁴⁷⁸ Andrade, 2013a, à p. 568.

mesmos”.⁴⁷⁹ A estrutura de sentimento dessas mulheres é forjada por sua classe social e por suas condições de vida, fazendo com que elas pareçam algo como um corpo só, ou seja, como se vivessem uma vida de fato comum, de modo que esse cortiço perde a cada linha o sentido dum local pertencente ao âmbito privado da vida, transitando para o coletivo, ou público, que é suportado, como um assunto épico, por uma forma coral como a que este libreto *Café* propõe.

Para as pessoas que estão no cortiço e também para o leitor, a revolução chega como notícia através do rádio: “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”.⁴⁸⁰ O primeiro poema dramático deste terceiro quadro, “1º Parlato do rádio”, anuncia: “Prezados ouvintes, alô-alô!... O rádio é nosso! [...] A revolução está prestes a se tornar vitoriosa [...]”.⁴⁸¹

E também neste sentido existe um tipo de recuo estético quanto à radicalidade do tratamento do épico desta cena. Por exemplo, na segunda cena do primeiro quadro, “Companhia cafeeira S.A.”, o leitor acessa um grande ensaio de um agudo conflito de classe, representado pelos fazendeiros e comissários do café e pelos trabalhadores, no centro da cena; enquanto em “O dia novo”, a insurreição acontece sem tomar o palco por completo em boa parte do quadro, como indiquei anteriormente, até o poema dramático de número VII “Grande coral de luta”, de um total de 11 poemas dramáticos.

Esses recuos estéticos, entretanto, em nada desmerecem o valor deste libreto, nem mesmo bastam para colocar em xeque a proximidade de *Café* com os recursos estéticos próprios dos novos modos de conceber o drama e a ópera no pós-século XIX. Mas nem por isso seria aceitável deixar de ponderá-los. Ao contrário, compreendo que tal fragilidade na adoção de uma estética mais próxima ao teatro épico justamente em “O Dia Novo” seja um sintoma formal de uma questão histórica. Não é outra a razão, parece-me, pela qual o épico não “triunfa” completamente neste libreto que não a ausência de uma matéria social que comporte o recurso a ele. Isso significa dizer que uma revolução social não estava na ordem do dia no Brasil de então, pois não havia um horizonte político que sustentasse tal hipótese. Quando Mário de Andrade escreve *Café*, a classe operária brasileira e os trabalhadores rurais não contavam com organizações de classe capazes de dirigir e levar a termo a luta revolucionária. Assim, como encenar essa revolução, tema

⁴⁷⁹ *Idem, ibidem.*

⁴⁸⁰ *Idem, à p. 605.*

⁴⁸¹ *Idem, ibidem.*

de sentido épico, a partir de uma forma ideal? Então a matéria social ajusta a forma de modo que seja possível representá-la em seus próprios termos.

Enquanto Brecht dispunha de um horizonte social cuja classe operária era numerosa e consciente, contando a Alemanha com corais operários e uma revolução em curso no início do século XX com a República de Weimar; o Brasil andava mal-e-mal com as reformas de Vargas, que logo se transformaram num governo autoritário e conservador... E isso para não mencionar a recentíssima abolição da escravatura (!), de 1888, o que significa pouco mais de cinquenta anos de separação entre o período da abolição e aquele em que *Café* é escrito. A antinomia estética presente no libreto tem uma História a contar, basta que o leitor preste atenção.

A rubrica do poema dramático “Estância de combate” sinaliza: “Pequenos grupos em luta, brigas corporais vêm se alastrando pelo arrabalde [...]”.⁴⁸² Assim, aponta-se a ausência da guerra civil revolucionária *no palco*. E na sequência: “Um tiro, um tombo, na rua por detrás do muro [...]”, do cortiço, que é tudo o que a audiência teria acesso conforme orienta a anotação do libreto. Para a identificação do coro, indica-se que “Os revolucionários (**invisíveis**, cantando baixo, com sanha)”, confirmando que a cena é projetada para que o público apenas ouça os movimentos do processo revolucionário em curso, que o palco não mostrará ainda.⁴⁸³

Neste mesmo poema, “Estância de combate”, há uma nova menção ao *herói vingador* referido pela primeira vez no segundo quadro: “É o moço da estrela na testa que vem / Eu disse: Ele traz um corisco no pé”.⁴⁸⁴ Os versos insinuam um herói para a revolução que se desenha. E ao explorar relações menos convencionais em busca de sentidos para o texto, deparei-me com a imagem dos cangaceiros nordestinos na descrição desta figura do herói de *Café*. O primeiro traço que direciona meu olhar para a representação do cangaceiro é a “estrela na testa”, que corresponde, em certa medida, às três estrelas que os cangaceiros levavam em seus chapéus, uma delas, bem ao centro, na testa.⁴⁸⁵

O texto do libreto apresenta uma outra ideia, no segundo quadro, em “Coral da vida”, que coaduna com a interpretação do herói cangaceiro, quando alude a: “O seu

⁴⁸² Esta cena é aberta por uma narração da orquestra, que, conforme a rubrica do autor: “A orquestra zanga, esbravejando muito” (à p. 568), dando o tom da luta.

⁴⁸³ As citações deste parágrafo encontram-se à p. 607. O grifo é meu.

⁴⁸⁴ *Idem, ibidem*.

⁴⁸⁵ Esta ideia do cangaceiro é reforçada pela tese publicada de Sérgio de Carvalho (2023), à página 238.

chapéu de aba larga é levantado na frente”.⁴⁸⁶ E pode-se ir adiante nessa especulação ao analisar aquele segundo verso, pois, se “corisco”, para o léxico, significa faísca, ou centelha, ou ainda em sentido figurado, uma pessoa esperta, agitada, rápidas nas ações;⁴⁸⁷ na Umbanda, ele simboliza uma figura que remete à força e à história dos cangaceiros.⁴⁸⁸

Além dessas duas referências, do léxico e da Umbanda, uma outra, histórica, parece-me incontornável e esta é a de Cristino Gomes da Silva Cleto, também conhecido como “Corisco”, que foi um cangaceiro do bando de “Lampião”, considerado por muitos como o continuador do legado de Virgulino. Corisco nasceu em Água Branca, Alagoas, em 1907, e foi morto em 25 de maio de 1940. A sua história no cangaço começa quando, aos 17 anos, ele mata um protegido do coronel de sua cidade natal e, sem ter a quem recorrer e sem lugar para se abrigar, alia-se ao bando de Virgulino Ferreira da Silva. Com a morte de Lampião na emboscada policial dirigida pelo tenente João Bezerra, em 1938, Corisco decide vingar-se dos suspeitos a mandantes do crime. Mas, pouco tempo depois, em 1940, o governo Vargas anuncia anistia a todos os cangaceiros (ou ex-cangaceiros) que se entregassem à polícia. Corisco recusa-se a fazer tal rendição e a polícia organiza uma emboscada para pegá-lo. Nessa ocasião, aos vinte e cinco dias de maio de 1940, Cristino foi assassinado pela polícia baiana em Barra do Mendes. A sua companheira, Dadá (Sérgia Ribeiro da Silva), foi ferida nesse mesmo ataque e precisou amputar uma perna. A morte de Corisco pôs fim definitivamente ao cangaço no Brasil. E ele foi enterrado no cemitério da Consolação, em Miguel Calmon, na Bahia. No entanto, a sua cabeça ficou exposta por trinta anos no Museu Nina Rodrigues, junto às de Lampião e de Maria Bonita.⁴⁸⁹

O poema em *Café* continua assim: “É um chefe mais brabo que a tigre ferida / Perverso que nem cascavel / Fatal como a enchente do rio” (*ibidem*). Esse teor de “braveza” misturada à “perversidade” liga-se com evidência à noção do anti-herói, que ficou tão celebrada nos estudos sobre as obras de Mário de Andrade, tendo sido

⁴⁸⁶ *Op. cit.*, à p. 602.

⁴⁸⁷ CORISCO. In: *Caldas Aulete*, Dicionário Online de Português. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2024. Disponível em: <https://aulete.com.br/corisco>. Acesso em: 23 jun. 2024.

⁴⁸⁸ A figura do corisco na Umbanda é contada de várias perspectivas diferentes, mas há um Ponto chamado Ponto do Cangaceiro, ou Ponto do Corisco, que demonstra bem a ideia que este personagem representa: “Corisco chegou, vem de Aruanda, é na carabina que ele resolve toda demanda”. Por ser uma religião que opera em grande medida através da palavra falada, a confirmação da referência a essa figura neste meio foi feita numa conversa com uma pessoa “de dentro”, de modo que não é possível apresentar uma bibliografia a este respeito neste estudo.

⁴⁸⁹ Sobre Corisco, cf.: ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. *Gente de Lampião: Dadá e Corisco*. São Paulo: Traço Editora, 1982. DANTAS, Sérgio Augusto de Souza. *Corisco: a sombra de Lampião*. Natal: Polyprint Editora Ltda, 2015.

consagrada pela figura de Macunaíma. Esse anti-herói, em *Café*, pode ser visto na imagem do cangaceiro. Afinal, este tipo de banditismo, como ficou conhecida no Brasil a prática do cangaço, se, de um lado, era condenada pela polícia, pelos governos e por boa parte da população; de outro, era defendida, em muitas ocasiões, pelos sertanejos paupérrimos, que, abandonados pelos governos e pela segurança pública, se viam sem ter a quem ou a o quê recorrer e que, por essas razões, aceitavam a proteção dos bandos do cangaço e celebravam os feitos dos cangaceiros como uma espécie de revanche contra os de cima.⁴⁹⁰

Essa imagem do cangaceiro, como anti-herói, na sequência do rastro deixado por Macunaíma, portanto, encontra-se bem ajustada ao pensamento estético e político de Mário de Andrade. No caso desta tese, leva-me a um retorno ao debate travado entre Augusto Boal e Anatol Rosenfeld nos anos 1960 a respeito do papel do herói, ou ainda mais localizadamente, da necessidade de haver um herói nas obras dramáticas, o qual, ao fim e ao cabo, representaria a ideia duma figura messiânica que “salvasse” o Brasil.⁴⁹¹ Em 1930, Mário de Andrade parece antecipar, deslocar e responder a essa questão (colocada a posteriori). Assim, se é inútil recorrer a uma figura heroica, messiânica, a que só um país triste e pobre precisaria recorrer; mas se, simultaneamente, o Brasil é de fato esse país pobre e triste, talvez, uma terceira opção seja recorrer a um *anti-herói*.

É em Antonio Candido que encontro uma figura como essa ligada às noções de *ordem e desordem*, em “Dialética da Malandragem”.⁴⁹² A esse respeito, Candido comenta que uma *dialética da ordem e da desordem* estaria exposta nas relações entre os personagens de *Memórias de um sargento de milícias*, mas também em “certos aspectos

⁴⁹⁰ Quanto ao caráter paradoxal da imagem do cangaceiro, Rui Facó (1983) também, por exemplo, argumenta que, sob a perspectiva do monopólio da terra pelos coronéis, deve-se fugir da classificação de Lampião como um facinora. Segundo o professor, seria necessária atenção à violência do cangaceiro sempre considerada dentro da estrutura agrária do Nordeste do período, em que uma elite tinha o domínio político, enquanto a maior parte da população era analfabeta e vivia abaixo da linha da pobreza. Evidentemente, esta visão é contrastada por inúmeros outros pesquisadores dos mais variados matizes. Ao trazer a perspectiva apresentada por Facó para este debate, busco apresentar um ponto de vista com o qual concordo, dada a vastidão de bibliografia sobre o tema, bem como por não ser este o escopo exato desta tese, mas uma questão dentro do *hall* de hipóteses assumidas por mim no curso do processo de interpretação do libreto para a ópera *Café*.

Para outras perspectivas e quadros comparativos, cf.: de Vera Ferreira e Antonio Amaury, *De Virgolino à Lampião* (1999); de Frederico Pernambucano de Mello, *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil* (2015); de Maria Christina Machado, *As táticas de guerra dos cangaceiros* (1978); de Rodrigues de Carvalho, *Sociologia do cangaço* (s/d.).

⁴⁹¹ Sobre este debate entre Augusto Boal e Anatol Rosenfeld, cf.: *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, de Anatol Rosenfeld, publicado pela Perspectiva, em 1982.

⁴⁹² CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993. p. 19-55.

assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira” (1993, p. 36). No caso do anti-herói da revolução de *Café*, que encontra na imagem do cangaceiro a sua representação, penso numa *imagem-súmula*, ou alegoria, desta dialética. De um lado, existe a sociedade da ordem (em aparência), em que o cangaço atua como a desordem; de outro, existe o cangaço, que é a desordem (em aparência), mas que atua como certa espécie de ordem (a partir de certo tipo de essência) numa sociedade que, em verdade, opera segundo uma ordem arbitrária, que é, de fato, uma desordem (em essência).

Isso acontece, porque, no Brasil, toda ordem social é atravessada pela *volubilidade*,⁴⁹³ isto é, pela arbitrariedade das classes dirigentes, a qual tem como duplo, na sociabilidade brasileira, o *favor*, de modo que no país não há aquele tipo de rigidez social necessária que converte a ordem em essência.⁴⁹⁴ Ao contrário, no Brasil, a ordem é apenas aparência, ou se se quiser, alguma espécie de ordem “de segundo grau”. Nas palavras de Roberto Schwarz, a ideologia é de segundo grau, pois, sendo importada, fica deslocada no cenário local e, por isso, torna-se superficial ou arbitrária, uma vez que, como superfície, é apenas aparência, ou seja, de segundo grau. Por esse motivo, as ideias liberais, vindas do exterior, no Brasil, conviveram em harmonia com a escravidão, forma que seria idealmente uma antítese da sociedade pensada pelo liberalismo, já que, com a escravatura, por exemplo, os homens eram manifestamente não-livres e não-iguais. A adoção do liberalismo no país se deu, nesse sentido, desmentindo de partida os falsos pressupostos que a ideologia carrega em si mesma e que, nos países centrais do capitalismo, que não tiveram que conviver com a escravidão em solo nacional, apenas para ficar neste campo, seriam mais facilmente dissimulados, ou ainda, de difícil desmistificação.⁴⁹⁵ Sobre isso, Candido argumenta o seguinte: “No Brasil, nunca os grupos ou indivíduos encontraram efetivamente tais formas; nunca tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho” (1993, p. 50-1).

O cangaceiro representaria um conteúdo desta dialética entre a ordem e a desordem da sociedade brasileira, pois encerra em si os predicados necessários para promover a transformação disso que ele mesmo representa em alguma medida, isto é, o

⁴⁹³ Para o conceito de *volubilidade*, cf.: Roberto Schwarz, “As ideias fora do lugar”; e Pasta Jr., *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*.

⁴⁹⁴ Candido (1993) afirma em relação à questão da “rigidez”: “[...] lícito ou ilícito [...] moral ou imoral [...] Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção” (p. 48).

⁴⁹⁵ Para os conceitos de *ideologia de segundo grau* e *favor como mediação universal* das relações sociais no Brasil, cf.: Roberto Schwarz, “Ideias fora do lugar”.

Brasil. Esse anti-herói, enquanto representação da dialética de ordem e desordem, atuaria no contexto de uma “Ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz [...] [numa] Sociedade na qual uns poucos livres trabalha[m] e os outros [...] colhe[m] as sobras do parasitismo [...]”.⁴⁹⁶

No que diz respeito à figura do cangaceiro, Frederico Pernambucano de Mello sugere que essa figura atuava “[...] como se diria com expressão do velho Nordeste colonial — sem lei nem rei” (2015, p. 87).⁴⁹⁷ E é interessante notar a relação de favorecimento mútuo que Mello insinua entre os proprietários rurais e os cangaceiros: “A característica principal do cangaceiro [...] é a ausência de patrão” (p. 88). Esse destaque do autor, quando iluminado pelo argumento de Roberto Schwarz sobre as relações mediadas pelo favor que se desenvolvem precisamente entre o senhor (de escravos ou de terras) e o homem livre, é capaz de mostrar que o cangaço funcionaria como uma subversão simbólica dessa relação fundada pelo favor que se daria somente com os homens livres na ordem escravocrata. Tal subversão seria possível, pois, como aponta Mello, “A convivência entre eles fazia-se de igual para igual, agindo o cangaceiro como um fazendeiro sem terras, cioso das prerrogativas que lhe eram conferidas pelo poder das armas, sem dúvida o mais indiscutível dos poderes” (*ibidem*).

A condição forjada pelo homem pobre, isto é, o cangaceiro, que, não tendo posses, possuía armas e era parte de um bando (de uma coletividade) é que confere a ele um status de *igual* na modernidade capitalista na periferia do sistema e, portanto, de uma espécie de sujeito de *formação imprópria mas autêntica*, posto que não se submete ao mando (da esfera do escravo, homem não-livre), nem ao favor (do agregado, homem livre mas dependente) e, assim, não é subsumido por um outro, sendo capaz de realizar aquela separação subjetiva entre o Eu e o outro.⁴⁹⁸ A grande questão desta espécie de formação imprópria mas autêntica é o seu caráter paradoxal, isto é, assim como Macunaíma, o *cangaceiro é um herói sem nenhum caráter*, que circula entre as esferas da ordem e da desordem e, por essa mesma razão, seria um *anti-herói de tipo ideal*.

⁴⁹⁶ Candido, 1993, à p. 44.

⁴⁹⁷ Mello estuda o cangaço e os cangaceiros em “Cangaço: do endêmico tolerado ao epidêmico repelido”. In: *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*.

⁴⁹⁸ Sobre a formação supressiva, ver *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*, de Pasta Jr., de 2011.

Essa figura, especialmente celebrada na história da literatura brasileira, encontra nesta obra de Mário de Andrade expediente renovado.⁴⁹⁹ Isso, porque, em *Café*, o anti-herói ganha um novo status. *Invocado* nos poemas dramáticos pelas massas de paupérrimos, ex-trabalhadores rurais e operários, que estão inseridos em um processo de luta revolucionária, ele aparece num papel de *dirigente da revolução*. Uma espécie de a quem recorrer, “Fatal como a enchente de rio”, como um modelo de *vir-a-ser*, antes do que como um fato consumado (histórico).

Este poema IV, “Estância da revolta”, apresenta um palco livre do conflito como elemento central, mas que aparece nas bordas, por meio dos sons que brotam nos arrabaldes. Anota-se na rubrica: “Bateram convencionalmente no portão do cortiço”. Até que: “A mulher desesperada foi abrir. Era o marido, um chefe revolucionário [...] carregado por dois companheiros. Morre, coitado”.⁵⁰⁰ Esta cena funciona como um sintoma da luta em curso. Assim, ao invés de arrefecer os ânimos e amedrontar o povo, a imagem do dirigente morto faz com que as mulheres no cortiço percam o medo: “As mulheres agora, com a visão do morto, perdem o medo, reagem sanhudas, animalizadas. A luta está recrudescendo por trás do muro”.⁵⁰¹ Essa passagem me remeteu a pelo menos duas ideias. Em primeiro lugar, ao texto de Engels, *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, em que relata:

Mas isso não é tudo: as mulheres sentem-se muito felizes se, após o parto, podem passar duas semanas sem trabalhar – muitas retornam à fábrica oito dias depois, e algumas três ou quatro, para trabalhar em turno completo. Certa feita, ouvi um industrial perguntar a um contramestre: ‘Fulana ainda não voltou?’; diante da resposta negativa, prosseguiu [...] ‘Aquele ali’ – e indicou uma operária – ‘só costuma ficar em casa três dias’. Compreende-se: o **medo do despedimento**, o **pavor do desemprego** que significa a miséria, obriga a operária a retornar ao trabalho rapidamente [...].⁵⁰²

Mas o que acontece quando não há emprego? Como no caso das mulheres em *Café*. Nem para si, nem para os seus? Quando já lhe tiraram tudo, até o marido? Como no caso desta mulher personagem no quadro três? Quem nada tem, quem não tem a ninguém, pode também ter o medo arrancado de si. E é precisamente este a segunda noção que me vem à memória, com este trecho do libreto. Esta é a forma segundo a qual os estudantes mexicanos se expressavam, em 2014, nas manifestações pelos desaparecidos

⁴⁹⁹ Na obra do próprio Mário de Andrade, como já indicamos, o célebre Macunaíma, de *Macunaíma*; Serafim Ponte Grande, da obra homônima de Oswald de Andrade; Leonardo, de *Memória de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; o malandro, da *Ópera do malandro*, de Chico Buarque.

⁵⁰⁰ Andrade, 2013a, à p. 608.

⁵⁰¹ *Idem, ibidem*.

⁵⁰² Engels, 2010, à p. 198. O grifo é meu.

de Ayotzinapa. Na época, uma imagem de um jovem manifestante circulou em larga escala pela internet. Ela o mostrava segurando um cartaz que dizia: “*Nos quitaron tanto que nos quitaron hasta el miedo*” (“Tiraram-nos tanto que nos tiraram até mesmo o medo”, em livre tradução).⁵⁰³

É justamente esta ausência de medo que os revolucionários e as mulheres cantam nesta “Estância...”: “EU SOU AQUELE QUE DISSE: / O segredo da paz se fez guerra! / Chegou! Chegou! Chegou! O momento dos filhos da terra!”. E qual é o segredo para a paz dos ricos se não o medo dos pobres? O medo que paralisa os corpos, que educa as mentes e os gestos e que endireita o andar.

Engels, ainda no século XIX, denuncia o potencial imobilizador do medo do desemprego e da fome. A ameaça constante de tornar-se parte do exército de reserva no modo de produção capitalista faz com que o povo aceite tudo. Ao pensar então no cenário local, soma-se a esse temor, a formação social brasileira, que educa o povo segundo a lógica do senhor e do escravo, segundo a qual se produz uma relação de permanente violência e violação dos direitos humanos. Essa lógica que tem o favor como mediação universal molda as atitudes e opiniões do favorecido a partir do temor do abandono do benfeitor. E esse comportamento servil só pode ser transformado, porquanto seja social, por intermédio de uma mudança de postura do sujeito, que o habilite olhar criticamente para a realidade e posicionar-se frente às injustiças sociais, de modo que seja possível em algum momento que ele se torne agente da mudança que deseja para o mundo. Essa mudança, todavia, só ocorre na condição de ser uma transformação produzida coletiva e não individualmente.⁵⁰⁴

No “Fugato coral”, poema V, o leitor acompanha a luta se generalizando, como indica a rubrica na página 608; mas ainda não a ponto de tomar toda a cena. No “2º parlato do rádio”, a personagem da menina volta à cena para acompanhar as notícias do rádio, instrumento que anuncia a ela e aos demais personagens, bem como para a audiência, que “o presidente já fugiu do Palácio [...] O presidente Papai Grande [...] está escondido no Quegê da Polícia”.⁵⁰⁵

Sobre este trecho, duas questões me parecem relevantes: i. a ligação dos modernistas, em especial, Mário e Oswald de Andrade, com a tecnologia do rádio. É

⁵⁰³ A imagem a que me refiro é a *Povo chileno sem direitos*, publicada por Paulo Teixeira, em 2019.

⁵⁰⁴ Cf.: *A ideologia alemã*, de Karl Marx e Friedrich Engels, publicado pela Editora Presença (Lisboa), em 1974; bem como *O Estado e a revolução*, de Lenin, publicado pela Boitempo, em 2017.

⁵⁰⁵ Andrade, 2013a, à p. 609.

Oswald, afinal, quem também usa o rádio para transmitir o hino da Internacional Comunista no ato final de *O rei da vela*. Esse recurso ao rádio se dá, ao menos em *Café* e em *O rei da vela*, em caráter progressivo, pois ele aparece nas duas ocasiões como tecnologia usada a favor da revolução. ii. As novas tecnologias são reconhecidamente grande fonte de debate entre os modernistas, e não só os brasileiros, que se dividiam entre os que aderiram acriticamente aos novos recursos da técnica, os que acreditavam num uso crítico desses instrumentos, e mesmo os que se negavam a usá-los. Brecht, por exemplo, defendia e chegou mesmo a usar novos instrumentos da técnica, para compor, por exemplo, a *Ópera dos Três Vinténs*; e Walter Benjamin desloca a questão quanto ao caráter progressivo ou regressivo da fotografia, por exemplo, para refletir sobre qual é, ou como está, o mundo e a arte e a cultura, no momento histórico em que a fotografia já existe como fato; outros, como Marinetti defenderam e fizeram um uso acrítico dos novos instrumentos, o resultado disso foi a defesa política do fascismo, no caso deste último. Em *Café*, defendo que Mário de Andrade faz um uso crítico da novidade técnica, graças ao contexto em que a insere, isto é, como instrumento de luta dos trabalhadores, pois o rádio, tendo sido expropriado pelos insurgentes, informa as notícias do processo revolucionário em curso para o povo. A esse respeito, Patrick Smith destacará a forte presença das conquistas da técnica como uma marca distintiva da ópera do século XX.⁵⁰⁶

No “Grande coral de luta”, VII poema dramático do terceiro quadro, a rubrica orienta o ponto de virada central para a cena do libreto neste terceiro quadro: “Um situacionista na fuga, pulou o muro [...] [pra] se abrigar nas saias das mulheres, mas as furiosas o estraçalharam [...] O clarão esplêndido duma bomba [...] **caiu o muro do cortiço, a luta se generaliza em pleno palco** [...]”.⁵⁰⁷

O cortiço que já não era propriamente uma representação do âmbito privado, termina o libreto sem as fronteiras que o separavam da guerra civil que corria na cidade quando finalmente o seu muro explode e cai: “a luta se generaliza em pleno palco”. Neste momento, a rubrica indica: “TODOS” os personagens “É guerra! É guerra! / É revolução! / É de parte a parte! / Fogo na nação”.⁵⁰⁸

As fronteiras entre os trabalhadores em luta e o povo dentro do cortiço são dissolvidas e essa dissolução promove uma cena grandiosa, tanto em relação à quantidade de atores e atrizes projetada para este momento pelo libreto, quanto no que se refere ao

⁵⁰⁶ In *The tenth muse a historical study of the Opera Libretto* (1970), de Patrick Smith.

⁵⁰⁷ *Op. cit.*, à p. 610. O grifo é meu.

⁵⁰⁸ Andrade, 2013a, à p. 610.

alcance da cena, que agora traz o conflito de classes ao centro do palco, confirmando e consolidando aquela tendência para o épico presente no libreto desde a primeira cena, na qual se evidencia a adoção de um assunto novo enformado por uma nova maneira de conceber o libreto para a ópera proposta por Mário de Andrade em *Café* que se coaduna com as tendências mais gerais vistas para o libreto no século XX.⁵⁰⁹

“Alô! [...] Vitória! VI-TÓ-RIAAAA!... O Bairro Dourado caiu! os gigantes morreram [...] o presidente suicidou-se-o-Quegê-se-entregou [...] os anões se converteram à grande causa pública! a vitória é completa! Vi-tó-ria! VI-TÓ-RIA!... VI-TÓÓÓÓÓ-RIA!”.⁵¹⁰ É desta forma que o VIII poema dramático, “O rádio da vitória”, de *Café* tem início.

Nele, o rádio anuncia toda uma parcela do processo revolucionário em curso, mais localizadamente, aquela que corresponde ao fim do poder dual e ao início do que pode vir-a-ser um governo por conselhos. A fase do poder dual fica sugerida no “2º parlato...”, quando o rádio anuncia que “o presidente já fugiu do Palácio...” (à p. 609), pois o fato de o presidente ter abandonado o seu posto físico (ainda que não a governança) e o de que os revolucionários tenham tomado esse posto máximo de representação do poder é parte dos indícios do estabelecimento de um poder dual pelos trabalhadores. Essa tomada do lugar do presidente, no libreto, soma-se à guerra civil e à expropriação da rádio, bem como à tomada dos correios e telégrafos, e até às possíveis ocupações de fábrica, etc.⁵¹¹ Essa dualidade de poderes se estabelece quando existem ainda os deputados, os ministros, a polícia e o próprio presidente continua na governança,⁵¹² antes da queda completa do

⁵⁰⁹ A esse respeito, cf. o capítulo 23, de *The tenth muse a historical study of the Opera Libretto* (1970), de Patrick Smith, “Aspects of the later Twentieth-century Libretto”, p. 384-402.

Assim também, em *Teatro dialético*, defende Brecht (1967, p. 41): “Sabe-se que a *transformação radical do teatro* não pode ser o resultado de nenhum capricho artístico. Tem de simplesmente corresponder ao todo da transformação radical de mentalidade em nosso tempo. Os sinais dessa transformação são bastante familiares, e até aqui têm sido vistos como sintomas de doença. Há algum motivo para isso, pois naturalmente a primeira coisa que se percebe são sinais de declínio em tudo o que é *velho*”.

Para mais, ver ainda: *Brecht e a dialética*, de Sérgio de Carvalho (2021), que afirma: “Foi essa dialética do teatro experimental, animada pelas movimentações proletárias da República de Weimar, que Piscator chamou de teatro épico”.

Ou ainda o já citado inúmeras vezes nesta tese, *Teoria do drama moderno 1880 – 1950*, de Peter Szondi, publicado no Brasil pela Cosac Naify em 2011.

⁵¹⁰ Andrade, 2013a, à p. 610.

⁵¹¹ As tomadas do rádio, dos correios e dos telégrafos estão marcadas à p. 605.

⁵¹² Na ópera, expressa-se também no movimento de afirmação e contra-afirmação presente no (bis) de “O rádio...”, em que revolucionários cantam “É hora! É hora! [...] Vitória! [...]”; enquanto soldados governistas “Patrão! Patrão! [...] São ordens [...] Prisão! [...]” (p. 611).

regime,⁵¹³ que, neste libreto, fica marcada com o suicídio do presidente, ao que se segue a entrega dos deputados, aristocratas, longo etc., ao domínio dos trabalhadores em luta (Andrade, 2013a, p. 572; p. 610-612).⁵¹⁴

Inicia-se então “Hino da fonte da vida”, que é o IX poema dramático de “O Dia Novo”, com a seguinte rubrica: “[...] 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 [...] canta, estática, na apoteose”.⁵¹⁵ Esta imagem que a rubrica pinta da Mãe sugere aquela vista em *A Liberdade guiando o povo* (*La Liberté guidant le peuple*) concebida por Eugène Delacroix para homenagear a Revolução de 1830, em França. Mas em *Café* a imagem da liberdade guiando o povo será subvertida.

A esta imagem da *Liberté* sugerida pela descrição da figura da Mãe na rubrica, Mário de Andrade contrapõem outras imagens no poema “Hino da fonte da vida”, as quais desmentem a ideia do slogan da revolução burguesa em França. Logo na primeira estrofe, a personagem a Mãe canta: “EU SOU AQUELE QUE DISSE: / Os homens serão unidos / Se a terra deles nascida / For pouso a qualquer cansaço” (p. 612). Dito de outro modo, na condição de *liberdade* que guia o povo, a Mãe afirma que só pode haver união e fraternidade real se a terra for de todos.

No verso seguinte, na próxima estrofe, a Mãe diz: “Eu odeio os que amontoam” (*ibidem*). O que significa dizer que, enquanto representante da liberdade, ela defende que só pode haver liberdade e fraternidade se houver igualdade (sem ninguém que “amontoe”). E em outra estrofe: “E deles [dos que amontoam] que nasce a guerra / E são a fonte da morte”. Ou seja, não houvesse os que ajuntam para si as propriedades e que exploram os outros homens, não haveria necessidade de conflito, pois os seres humanos poderiam ser de fato livres, iguais e irmãos uns dos outros.

Para tornar aquele slogan da revolução francesa real também para os trabalhadores só há uma condição, qual seja, a de uma revolução realizada a partir de os de baixo. A força crítica do autor modernista se mostra neste último quadro em toda a sua potência.

⁵¹³ Para além do suicídio, ainda neste (bis), temos: “(Na derrota final) Perdão! Perdão! Perdão! / Piedade! Piedade [...]”, entoada pelos soldados governistas (*ibidem*). O grifo é meu.

⁵¹⁴ Para mais sobre os temas da dualidade de poderes e do início de um governo dos trabalhadores, cf.: LENIN, Vladimir Ilyich [1917]. Sobre a dualidade de poderes. *Obras escolhidas em três tomos*, Lisboa: Edições Avante!, 1977; e de Leon Trótski, *A História da Revolução Russa — A queda do Tzarismo; A História da Revolução Russa — Tentativas de contrarrevolução; e A História da Revolução Russa — O triunfo dos soviets*. Todos os volumes publicados em 2017 pela Editora Senado Federal.

⁵¹⁵ Andrade, 2013a, à p. 612.

A revolução burguesa decorrida em França e a democracia que ela gestou não funcionam para os pobres, pois o capitalismo produziu desigualdade e guerras, de modo que não há liberdade, igualdade e fraternidade possíveis nessas condições. Na boca da Mãe, uma resposta a esse estado de coisas surge: “Eu sou a fonte da vida: / Força, amor, trabalho, paz”. A imagem da Mãe surge agora não mais como imagem da liberdade importada, mas funcionando como alegoria do que gera a vida e determina: “Força, amor, trabalho, paz”.

E se houver dúvidas como estas: “E se a força esmorecer / E se o amor se dispersar / E se o trabalho parar / E a paz for gozo de poucos”. Como as de alguém que pergunta: e se a luta empreendida pelos trabalhadores falhar como falhou em outros momentos da história? A resposta está dada na sequência: “EU SOU AQUELE QUE DISSE: / Eu sou a fonte da vida / Não conta o segredo aos grandes / E sempre renascerás”.

O ciclo vida-morte-vida algumas vezes visto neste libreto ilumina este terceiro quadro, porque também pode operar na ideia da revolução representada em “O dia novo”. A insurreição nasce e falha na história, mas pode sempre renascer se aquele segredo, como a perda do medo de revoltar-se, for conservado com os oprimidos de todos os tempos e lugares. É desse modo que pode renascer a revolução a cada “O dia novo”. “FORÇA!... AMOR!... TRABALHO!... PAZ!.... (Pano)”.

O assunto profundamente social deste libreto para a ópera *Café*, de Mário de Andrade, é operado não apenas a partir de recursos estéticos e técnicos que circulam no campo do teatro épico,⁵¹⁶ como também conforme as tendências vistas para o libreto no século XX.⁵¹⁷ Isso, porque os recursos entendidos como do âmbito tanto do drama quanto da ópera do século XIX não davam conta de atender às exigências postas pela temática central deste libreto. *Café* coloca a descoberto as inclinações estéticas e políticas assumidas como pressupostos de composição, uma das provas disso é o fato de não ser um acaso que o libreto seja composto por inúmeras formas populares, como a embolada e a endeixa, que auxiliam na ruptura com o aburguesamento do gênero promovido especialmente pelo século XIX.⁵¹⁸

⁵¹⁶ A respeito dessa inclinação da obra para o épico, Toni (2004, p. 117) comenta: “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”.

⁵¹⁷ Para mais sobre isto, cf. Capítulo 23, de *The tenth muse a historical study of the Opera Libretto* (1970), de Patrick Smith, “Aspects of the later Twentieth-century Libretto”, p. 384-402.

⁵¹⁸ Flavia Camargo Toni argumenta sobre isso o seguinte: “[...] quero 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*” (2004, p. 42); em outro trecho, já nas considerações sobre a relação do autor com Francisco Mignone, Toni indica um preocupação de Mário com um popular em sentido amplo até: “[...] adiantando que, para o *Café*, a linha melódica deve ser de

Destaco também aquele que me parece um dos traços mais fortemente distintivos deste libreto, a tendência para a coletivização. Isso, porque, diferente dos libretos para a ópera mais tradicionais, tido como gênero das grandes figuras, que se sustenta a partir de seus solistas (protagonistas), *Café* é concebido como libreto para uma ópera coral, cuja única exceção seria “A endeixa da Mãe”, para a qual o texto propõe uma execução em formato de solo da personagem a Mãe. Mas, mesmo neste caso, a Mãe aparece em cena como que tomada por um anseio secular dos famélicos, aos quais empresta a sua voz e, portanto, quando ela fala, não fala apenas por si, mas por um coletivo que a atravessa e é composto por gerações de explorados.

A orquestra não funciona neste libreto nem como atração principal, como sói acontecer em concertos, tampouco com mero acompanhamento, como nas óperas tradicionais. A estrutura proposta pelo libreto *Café* obriga a orquestra a jogar como uma espécie de narrador que comenta os acontecimentos da cena e toma partido nos conflitos, posicionando-se e, por isso, ela não é de modo algum neutra, nem tem essa pretensão, tampouco e presta a estar ora ao lado de uma ora ao de outra força no conflito que se desenha no palco, mas atua tomando partido dos trabalhadores em luta, se entristece e toca baixinho e tristonho quando os camponeses estão na marcha da morte do êxodo, e zanga e cresce quando a revolta estoura. Isso apenas para citar dois exemplos do que já tratei nesta seção.

Os corais também carregam a insígnia de uma atuação coletivista em detrimento do destaque dos solistas e das grandes estrelas da ópera dos séculos anteriores. Na “Concepção...”, há um sentido radical da coletivização, que orienta o coral no último quadro: “E o canto enorme de guerra, nota contra nota, harmônico, sem grã-finagens mais de polifonias, unânime, coletivo, se alastra largo e potente pelo teatro todo” (p. 571). Mais do que isso, no texto nomeado *Introdução*, ele assinala o seguinte a esse respeito:

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

fácil memorização, principalmente nas situações dramaticamente mais ‘sociais’, para que as pessoas saiam do teatro cantarolando os trechos” (p. 77). E o próprio Mário também expressa essa preocupação e a intenção quanto a uma ópera elaborada com base numa música popular: “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” (Andrade, 1942, *s/p apud* Toni, 2004, p. 170).

culto na Grécia com a semideuses de ouro em nossos dias: *em vez de solistas, coros, personagens corais, corais solistas*.⁵¹⁹

O recurso à cultura popular e, sobretudo, a valorização da classe que vive do próprio trabalho em *Café* evidencia o modo como esses trabalhadores são retratados neste libreto. Assim também o sugere a maneira escolhida para representar a classe dirigente. De um lado, a caracterização séria, para colher termos à crítica tradicional, de operários, estivadores, camponeses e camponesas, que são retratados numa chave mais realista, tanto em termos de figurino, quanto em relação ao seu comportamento, que não é caricaturizado.⁵²⁰ A esse respeito, reforço que ao contrário do que a crítica teatral brasileira tem historicamente indicado, não é em *Eles não usam black-tie*, que a classe operária ganha lugar de destaque num texto dramático em uma chave não caricatural, mas sim em *Café*. E se é verdade que o libreto de Mário de Andrade não sobe aos palcos até, pelo menos, 1996, que é quando tenho notícia de que foi encenado pela primeira (e, portanto, só muito depois, de *Black-tie*, que foi encenada em 1958); também é fato que, no libreto de Mário de Andrade, a classe trabalhadora recebe tratamento, que, tradicionalmente, em teatro e, mais especificamente no teatro brasileiro, já havia sido dado à nobreza, à burguesia e à alta burguesia, mas não aos pobres.⁵²¹

De outro lado, a representação cômica e até caricatural da classe dirigente funciona como uma subversão formal em *Café*, posto que, de acordo com o que se entende convencionalmente como bem-fazer teatral, essa classe deveria ganhar tratamento sério, e não jocoso nas obras dramáticas. Neste libreto, entretanto, os representantes dos ricos operam até numa chave clownesca, com elementos de circo, absolutamente dentro do escopo da comédia rebaixada.⁵²²

⁵¹⁹ Andrade, 2013b, à p. 55.

⁵²⁰ Termo também usado na história da crítica teatral. Sobre isso, cf. *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld, publicado pela Perspectiva, em 1985.

⁵²¹ Sobre o teatro brasileiro e a representação das classes sociais, cf. *A hora do teatro épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa, publicado pela primeira vez em 1996, pela Editora Graal; e reeditado e lançado em 2016 pela Expressão Popular.

⁵²² Refero-me aqui à cena um do segundo quadro, “Câmara-ballet”.

O que o leitor pôde acompanhar neste capítulo em que analisei o libreto *Café* pode ser resumido numa espécie de conclusão apenas através da violência de uma síntese sempre insatisfatória à medida que a própria natureza do material analisado rejeita um movimento de agregação ao mesmo tempo que convida a uma atenção dispersa para a apreensão do que é substantivo. É na fricção entre o conteúdo do libreto e a experiência de leitura que os sentidos e a reflexão crítica por eles produzida emergem.

Dito isso, apresento na sequência o que considero que sejam alguns dos principais resultados da investigação empreendida sobre este material. Em primeiro lugar, o libreto *Café*, considerado a partir do conjunto de seus poemas dramáticos, escapa às convenções do drama e do libreto de ópera do século XIX, as quais são, em larga medida, consideradas como o modo de fazer drama/libreto. Centralmente a partir da escolha do tema da obra, a crise econômica de 1929 em sua expressão brasileira, Mário de Andrade obriga o leitor a identificar essas como formas históricas ao invés de tomá-las prescritivamente. Isso, porque esta temática extrapola as fronteiras do drama e do libreto do século XIX, que pressupõem a unidade da ação dramática que tem como eixo de funcionamento um herói que é agente, sendo sujeito autônomo, independente e dotado de capacidade de decisão que o habitam à resolução de conflitos intersubjetivos dentro de um determinado tempo e num determinado espaço.

O que Mário de Andrade apresenta em *Café* é diverso. Neste libreto, o conflito não se dá entre sujeitos com interesses contrários, mas entre classes com interesses irreconciliáveis. E a solução independe da capacidade de ação individual, já desacreditada desde o princípio pela forma, que pressupõe uma agência coletiva, *ópera-coral*, conforme o autor orienta. Para o que prevê a mobilização não apenas de um coral (conjunto de vozes), como também de um balé (conjunto de bailarinos), da orquestra (conjunto de musicistas) e de um coletivo de atores e atrizes.

Subvertendo uma outra convenção que prevê a utilização do mito que via de regra conduz à elaboração do libreto para a ópera, Mário de Andrade mobiliza o presente desencantado do mundo das mercadorias em colapso para compor os poemas dramáticos do libreto *Café*. Para os quais é sugerida uma diversidade impressionante de formas musicais, desde a embolada até a endeixa, apenas para citar dois exemplos. Na feitura desses poemas, também o autor de *Pauliceia Desvairada* lança mão de inovações formais tipicamente identificadas ao movimento modernista em sentido amplo, como o uso dos ditos proverbiais, que curto-circuita a expectativa da audiência por certo tipo de expressão linguística esperada para textos eruditos como o do libreto, por exemplo. Essa experiência

estética da ordem do choque convoca o leitor/espectador a uma postura ativa e crítica diante da obra de arte.

A rápida mudança de chave expressiva que ancora a composição de *Café* também colabora para essa experiência de ativação do leitor/espectador. A construção por quadros vista neste libreto é uma expressão desta fragmentação que se apresenta ainda mais radicalmente graças às variações estilísticas dentro de uma mesma cena. A título de exemplo, a cena “Câmara-balé”, que começa em chave farsesca com a representação do clownesco deputado Som-Só, termina com a trágica expressão do sofrimento secular da classe subalterna em “A endeixa da Mãe”.

As transições de espaço e de tempo entre um quadro e outro, bem como dentro de um mesmo quadro são outro recurso à quebra da unidade de ação que se liga, no drama e no libreto do século XIX, a uma ideia de progresso linear tanto da trama em si quanto da vida social por ela representada. Essas mudanças internas à obra, que dão estrutura à sua forma fragmentada, ajudam o leitor/espectador a perceber que também o referente é composto por tempos distintos que se justapõem em diversos contextos. E a tensão criada por tamanha variação impede o mergulho no sofrimento causado pela mazela social exposta no libreto, de modo que é dado ao leitor/espectador acesso aos pressupostos que fundam tal estado de coisas. No quadro que inaugura o libreto, duas ambientações são mobilizadas para dar conta da representação: na primeira cena, o porto parado, em que os estivadores, mesmo tendo trabalho a fazer (a cena expõe as sacas de café amontoadas no galpão do cais do porto), têm sua atividade laboral interditada pela crise (“Madrigal do truço”), enquanto as suas famílias passam fome (“Coral das famintas”); na segunda cena, a fazenda de café também representa esta interdição do trabalho, pois os lavradores, sem pagamento por suas atividades, se recusam a continuar cultivando a terra. Na cidade assim como no campo, o tempo se estende, suspenso por essas interdições, que compõem as transições. A ideia do progresso aparece atrelada à do travamento perfazendo o movimento histórico que configura a modernização conservadora do Brasil.

É pela mobilização de recursos estilísticos e técnicas como essas que Mário de Andrade busca representar a sociedade brasileira em *Café*. A verificação dos pressupostos da crise, a exploração da classe trabalhadora do campo e da cidade, neste libreto se dá, portanto, a partir da recusa às convenções formais do drama e do libreto do século XIX, as quais, graças à unidade de ação que adota como fundamento, impõem a adoção de uma ideia de progresso a partir do esforço individual de um herói, que inexistente neste *Café*.

**ROMANCE
(PARTE I)**

“*Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso...*”: a Modernidade periférica vista na representação da cidade de São Paulo em “A noite de sábado”

Diferentemente da construção de narrativas como *La Recherche*, de Proust, em que a questão do tempo (e, portanto, esta categoria) se apresenta como imprescindível e, mais, como central, isto é, o grande eixo de construção da narrativa; em *Café*, a categoria do tempo parece estruturada em outra chave. O tempo da *diegese* varia entre o primeiro e o segundo capítulo, em “A noite de sábado”, ele é curto, uma questão de meses (para as viagens de migração de Chico Antônio) e de menos de vinte e quatro horas (para a errância pela capital paulista na noite de sábado), sendo esta última parte a que ocupa mais páginas e é mais significativa em termos de conteúdo narrado.

O segundo capítulo, por sua vez, abarca alguns anos na vida da família da oligarquia cafeeira vivendo na capital de São Paulo, entretanto, a sequência de acontecimentos é cheia de furos, quer dizer, de episódios específicos que se sucedem a partir de saltos temporais, dum vai-e-vém, os quais têm uma duração de não mais que algumas horas e que preenchem o segundo capítulo. Esses acontecimentos, contudo, parecem espécie uma recordação em relação ao tempo da *diegese* original (estória primeira), que está no tempo pós-crise de vinte nove, ou seja, no período em que a família retornou da temporada na capital paulista e está, portanto, a viver na fazenda.

Os dois capítulos formam uma espécie de sequência temporal mais geral, que, no entanto, sofre um entrecruzamento, já que tanto a chegada de Chico Antônio a São Paulo, narrada na primeira parte do romance, quanto à fazenda, narrada na segunda, acontecem cronologicamente depois da volta da família para o ambiente rural, a qual é narrada somente no segundo capítulo de *Café*. Dito de outro modo, o romance é dividido em duas partes que narram histórias que se cruzam, graças a uma ordem temporal não linear, posto que as cenas do primeiro capítulo acontecem, quanto ao tempo da *diegese* original, antes daquelas presentes em “As duas irmãs”, que funciona como uma espécie do que Genette (1972) chamaria de analepse, isto é, recordação, em relação à primeira parte.⁵²³

Esse início da narrativa que não corresponde ao início da *diegese* pode não ser facilmente identificado pelo leitor e é parte significativa da experiência de leitura de *Café*, que sugere um tempo circular ao invés de linear, que, em última instância, pode ser lida como uma crítica à ideia de progresso tão cara ao país que comemorava em 1922, pouco antes do começo da produção deste romance, o centenário da Independência do Brasil,

⁵²³ *Analepses* são, para Genette, evocações ulteriores de acontecimentos anteriores ao ponto da história em que se está. História aqui entendida como *diegese* (Genette, 1972, p. 38).

muito questionada pelos modernistas; mas não só aquela ideia e aquele evento do século XIX são postos em xeque através desta organização temporal, como também a noção de progresso muito presente no pensamento liberal no Brasil do início do século XX.

Não só este início fora da ordem cronológica, como também as recordações expostas no capítulo “A noite de sábado” reforçam este sentido de desorientação temporal, haja vista que não há no texto nenhuma marca que distinga os acontecimentos do presente da ação daqueles passados que são expostos em meio à recordação que rasga a *diegese* “original”. E isso na iminência de o leitor quase não conseguir diferenciar e precisar qual é, de fato, esta *diegese* “original”; motivo pelo qual também é tarefa complicado organizar a exposição de um enredo que seja minimamente coerente em termos de cronologia, isto é, sequência temporal dos acontecimentos, para apresentar a estória deste romance. É apenas o exercício de tantas e quantas releituras que possibilita uma organização de tal ordem.

O tempo em *Café* sugere antes um presente construído a partir de muitas e muitas ruínas e de um passado que se recusa a passar. Os verbos marcados majoritariamente no particípio mais-que-perfeito são intercalados com uma infinidade de ocorrências do imperfeito e apenas umas poucas marcas de um particípio perfeito, insinuando um tempo de acontecimentos que se seguem uns aos outros justapondo-se, ou seja, sem que estes ou aqueles tenham de fato terminando, ou, se se quiser, se completado. E seria este também um outro modo de empreender uma redução estrutural da modernização conservadora verificada no Brasil. Em outras palavras, de um passado que não passa mas se recoloca a cada avanço.

Consideradas essas questões quanto ao tempo no primeiro capítulo de *Café*, no que segue comentarei a instância narrativa. Mas, para tanto, dou dois passos atrás e inicio a seção seguinte comentando alguns aspectos mais gerais do narrador neste romance.

Mário de Andrade foi Modernista de primeira linha. Isto é certo. Esteve ele, não só presente, como foi um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna que decorreu em 1922 na cidade de São Paulo. Isto também é o que diz a crítica de arte. E, em especial, a crítica literária especializada. O mesmo nos dirão os seus escritos teóricos e críticos. E, por fim, a sua própria obra. Sobretudo a poética – muito mais conhecida pelo caráter modernista que a em prosa; embora, sim, haja *Macunaíma*, conhecidíssimo, ao menos ‘de

nome’, por ‘todo mundo’. Mário era, além de tudo isso, um intelectual contumaz. O que significa, no limite e para o que nos interessa, que ele não só seguia tendências; mas, sobretudo, que as criava. E este é o motivo pelo qual chegar à sua obra por uma via que não seja ela mesma é um perigo para quem se propõe a fazer crítica literária.

Fui, assim, mesmo tendo sido avisada das armadilhas dos grandes panoramas e das classificações genéricas, trilhando todo o caminho do Modernismo como tendência global para investigar o romance *Café*, de Mário de Andrade. Afinal, havia algo Moderno ali. Era o que tudo e todos me diziam. Era o que a própria obra me dizia. Na primeira parte, “Noite de sábado”, uma instância comentadora que interpelava a instância narrativa o tempo todo. Se somadas, essas intervenções tomam cerca de um terço da primeira metade do romance; na segunda seção, “As duas irmãs”, técnicas que variam entre o discurso indireto livre e o monólogo interior. Modernismo! Bingo! Ponto pacífico. Mas será mesmo?

Alguns passos atrás e muitas leituras e releituras depois serviram de lembrete para duas questões fundamentais que atravessam o meu objeto de pesquisa: a. trata-se de um romance brasileiro; b. que era necessário, depois de haver levantado toda a poeira da crítica e mesmo do senso comum, inquirir a própria obra – e não o que se diz sobre ela, ou sobre o seu autor. A primeira questão faz emergir um dado fundamental, qual seja: a matéria histórica a que responde *Café* é específica, singular e, por esse motivo, não poderia apenas fiar-me no que se diz sobre o romance modernista em âmbito global e tomar, assim, as suas características fundamentais, para buscar, na obra, por elas. Essa constatação me levou à segunda questão, que era necessário questionar a própria obra sobre o que ela mobilizava em particular. Dito de outro modo, era necessário escrutinar, a partir do próprio romance, as técnicas e características que ele mesmo apresentava; ao invés de partir das técnicas e características e buscar encontrá-las no objeto. O exercício parece óbvio, fácil e seria quase como “chover no molhado”, alguns diriam. Mas, se está certo Antonio Candido, que sentenciou que “*a literatura é uma atividade sem sossego*”,⁵²⁴ a crítica literária, por sua vez, também não tem sossego algum ao tratar dela. Alguém dirá que é necessário dizer o óbvio.

Foi assim que encontrei, nas muitas leituras sucessivas de *Café*, o romance, uma instância narrativa típica do século XIX europeu, do realismo francês e, portanto, de um tempo histórico que, virtualmente, já havia passado quando Mário de Andrade escreveu

⁵²⁴ Antonio Candido, em “A timidez do romance”, ensaio publicado originalmente na Revista Alfa, em 1973, à p. 61.

a sua obra. Essa instância era um narrador onisciente e, logo, supostamente confiável e intelectual e moralmente superior aos seus personagens. Mas ainda não era isso. Foi preciso localizar a obra propriamente dita. Essa instância foi constituída num romance brasileiro, evocando, por isso, a matéria histórica nacional, que é, ao fim e ao cabo, como já vimos na parte 1 desta tese, uma espécie de amálgama temporal, isto é, em que os tempos históricos parecem estar justapostos. Em outras palavras, no Brasil, já do início do século XX, ainda persistem estruturas históricas arcaicas, de tempos pré-capitalistas, não sendo isto um signo de atraso no sentido que usualmente se entende, é a maneira de inserção do país na modernidade capitalista, i.e., em que toda a modernização se processa a partir de formas arcaicas de desenvolvimento: em que os tempos históricos convivem de modo desigual e combinado. Assim e só assim parece-me possível explicar como, no início do século XX no Brasil, era possível testemunhar o regime do colonato, que é da ordem do favor, típica de uma sociedade escravista e patriarcal, ou seja, uma forma própria a um modo de produção típico do pré-capitalismo, em que o colono trabalha a terra de um proprietário fundiário não em troca de um ordenado, mas pela garantia de um lugar para morar, um pedaço de terra para cultivar produtos para a sua subsistência e, finalmente, por uma parte da produção da grande propriedade agrícola, numa sociedade que já começava a se industrializar e a utilizar a mão de obra assalariada nas cidades, isto é, este sim um modo de produção próprio do capitalismo.

Esta foi a matéria histórica com a qual Mário de Andrade precisou lidar para escrever *Café*. E, talvez, só assim seja possível explicar os encontros entre um narrador onisciente e um ensaísta social na parte um do romance; e entre esse narrador onisciente e as inúmeras intervenções de discurso indireto livre e mesmo de monólogo interior na segunda parte da obra. De outra maneira, um encontro entre um narrador que seria próprio do realismo francês do século XIX e três técnicas modernas de produção do discurso romanescos – isto dito assim porquanto não podemos considerar que o que o ensaísta de “Noite de sábado” faz é uma narração em sentido estrito, sendo da ordem do comentário, mais especificamente, comentário sociológico, dado que não há estória narrada no que está ‘dito’; apenas amontoados de comentários sobre a sociabilidade brasileira.

Furtar-me-ei aqui de passar em revista a história das técnicas narrativas desde o realismo do século XIX, de Balzac e Stendhal até “o último dos realistas ou o primeiro dos modernistas”, Flaubert, porque isto já o faz de modo assaz competente Camila Hespagnol Peruchi (2022), em *Ulysses e o monólogo interior: consequências e origens*. Para os modestos objetivos que ora apresento, basta a indicação, didática, geral e violenta,

como todo apontamento de passagem, de uma espécie de inventário dessas técnicas que a autora apresenta, a partir da análise das obras dos autores, num exemplar exercício de crítica literária, em sua tese doutoral. Assim, teríamos algo como: Stendhal e Balzac, autores do século XIX na Europa, “realistas”, predominância do narrador onisciente com diferentes rendimentos em cada caso; Flaubert, século XIX, narrador onisciente, focalização interna e discurso indireto livre; James Joyce, século XX, “modernista”, uso acentuado do discurso indireto livre e, finalmente, monólogo interior, dissolução do narrador onisciente.

Em cada um desses autores, nos usos particulares das técnicas em suas obras, Peruchi destacará um plano de fundo histórico sob o qual essas formas foram erigidas e as suas consequências dentro de cada obra. Em linhas gerais e para os objetivos do presente trabalho, poderíamos sumarizar da seguinte maneira a sua exposição. A grande conquista do realismo foi a introdução do homem comum, dos baixos estratos sociais, como objeto de representação de valor, com “seriedade trágica”,⁵²⁵ nas obras de ficção em prosa. E, no caso balzaquiano em especial, esta inserção se dá com “direito a numerosos e longos momentos de reflexão” de Julian Sorel.⁵²⁶ Junto do novo indivíduo do romance realista, “a história do presente” passaria a cumprir um novo e preponderante papel nesta forma. Este presente, entretanto, deve ser visto com cuidado, dado que corresponde a um período histórico controverso como o século XIX, cujo poder de condensação temporal é imenso e já foi notado por inúmeros pesquisadores, desde historiadores como Hobbesbawn, como nota Peruchi, até sociólogos da cultura, como Fredric Jameson e Neil Davidson.⁵²⁷ Isso, porque este enorme século comporta os mais significativos eventos da história recente da humanidade, isto é, todos os acontecimentos ligados à passagem de modos de produção pré-capitalistas ao modo de produção capitalista; ou ainda, àqueles eventos ligados à ascensão revolucionária da classe burguesa e ao declínio das monarquias absolutistas na Europa, à consolidação da burguesia como classe dominante em um novo modo de produção, agora, efetivamente global, e à sua conseqüente deposição enquanto classe revolucionária para o posto de

⁵²⁵ Peruchi, 2022, p. 163.

⁵²⁶ *Idem, ibidem*.

⁵²⁷ As conseqüências desta percepção nos dois autores os leva a apresentação de diferentes leituras e a exposição de conseqüências diversas. No entanto, é possível constatar que partem ambos de uma mesma identificação quanto à concentração temporal do que tenha sido o século XIX. As obras de referência para a verificação desta questão são: *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*, de Fredric Jameson (1997); *Desenvolvimento Desigual e Combinado: modernidade, modernismo e revolução permanente*, de Neil Davidson (2020).

retaguarda conservadora. Em termos ideológicos, diríamos o seguinte sobre este período, que as ideias liberais, burguesas, bem conhecidas no lema da Revolução Francesa, “liberdade, igualdade e fraternidade”, revelam-se, junto da classe que as projeta, de proposta ideológica revolucionária – afinal, a humanidade estava diante, ou melhor, sob o julgo das monarquias absolutistas e da Igreja católica antes da revolução burguesa, é bem que se diga – tão-somente ideologia, entendida aqui como falsa consciência. Isso se dá haja vista que, uma vez assegurado o seu posto como classe detentora da hegemonia política, a burguesia, que já detinha o domínio econômico, volta-se sobre si mesma, a fim de conservar o seu lugar de liderança. O custo disso é a negação dos seus próprios ideais, uma vez que é preciso sustentar a sua posição tanto frente à antiga classe dominante, que não cai sem lutar, quanto frente ao proletariado urbano que se engajou na causa da revolução com a esperança de uma nova vida plena de possibilidades, diferente do quadro que se tinha antes da revolução, de absoluta rigidez social.

Esses sonhos e esperanças são transferidos às obras de ficção em prosa naquilo que ficou conhecido como “‘democratização das sensações’, espécie de correspondente estético de uma democratização na esfera social e política”.⁵²⁸ Tal socialização, como vimos, foi desmentida pela história. Assim também a ficção em prosa precisaria responder a este movimento. Como de fato o fez.

Esta resposta se apresenta nos inúmeros heróis romanescos do século XIX, representados em figuras de jovens provenientes dos baixos estratos sociais que perseguem o sonho de ascender socialmente através da escolha de uma carreira, seja militar, como o herói histórico representativo para esses jovens, Napoleão Bonaparte, seja escolástica, por exemplo. Esse movimento de ascensão também significa, para essa classe, sair das províncias em direção aos centros pulsantes da vida de um país, às grandes cidades. E, por essa razão, “a ação será necessariamente o cerne dessa[s] narrativa[s]”.⁵²⁹ Entretanto, precisamos nos voltar à história, para compreender o curso dos acontecimentos que constitui a trajetória desses personagens:

O mundo do século XIX [...] será apresentado nos romances como uma verdadeira escola de cinismo. Se esse mundo, de fato, torna-se, finalmente, capaz de abrir algumas portas, ele também ensina que muitas vezes é preciso entrar pelos fundos ou subornar o porteiro. Ao compactuarem gradativamente com a ordem das coisas, os protagonistas balzaquianos e stendhalianos finalizam a sua trajetória com a sensação de terem chegado onde queriam, mas de já não estarem lá. Por isso, no ímpeto heroico que responde pela partida de Sorel já se encontra algo que é da ordem da queda [...] Em grande medida, será este também o percurso de todos os personagens do realismo [...] Assim, o

⁵²⁸ Peruchi, 2022, p. 163.

⁵²⁹ *Idem*, à p. 168.

personagem, ingenuamente esperançoso, ouvirá a promessa feita pelo século (“carreiras abertas ao talento”) para, em seguida, se ver confrontado com o real, motivo pelo qual o seu ímpeto de partida encontrará algo da ordem do fracasso. A partir dessa estrutura de falibilidade do herói, Rancière (2017, p. 31) constata [que] o triunfo do gênero romance, inquestionável no século XIX, esteve atrelado ao fracasso do modelo de ação estratégica. Com Tolstói, Dostoiévski, Balzac e Stendhal, o romance se consolidava ao mesmo tempo em que anunciava a ineficácia da ação [...] a ruína da ação como força propulsora da narrativa foi uma das muitas maneiras pelas quais o romance teve parte com o desencantamento do mundo; prenúncio formal de um processo que, tal como o seu correspondente social, só se acentuará.⁵³⁰

A trajetória dos heróis romanescos do século XIX, portanto, acompanha a curvatura dum movimento de ascensão e queda sobredeterminado pela falibilidade de suas ações. Entretanto, as ações só podem falhar enquanto ainda existe um ímpeto de realização. Logo, embora a ação começasse a ser desacreditada, o realismo do século XIX ainda conservava esta disposição [para a ação]. “Para que esse descrédito fosse [...] bem-sucedido ele precisou ficar a cargo [...] [do] narrador onisciente [que] foi peça formal responsável por provocar o encontro, sempre da natureza do choque, entre o ideal [...] e aquilo que a realidade pode oferecer”.⁵³¹ Lembremos: esses personagens figuram nas obras num momento histórico em que o mundo que já desmentiu historicamente as possibilidades de autoconstrução de um indivíduo a partir do seu desejo e do seu trabalho, pois já se havia dado não só a queda de Napoleão Bonaparte, como herói da revolução, como também a burguesia já estava assentada em seu posto de hegemonia nas nações centrais do capitalismo, especialmente em França. Sobre esse choque, continua Peruchi:

O impacto desse choque depende da supremacia do narrador, capaz de expô-lo. O privilégio intelectual dessa instância responsável por mediar e comentar o contato do herói com a sociedade é fundamental para compreender o modo como esse narrador apresentou e se relacionou com a consciência de seus personagens [...] O primeiro deles [dos aspectos formais da obra] é a confiabilidade inquestionável do narrador. O seu discurso corresponde à verdade [...] A possibilidade de apreender objetivamente a realidade, afinada à postura cientificista e positivista do século XIX, garantia a posição segura e dominante do meio linguístico responsável por transmiti-la: o narrador [...] liberal [...] manifesta, sempre que possível, o seu desprezo pela aristocracia e, sobretudo, pela mentalidade da província [...] Esse amplo conhecimento precisa ser relativamente justificado. O narrador, portanto, se mostra como alguém que vive na cidade [...] sem, contudo, se desenvolver enquanto personagem. Caso o fizesse, a sua capacidade de onisciência [...] não se explicaria de maneira verossímil [...] Para isso, lança mão do discurso indireto.⁵³²

⁵³⁰ Peruchi, 2022, p. 168-9.

⁵³¹ *Idem*, p. 169-170.

⁵³² *Idem*, p. 170-1.

Finalmente, o dado revelador para o que nos interessa aqui é o posicionamento deste narrador onisciente, que é, como no caso de Stendhal, analisado por Peruchi, autoproclamado liberal, contra os valores da aristocracia e o provincianismo a ela inerente, e ao mesmo tempo, intelectualmente superior aos seus personagens, jovens dos baixos estratos sociais e das províncias, que buscam performar uma trajetória de ascensão social em direção à fortuna e às metrópoles urbanas do século XIX. Ao fim e ao cabo, poderíamos propor que, se, por um lado, o raio de ação dos personagens anuncia o que a história desmentiu, de outro lado, na contramão, a postura do narrador continua buscando afirmar ideologicamente os valores liberais. Assim, o terreno do romance realista se apresentaria como uma espécie de esteticização de uma luta que se dá também no terreno histórico entre as baixas camadas médias da sociedade e a alta burguesia liberal.

O curso do desenvolvimento das técnicas narrativas leva a um descrédito total daquela ação que ainda estava disponível para o realismo do século XIX. Em Beckett, por exemplo, não há ação. E a instância narrativa, antes narrador onisciente, vai, pouco a pouco, sendo dissolvido até a sua desagregação, como em Joyce, pela predominância ascendente de outras técnicas narrativas, como o exemplo máximo será o monólogo interior, cujo caso paradigmático seria o *Ulysses*.⁵³³ Assim, a luta histórica das forças antagônicas antes vista, nos romances do século XIX, parece caminhar num sentido que poderia ser descrito mais ou menos assim: ausência de possibilidade de ação do herói romanescos como esfacelamento da possibilidade de constituição de um *self made man* tipificado pelo indivíduo dos baixos estratos sociais que quer ascender socialmente: a ideologia burguesa prova-se ineficiente para os pobres, não há possibilidade de todos serem iguais, livres e irmanados; assim, o móvel das narrativas já não pode mais ser o representante dessa ideologia, portanto, deve ser substituído por outras instâncias, quaisquer que elas sejam, nos mais diversos casos, porque o mundo do qual ele participa e que defende já não existe mais nem como possibilidade virtual, tendo sido a primeira guerra mundial a última pá de cal dessas ilusões.

Se isso bastaria para acompanhar o ciclo de constituição e dissolução de possibilidades do narrar para o romance europeu, ainda que se possa dizer a seu respeito que o que apresentei aqui foi um recorte violento da sua história e a partir de uma perspectiva interessada, não seria o bastante para entendermos o caso do romance como ele se apresenta no Brasil e, em especial, no caso de Mário de Andrade, o modernista,

⁵³³ Idem, à p. 169.

particularmente no *Café*. Isso, porque, e parece-me substantivo dizê-lo novamente aqui, a formação social brasileira encerra especificidades em relação ao caso europeu. Logo, o tratamento estético de sua matéria histórica deve guardar e manifestar particularidades. Além do mais, seria preciso insistir ainda na necessidade imperativa de garantir a cada objeto literário em investigação o escrutínio das consequências do uso de determinadas técnicas que, se podem ser vistas num quadro geral, expõem diferentes consequências em cada caso.

Então vejamos a situação brasileira em particular: retomando o que já dissemos, o Brasil se constitui primeiramente como colônia de exploração de Portugal, naquilo que se pode identificar, a partir da proposição de Mascaro (2024) fundamentada em Saes, Gorender e Cardoso, como um sistema escravista colonial, que, até o século XVIII, estava assentado num modo de produção pré-capitalista; assim, a constituição de um Estado de direito burguês no Brasil atravessa o século XIX e ganha coesão somente na década de 1930 do século XX, com a industrialização e a massificação do trabalho assalariado, dentro de um modo de produção capitalista. O desenrolar desse processo social ainda evidencia que não houve, no Brasil, uma revolução burguesa típica dos países centrais do capitalismo, isto é, com a insurreição de uma classe que ascendeu economicamente e que buscava a hegemonia política e se insurgiu contra a classe dominante estabelecida. Neste caso, por exemplo, uma burguesia industrial e urbana, se insurgiria contra a burguesia rural brasileira, ou esta ainda, num período anterior, contra a monarquia portuguesa e os seus donatários da nobreza do Reino. O que se deu aqui foi uma transferência de mãos do poder político sem uma ruptura frontal entre as classes.⁵³⁴ Assim, a burguesia industrial entrou em acordo com a burguesia rural no século XX, assim como esta havia entrado em acordo com o antigo Reino, no passado, em transferências de hegemonia política executadas em um e outro caso pelo alto e pacificamente; o que não quer dizer livre de conflitos e divergências, que eram, todavia e em todo caso, menores que a ameaça de uma revolução popular, ou ainda a ameaça das classes dirigentes do estrangeiro.⁵³⁵ Essas transações pelo alto, de qualquer modo, como dissemos, impediu embates decisivos e rupturas radicais. Uma das suas consequências foi a não constituição de um sujeito burguês em sentido estrito, como no caso europeu, cuja formação passava pela ideia do

⁵³⁴ Esta história pode ser verificada nos mais diferentes materiais que apresentam os mais diversos vieses, por exemplo, em *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Junior (2008); *Dialética da colonização*, de Alfredo Bosi (1992); *Ideias fora do lugar*, de Roberto Schwarz (2007).

⁵³⁵ Sobre essas ideias, cf.: *Sociologia do Brasil*, de Alysson Leandro Mascaro (2024); *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Junior (2008).

esclarecimento e pelos ideais liberais que supunham a construção de um indivíduo autônomo, livre e igual aos outros. Afinal, as classes em ascensão adotaram sempre as ideias e valores das antigas classes dirigentes.⁵³⁶

Esse desenvolvimento peculiar fez com que, no Brasil, formas e ideias próprias do capitalismo convivessem pelo menos por mais de meio século com formas típicas de outros tempos históricos, pré-capitalistas, como já indiquei, por exemplo, o regime de colonato e outras formas de trabalho análogas à escravidão. Desse modo, conforme a proposição de Pasta (2011), duas concepções de si e da relação com o outro participavam da vida nacional. Por um lado, uma noção própria da modernidade capitalista, as modernas relações de produção que pressupõem a diferenciação entre o mesmo e o outro; por outro lado, uma de um modo produção escravista colonial que fabrica relações de produção que não reconhecem essa separação, sendo essa diferenciação de fato inconcebível, por exemplo, devido aos laços produzidos por um patriarcalismo escravista, graças os quais o ‘indivíduo’ não se reconhece como distinto do senhor (no estado máximo desse exemplo, que é a condição de escravizado, esse sujeito é, em verdade, mercadoria e, em termos de direito, não possui direitos, por ser, precisamente, coisa e não sujeito de direitos, i.e., não ter subjetividade jurídica, se quisermos usar os termos propostos por Mascaro, por exemplo, que correspondem à sua denominação no campo jurídico).

Como vimos no caso do romance europeu do século XIX, o curso histórico apresentou consequências estéticas. No contexto brasileiro, o mesmo se deu. Para falar especificamente do objeto de investigação desta tese, em linhas gerais, indicaria que temos no conjunto do romance, isto é, nas partes um e dois, “A noite de sábado” e “As duas irmãs”, a participação de um narrador onisciente, que é interpelado, no primeiro caso, por uma instância a que chamarei “comentador sociólogo” e, na segunda metade de *Café*, é atravessado por uma profusão de ocorrências de discurso indireto livre e de monólogo interior e, em alguns casos, por ambas as técnicas que se misturam e quase que se confundem em sua combinação.

Se tomarmos as linhas mestras que nos fornece o trabalho de Peruchi (2022), teríamos algo da seguinte ordem: uma instância narrativa, narrador onisciente, típica do romance realista europeu do século XIX, representativa de um pensamento liberal, portanto, burguês; e técnicas, como o discurso indireto livre e o seu desenvolvimento, o

⁵³⁶ Para mais sobre o tema, cf.: *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (2012); *Formação do Brasil contemporâneo*, Caio Prado Júnior (2008).

monólogo interior, cujo uso atravessa todo o longo século XIX e o XX e se prestam, na maioria dos casos, a questionar aquele narrador e, num caso extremo, como o de *Ulysses*, acabam por desagregá-lo.

O que é curioso é que o romance que ora apresento não é um romance do século XIX europeu; mas um romance do período do Modernismo brasileiro, escrito por um de seus mais proeminentes atores. Assim, parece injustificado o uso de uma técnica que, se vistas as coisas a partir das lentes dos países centrais, estaria datada. Mas nem o Brasil possui, no século XX, uma forma de capitalismo atrasado ou ‘em desenvolvimento’, nem Mário de Andrade utiliza um narrador que ficou ‘para trás’ no tempo histórico como técnica narrativa do romance. Em um e noutro caso o que se apresenta são as formas *sui generis* de o Brasil se conceber como um país e de se fazer um romance moderno a partir desta matéria social. Dito de outro modo, por um lado, apresenta-se a forma de inserção particular dos tristes trópicos no sistema capitalista mundial, que é periférica; por outro, está o modo brasileiro de escrever um romance modernista profundamente afinado com a matéria histórica nacional.

Mas constatar isto, que já é alguma coisa, não basta. É preciso alcançar as consequências da utilização dessas técnicas em *Café*. Este é o exercício que buscarei realizar a seguir a partir da análise em “*close-up*” de alguns trechos do primeiro capítulo de *Café*.

A categoria, chamada por Genette de *voz*, ou ainda, de *instância narrativa*, em *Café* nos é particularmente cara. Isso, porque, acredito, ela concentra grande parte das inovações formais presentes neste romance de Mário de Andrade, que o colocam na esteira do que o *Warwick Research Collective* propõe como *literatura-mundial*,⁵³⁷ captando, como um sismógrafo do tempo e espaço de que emerge e a que responde, a matéria histórica e social e transpondo-a em forma estética. O principal recurso estético utilizado para isso é a criação de uma instância narrativa que é, a um só tempo, narrador e comentarista-crítico social a que chamarei “comentador sociólogo”. Essa voz bivalente,

⁵³⁷ Para mais sobre *literatura-mundial*, ver o capítulo Introdução desta tese, bem como (e sobretudo) a obra *Desenvolvimento combinado e desigual: Por uma nova teoria da literatura-mundial*, do Warwick, publicado em 2020 pela editora da Unicamp.

ambígua, cindida é que constitui narrador de *Café* e trataremos daqui em diante das suas manifestações mais relevantes em “A noite de sábado”, primeiro capítulo do romance.

A primeira questão a destacar são as pausas narrativas que essa instância instaura no enredo e que encontram diferentes expressões nos dois capítulos de *Café*, posto que, na parte um, de que tratarei aqui, além de pausas curtas, que costuram o fio narrativo do começo ao fim do capítulo, o leitor se depara com duas pausas longas e bastante significativas para a economia do romance; enquanto as suspensões narrativas do segundo capítulo são, embora frequentes, breves. Essa diferença certamente encontra uma justificativa formal para a qual apresento, na sequência da exposição, uma proposta de interpretação. Além disso, os dois capítulos apresentam também dois usos diversos do recurso ao discurso indireto livre sobre o qual teço alguns comentários tanto nesta seção quanto na destinada ao exame do capítulo dois.

Consideradas as quatro formas fundamentais do movimento narrativo de Genette (1972, p. 94), a primeira grande suspensão narrativa deste romance pode ser considerada uma pausa, ainda que não seja descritiva, como o crítico propõe, o que já conceberia, de partida, um ajuste estético, formal, do texto narrativo de *Café* em relação ao paradigma estabelecido pela análise de Genette a partir da *Recherche* de Proust. Embora seja uma suspensão narrativa, ou “segmento nulo de narrativa”, o trecho em questão não sendo descritivo está mais próximo de um comentário sociológico, típico do gênero ensaio, muito em voga na área da recém constituída como campo de estudos estrito da sociologia brasileira no período em que Mário de Andrade concebe esta obra, e que, em certo sentido, é lido como parte estruturante do modo de fazer sociologia *modernamente* no país. Neste intervalo, a estória não é somente desacelerada, retardada; ela é *suspensa*, a *diegese* é interrompida pelo comentário do narrador, postergada. Em outras palavras, esse segmento corresponde ao que Genette nomeou como *duração diegética nula* (1972, p. 93). Numa nota de rodapé, à página 93, Genette afirma:

Esta formulação pode dar lugar a dois mal-entendidos que quero dissipar imediatamente: 1) O facto de um segmento do discurso corresponder a uma duração nula da história não caracteriza de modo próprio a descrição: reencontra-se, também, naqueles excursos comentativos no presente a que correntemente se chamam, depois de Blin e Brombert, *intrusões* ou *intervenções de autor* [...] Mas o que é próprio destes excursos é o não serem, propriamente ditos, narrativos. As descrições, em compensação, são *diegéticas* [...].

Neste estudo, quando me referir a esses excursos comentativos, que o autor indica como intrusões ou intervenções do autor, os nomearei *comentários sociológicos*, ou

ainda, *segmentos ensaísticos*. É bem que se veja que Genette destaca o seu caráter não narrativo no excerto destacado. E essa característica se apresenta nos comentários de *Café*, sendo esses, de fato, *não-diegéticos*.

Nesse sentido, ao menos no capítulo um de *Café*, a narração dos acontecimentos, em verdade, parece não importar por si mesma. Isto é, o enredo, a sequência de acontecimentos, parece subordinado ao segmento ensaístico e não o contrário, devido à extensão e ao conteúdo desses comentários, bem como ao impacto que eles produzem sobre o curso dos acontecimentos desestabilizando a ideia de progresso linear da ação narrativa e, portanto, interrogando a forma romanesca ao subvertê-la. Ian Watt, em *A ascensão do romance*,⁵³⁸ insistirá na ideia de as convenções do realismo formal, que origina o romance como gênero especialmente no caso inglês, compõem um todo inseparável, e que a unidade de ação é um aspecto imprescindível para o romance tradicional, dada a sua importância para a manutenção da verossimilhança, condição sem a qual o romance realista seria inconcebível.

O abalo deste aspecto de progressão/unidade da ação, portanto, aponta para o questionamento da forma que o tempo histórico demanda, posto que tal unidade só parece possível quando originada a partir da figura central do herói romanesco que tem como referente o sujeito que age livremente em busca da conquista de um objetivo, quer dizer, em prol de uma ideia de progresso individual. Esse tipo de herói e essa noção de ascensão, bem como a possibilidade de agir mal-e-mal se punham de pé no curso do século XIX; mas, com o início do novo século, cujo primeiro decênio é sacudido por uma devastadora guerra mundial, parecem completamente colocados de parte.⁵³⁹

O primeiro grande intervalo narrativo⁵⁴⁰ é constituído por doze páginas de texto corrido, estendendo-se da página setenta e um até a página oitenta e três.⁵⁴¹ Nesse segmento, circulam temas como a imigração e o estabelecimento de italianos no Brasil (p. 71); a “aristocracia italiana” emigrada (p. 72-5); a “aristocracia paulista” (p. 73-4); emigrantes que enriqueceram a partir da atividade comercial (p. 77); o fascismo na Itália

⁵³⁸ Publicado no Brasil em 2010 pela Companhia das Letras.

⁵³⁹ Sobre o movimento de queda nas figuras do herói romanesco do século XIX e o final e completo descrédito da ação como motor da história e da estória, cf. *Ulysses e o monólogo interior: consequências e origens*, de Camila Hespanhol Peruchi, defendida e publicada em 2022, especialmente a parte II, “Para uma genealogia do monólogo interior” (p. 155-201).

⁵⁴⁰ Doravante, usarei para me referir a esses trechos em que a narração se interrompe as expressões: “segmento ensaístico”; “comentário sociológico”; “intervalo narrativo”; ou ainda “segmento”, “intervalo”.

⁵⁴¹ Não custa lembrar: a edição que usamos nesta tese é a única versão publicada de *Café*, no Brasil, pela editora Nova Fronteira, em 2015.

e as suas reverberações no comportamento dos emigrados (p. 78-9; p. 81); os italianos “úteis”/gente do povo/trabalhadores (p. 80-1); Brasil “colonial” e a relação com Portugal (p. 81); os emigrantes letrados (p. 81-2); os emigrantes que mudavam-se de país contra a vontade, por necessidade (p. 82); os sindicatos/a luta de classes no Brasil (p. 83); o Direito e os juristas no Brasil (p. 83).

O segundo grande segmento ensaístico tem vinte e uma páginas de extensão e ocorre entre as páginas cento e seis e cento e vinte e sete, nas quais encontram-se temas como: o modo de vida na área central da cidade de São Paulo, e isto é importante, pois não é qualquer lugar, é um local bastante específico e tratado com minúcia em sua especificidade de centro de uma metrópole urbana da periferia do capitalismo (p. 106); os indivíduos que povoam essa metrópole e o seu “*ethos*” (p. 107); a arquitetura da cidade tocando até o plano urbanístico é descrita, havendo, neste caso em especial, o recurso à descrição (p. 107-9); a questão do serviço militar no Brasil (p. 108); uma catalogação dos diferentes contingentes de imigrantes e o tipo de comércio desenvolvido por cada um deles (p. 109); o banditismo urbano, o seu *ethos* e a sua moral (p. 110-122); a população negra (p. 122-6); a “mestiçagem” de raças (p. 122-4); a prostituição (p. 127).⁵⁴²

Um mecanismo recorrente tanto nesses grandes segmentos ensaísticos quanto nos segmentos curtos espalhados em meio ao texto narrativo é o uso da primeira pessoa, majoritariamente da primeira pessoa do plural, mas também há ocorrências de primeira pessoa do singular, que vem marcada não só nos pronomes (“nós”, “nos”, por exemplo), como também nas terminações verbais. Esses são os momentos no texto em que há um uso sistemático da pessoalidade. Fora desse contexto, a primeira pessoa aparecerá no discurso indireto livre e no discurso direto (marcado por travessão em quase todas as ocorrências). Essa espécie de pessoalidade, que fura, ou encurta, a distância estética e que é mobilizada nos comentários sociológicos, indica o caráter substantivo desses fragmentos, pois arranca, em certo sentido, o autor duma posição de nulidade — daquela substituição necessária que se faz entre autor e narrador —, em que ele se encontra no texto narrativo, no qual é substituído pela instância narrativa, jogando-o para dentro da obra, como um rasgo do referente (*real*) no objeto estético (*mimético*). Resta saber,

⁵⁴² Para situar o leitor desta tese que, eventualmente, não conheça esta edição do romance *Café*, importar-nos-ia destacar que a primeira parte do romance começa à página 45 e termina à página 145. De um intervalo de 100 páginas, portanto, 33 páginas são compostas unicamente por segmentos ensaísticos, ou seja, 1/3 do primeiro capítulo do romance, o qual ainda conta com diversos segmentos esparsos que costuram/cortam o texto narrativo e, muitas vezes, a diegese. Na segunda parte do romance, “*As duas irmãs*”, os segmentos ensaísticos aparecem dispersos, interpelando a narrativa e, em inúmeros casos, a própria história (entendida como diegese, para usar os termos genettianos).

portanto, as possíveis causas para o uso desse recurso, bem como sugerir as consequências da sua instauração no texto de *Café*.

Em termos de inovação formal, o Modernismo foi o período mais profícuo na história da Literatura. Não é sem razão que as transformações verificadas nos objetos culturais, em particular, nos literários, para o que me interessa nesta tese, foram (e são, ainda no presente) alvos de disputa quanto à interpretação do seu sentido. György Lukács, Theodor Adorno, Ernst Bloch, Bertholt Brecht, Walter Benjamin, Marshall Berman, Fredric Jameson, Perry Anderson, Neil Davidson, Franco Moretti, apenas para citar alguns teóricos dentro do mesmo campo de disputa, a que poderíamos chamar de materialista histórico, foram todos em larga escala entusiasmados por essas mudanças, as quais impulsionaram o seu trabalho teórico-crítico. Independentemente da postura que assumiram em suas proposições, uma posição parece comum a todos eles: *a profunda relação entre o Modernismo (categoria cultural, corrente estética) e a Modernidade capitalista (modo de produção e reprodução social)*. O que, parece-me, todavia, que está em disputa é o significado, ou seja, o sentido dessa categoria cultural. Sem ter a pretensão de resolver a questão, acredito pertinente pontuá-la desse modo para localizar o ponto em que esta obra — objeto de investigação desta tese — se insere: o seu contexto.

Entretanto, não basta localizar o modo de produção que determina a matéria histórica e social da qual emergem as obras e a qual essas obras respondem. É preciso ainda assumir uma periodização histórica que suporte a análise do objeto cultural. Isso, porque, como insiste Fredric Jameson (2002 [1991]): “toda análise cultural [...] envolve uma teoria subjacente, ou reprimida, de periodização histórica” (p. 29). Essa periodização é fundamental para a investigação, porquanto ajude a situar esses objetos em relação à dominante cultural, i.e., categoria cultural, ou ainda, corrente estética dominante no período.

No caso de *Café*, assumo como teoria subjacente, quanto à periodização histórica, a teoria do desenvolvimento desigual e combinado, na acepção, quanto ao campo cultural, desenvolvida abertamente pelo *Warwick Research Collective*, bem como por Franco Moretti e Roberto Schwarz. De com essa periodização histórica, a categoria de Modernismo é ampliada no tempo-espaço. E esse movimento de dilatação, por assim dizer, permite perceber as especificidades do que podemos entender quando falamos em *Modernismo* e, assim, reler essa corrente estética a partir da consideração das particularidades — quanto ao tempo histórico e quanto ao espaço geográfico — das diferentes obras e autores, de modo que não há a assunção de certo *how to do* a obra de

arte Moderna. O que é o mesmo que dizer que, a partir dessa periodização histórica, deixamos de assumir como paradigmas (ou cânone, se se quiser) as obras “x” ou “y” dos países centrais do capitalismo (França, Inglaterra, por exemplo), e ficamos habilitados a ler as obras de arte — as brasileiras, por exemplo — a partir das suas especificidades, e não como derivativas, refratárias, menores ou “defeituosas” em relação àquelas primeiras.

Essa discussão soou pertinente a esta altura dado que tratarei do recurso estético ao *segmento ensaístico como uma manifestação característica do fazer Modernista neste romance de Mário de Andrade*. Para o que me importa: não como cópia ou derivativo, ou ainda como uma tentativa de acompanhar as novidades do que se fazia lá fora para atualizar o que se fazia aqui dentro; antes *como modo particular de fazer*. Em outras palavras, esta obra Modernista pode ser então encarada a partir de um paradigma próprio, ou ainda, de seus pressupostos singulares; e não desde algo tomado emprestado do estrangeiro, pois a matéria histórica com a qual ela se relaciona é a brasileira, e não outra.

Com essas considerações, sugiro algo da seguinte ordem para a interpretação do objeto em questão: como a colagem de Alfred Doblin, em *Berlin Alexanderplatz*; ou o monólogo interior de Joyce, em *Ulysses*, e de Virginia Woolf, em *To the lighthouse*; o grande marcador de uma estética modernista no capítulo um de *Café é o comentário sociológico*. Então é justo que surja a questão: Afinal, o que isso significa?

Para responder a essa pergunta, quem sabe, seja necessário recorrer à história social e à história da forma *romance* simultaneamente para perceber os movimentos em relação em ambas. Se, por um lado, dentro da modernidade capitalista, há grandes marcos, como a revolução burguesa de 1789 em França; e, logo depois, em 1814, a restauração; seguida de novas revoluções, em 1830 e 1848; e, por fim, a primeira grande guerra mundial em 1914; por outro, temos, em literatura, formas e objetos que emergem e respondem a esses grandes abalos sociais: entre 1789 e 1848, o surgimento e a ascensão na Alemanha do *Bildungsroman*, o qual, desde então, de acordo com Franco Moretti, circunscreve uma “parábola descendente” que vai até o ano de 1914 ([1987] 2020, p. 11). Algo similar poderia ser dito considerando o romance realista inglês (e até a manifestação da forma romanesca em França) estudado por Ian Watt em *A ascensão do romance*, o qual atravessa o setecentos e se desenvolve a partir de choques no século XIX e, sobretudo, sofre de certa descontinuidade no século XX.

Vista desse modo, essa questão coloca em evidência a profunda relação entre a concepção de mundo da burguesia na modernidade e a forma do romance. De um lado, a modernidade capitalista, por meio dos ideais liberais (liberdade, igualdade, fraternidade),

convoca à existência um sujeito autônomo, livre e independente; todavia, esses ideais, com a traição da alta burguesia no caso francês, por exemplo, e, ainda mais, posteriormente, com a primeira guerra mundial, são postos em xeque nos países centrais do capitalismo, em que a possibilidade de existência desse tipo de sujeito passa questionada de modo agudo e, em muitos casos, desmentida, até que, finalmente, é tomada como uma impossibilidade.

A forma estética assimila esse movimento. Veja-se, a título de exemplo, sobretudo o caso alemão e a forma do *Bildungsroman*, que ensejava o acompanhamento do processo de formação do sujeito. O grande paradigma do romance de formação é a obra de Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre (Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister)*, de 1795-6.

Com relação a ela, Moretti (2020) propõe o seguinte: considerando o surgimento **a.** da modernidade capitalista como referente social e econômico do advento do **b.** modernismo como categoria cultural/corrente estética e, portanto, do **c.** romance de formação como a sua manifestação no gênero romanesco. A conclusão possível, que é a de Moretti, é a seguinte: que “a contribuição decisiva de Goethe para o ‘milênio burguês’ [...] reside [...] em ter tornado narrativamente ativa — ‘interessante’ — a realidade cotidiana” (p. 10), sendo, então, esse o “traço predominante do romance de formação (e, aliás, do romance *tout court*) consist[ir] em ‘abaixar’ a história ao nível da experiência ordinária” (p. 13).

Esse movimento, para Moretti, representaria algo da ordem do que Max Weber propunha em termos econômicos como lógica de acumulação no capitalismo, isto é, a gestão de lucros limitados, mas seguros, no lugar das “vagas seduções da aventura”. Essa calma típica da experiência ordinária é tornada narrativamente interessante, como formalização estética de um mundo regido pela racionalidade burguesa da acumulação segura de capital antes que da aventura e resultaria na forma do *Bildungsroman*, que, conforme Bakhtin (*apud* Moretti, 2020, p. 13) assimilaria o tempo histórico, o que, no caso do romance de formação, significaria manter “a uma distância segura separando o destino do indivíduo das grandes ondas coletivas”.

Desse modo, o objeto artístico refrata a matéria social e a transmuta em forma, respondendo ao seu tempo histórico. Em outras palavras, o romance de formação, no limite, seria a resposta da forma, enquanto lógica cultural dominante, portanto, burguesa, aos abalos sociais que nascem junto dela, ou que dão a ela origem... nalgum sentido. Quer dizer, é uma maneira de dar resposta às revoluções sociais. Conclui Moretti que “[...] até mesmo nos anos em que a esfera pública se tornou explosiva e invasiva, aquilo que

realmente interessa ao romance é a esfera privada e suas capacidades de sobrevivência a despeito de tudo” (*ibidem*).

Para Moretti (2020), com Dedalus, personagem de *A Portrait of the Artist as a Young Man* (*Um retrato do artista quando jovem*), Joyce escreveria o último romance de formação europeu quando essa forma estaria em seu período de decadência (p. 11). À vista disso, com a fratura no mundo burguês, especialmente a partir do início da guerra, essa forma paradigmática de romance parece começar a dissolver-se. O mesmo poderia ser dito sobre a classificação realista da forma romanesca vista em Watt no mesmo período.

Se o ideal de que todos os homens são livres, autônomos e iguais entra numa fase de dissolução, o *Bildungsroman* também encontrará os seus limites. Depois de 1914, com a desestabilização desse modelo de sujeito, cuja falsidade é exposta, as rupturas com tal modelo romanesco aparecem na fragilização do indivíduo que é o herói do romance, o qual começa a revelar-se barrado do processo de formação, uma vez que ela passa a ser tomada como algo que gira em falso, porque a própria ideologia da qual é fruto é inautêntica.

Então, as expressões do mundo passam a dar lugar a esse desencantamento de segundo grau: não só o mundo está sem Deus como também não pode confiar em *Mamon* (Lukács, [1965] 2009). A manifestação desse duplo desencantamento em *Café* encontra expressão, como indiquei algumas linhas antes, no encurtamento da distância estética provocado pela suspensão do texto narrativo através dos segmentos ensaísticos.

A instância narrativa é interpelada a todo instante por uma voz exterior (do autor?). Essa voz comenta aspectos diversos que se relacionam à formação social brasileira, a qual fica refletida nos diferentes quadros da vida social: no imigrante (italianos, sírios, chineses, etc.); no migrante (nordestino); no banditismo da metrópole (O Gordinho; a “negrada”, o tipo alemão); na arquitetura da cidade de São Paulo, entendida como metrópole da periferia do capital (arquitetura neocolonial, as ruas mal iluminadas, o casarão em que tudo é excesso e falta, etc.).

A essa altura, não há necessidade de que o romance tente parecer objetivo, neutro; ao contrário, tudo o que é exposto em *Café* é posto em perspectiva. Essa perspectivação aparece na suspensão da *diegese*: “Do ponto de vista do narrador”, diz Adorno ([1974] 2012), “isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade [*Gegenständlichkeit*]” (p. 55).

Esse movimento coloca em xeque a postura de narrador onisciente que é manifesta em *Café*. O narrador, que é superior a todos os personagens no conhecimento de si mesmos e dos outros caracteres, perde constantemente o controle da narrativa para o comentador sociólogo. A esse respeito, argumenta Genette:

[...] se a *Recherche du temps perdu* é por todos sentida como não sendo ‘já inteiramente um romance’ [...] e inaugura, com alguns outros, o espaço sem limites e como que indeterminado da *literatura* moderna, ela o deve, evidentemente [...], a essa invasão da história pelo comentário, do romance pelo ensaio, da narrativa pelo seu próprio discurso.⁵⁴³

A forma romanesca é rasgada pelo ensaio. A condição de narrador questionada pelo comentador sociólogo. No limite: uma materialização *à brasileira* da possibilidade, ou melhor, impossibilidade de narrar. A posição do narrador, sugere Adorno (2012), “se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (p. 55).

Essa posição do narrador onisciente é interrogada pelas interpelações que constituem os segmentos ensaísticos revelando a *condição ideológica da própria posição do narrador*, que, repito-me, não é mais capaz de assumir o “preceito épico da objetividade” (*ibidem*). É como se o mundo de fora da *diegese* fizesse força e exigisse passagem para dentro do texto narrativo.⁵⁴⁴

Para tratar dessa questão, Adorno recorre a Joyce; tomo aqui a liberdade de considerar Mário de Andrade partícipe desse movimento de “*rebelião do romance contra o realismo*” vinculada a uma “*revolta contra a linguagem*”,⁵⁴⁵ que dá expressão ao que se desintegrou como “identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua que só a postura do narrador permite” (p. 56). Dito de outro modo, o narrador se torna incapaz de dominar experiências como as do pós-guerra, ou seja, de uma vida desarticulada e descontínua. Especialmente no século XX, o mundo social desmente os ideais burgueses (liberais; as promessas de futuro, a fé na racionalidade, no progresso, na técnica *per se* usada em favor do desenvolvimento social e humano, nos homens livres, iguais e autônomos), os quais são contraditos a todo o tempo

⁵⁴³ 1972, à p. 257-8.

⁵⁴⁴ Em entrevista a Mário da Silva Brito para o *Diário de São Paulo* aos dois dias de dezembro de 1943, Mário de Andrade afirma: “[...] estava escrevendo [*Quatro pessoas*] no Rio de Janeiro quando a notícia da queda de Paris me estarreceu. Não era mais possível preocupar-me com o destino de quatro indivíduos – envolvidos em dois casos de amor – quando o mundo sofria tanto e a cultura recebia um golpe profundo. Desisti”.

⁵⁴⁵ Os destaques em itálico são meus.

Esse mundo afasta do horizonte o ideal do romance como paixão calma (Moretti, 2020). Isso, porque uma narrativa desse tipo “seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo”, indica Adorno, e “[i]sso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (2012, p. 56).

A voz narrativa é interpelada, barrada, em *Café*, formando um sintoma do novo mundo. Essa espécie de narrador, como testemunham as análises de Adorno e Moretti, por exemplo, não é exclusivamente brasileira; ao contrário, encontra-se como expressão das relações entre os países centrais e periféricos do sistema capitalista mundial, sendo a um só tempo uma expressão particular e refratária de um lugar em relação a outros e também verificada nos mais diversos contextos.

Em suma, o modo de expressão, talvez, sim seja singular, este comentador sociólogo do capítulo “A noite de sábado”, de *Café*; mas o movimento que ele engendra certamente não. Esse comentador torna-se possível graças ao contexto da modernidade capitalista no Brasil, sendo uma expressão do seu modernismo, o qual não está para ser como Outro/outro modernismo de outro sítio, mas é. Assim também o Brasil não está, nem nunca esteve “em desenvolvimento”; o Brasil é (e sempre foi) um país com lugar determinado no sistema-mundo, a periferia. E que, *pari passu*, conecta-se a um movimento mais geral.

Dialeticamente, essa instância narrativa é uma e é outra. Narrador e comentador sociólogo. Uma instância cindida, ambígua, interpelada, que se apresenta como um modo de ruptura com a ilusão proposta pelo romance tradicional. A crítica social do comentarista rompe a “pura imanência da forma”:

O romance tradicional [...] deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão [...] A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão [...] na pureza da linguagem [...] Um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva. Hoje em dia, esse tabu, com o caráter ilusório do que é representado, também perde sua força. Muitas vezes ressaltou-se que no romance moderno, não só em Proust, mas igualmente no Gide [...] Thomas Mann [...] Musil, a reflexão rompe a pura imanência da forma [...] A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”.⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ Adorno, 2012, p. 60.

“O que ela sentia por Nedim era o mais completo, mais frio e mais sistematizado ódio. Está claro que *isso jamais lhe chegara ao conhecimento, mas o fato é* que odiava Nedim, quando imaginava estar apenas desprezando o marido”.⁵⁴⁷ O narrador onisciente visto no fragmento destacado é tomado de assalto por uma instância comentadora que fura a narrativa apresentando reflexões com a que segue: “De fato não fora difícil arranjar emprego novo. Não vinha mais italiano pra São Paulo [...] Isto é: italiano inda vinha sim, porém não mais os homens de aldeia [...] Alguns, de vendeiros ambulantes chegavam a potentados, coisa aliás mais ou menos fácil aqui. Já **nos** sobrava uma raça desfibrada [...]”.⁵⁴⁸

O segmento ensaístico é marcado com a primeira pessoa do plural, de modo que não reste dúvidas: a instância narrativa distante e pretensamente objetiva não tem lugar neste romance; o que fala é um “nós”, pessoalíssimo, e é plural, porque é coletivo, como quem toma parte na sociedade. Como esse intervalo, há inúmeros segmentos ensaísticos no romance, ao menos dois longos em “A noite de sábado” e diversos segmentos curtos em “As duas irmãs”.

No início de “A noite de sábado”, mal Chico Antônio desembarca em São Paulo, a instância narrativa é primeiro perturbada por uma descrição da cidade e, em particular do morro, “em que o centro da cidade se encarapitava apertadinho”, sendo secundada por um segmento ensaístico sobre o “espírito de aventura” do brasileiro, o qual seria fruto das:

[...] importações tragicamente apressadas [...] [que] recordavam sem virtude [...] sem realidade nenhuma que não fosse a realidade amarga duma experiência desgovernada”. Então, diz-se que esse “aventureiro é um ser covarde, sem energia legítima [...] Trabalha [...] ferozmente [...] pra poder em seguida ser o alguém fútil que só a ignorância [...] imagin[a], o ser que se pensa grande só porque tem de seu [...] Essa violenta preguiça de ser humano [...] Nasce da aventura. Somos nós [...] Se quer a riqueza pra nós. Para gozar. Pra ser grande. Sem nenhuma base nas camadas populares [...]”.⁵⁴⁹

O comentário sobre esse caráter aventureiro do arrivista social brasileiro rasga completamente a *diegese*, interrompendo a voz narrativa, a qual, instantes antes, na página anterior, mostrava-se onisciente: “Chico Antônio estava bem tonto. Principalmente estava deliciado. Gozava por dentro um chuáá contínuo [...]” (p. 67). Essa cisão na narrativa faz perceber que o que interessa mesmo é discutir o Brasil. O tema

⁵⁴⁷ Andrade, 2015, p. 93. O grifo é meu.

⁵⁴⁸ Andrade, 2015, p. 72. O grifo é meu.

⁵⁴⁹ Andrade, 2015, p. 68. Os adendos e ajustes nos colchetes são meus.

central do capítulo de “A noite de sábado” é a formação social brasileira e o seu conflito são as consequências dessa formação e os personagens servem também a esse fim. Em “As duas irmãs”, o conflito central é a crise econômica e as suas consequências para a família da oligarquia cafeeira como representante da classe a que pertence.

A propósito do excerto destacado anteriormente, interessa-me pontuar como o comentarista sociólogo pega o gancho da instância narrativa que descrevia os elementos urbanos como cópia do exterior “[...] naquelas janelas [...] todas importações tragicamente apressadas [...]”, e leva o leitor a uma experiência de reflexão sobre o caráter do homem brasileiro, mais singularmente, do arrivista social, e/ou daquela camada que, embora endinheirada, é ainda malformada, dependente, e conserva como paradigma de *status* social a matéria importada, sobretudo, a cultura. Nesse cenário, o dinheiro vem pela violência, pelo mando, através da arbitrariedade, e por meio do trabalho escravizado; e não pelos preceitos liberais, os quais versam a ideia de que todos os homens têm direito à educação, por exemplo, direito à cultura, ao trabalho digno, etc.

O segmento que trata da ideologia liberal importada às pressas apresenta dois rendimentos. Por um lado, esse cenário prospera a ideia do aventureiro, como sugere o comentarista sociólogo de *Café*, guardando vasta semelhança com as noções presentes em ensaios como *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre, ou *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, quanto a esse espírito de aventura muito devedor dos homens do Reino que atravessavam o oceano para aventurar-se na colônia e os seus descendentes. E, por outro, viabiliza a reflexão a respeito de como esta importação de ideologia coloca o Brasil na privilegiada posição de captar o ideário burguês/liberal como uma falácia *per se*, ou seja, como falsa consciência, a qual é constantemente desmentida pela organização e pela dinâmica da matéria social brasileira, pois “Se quer a riqueza pra nós. Para gozar. Pra ser grande. *Sem nenhuma base nas camadas populares*”, assim o liberalismo pode conviver harmonicamente com a escravidão e a arbitrariedade que dão forma à sociabilidade brasileira. É desse modo que o referente cinde a narrativa através dos segmentos ensaísticos.

No primeiro grande intervalo narrativo de “A noite de sábado”, logo no início do romance, o comentarista sociólogo convoca o leitor ao exame da questão dos imigrantes italianos que fizeram fortuna no Brasil e formam o que é interpretado como “aristocracia italiana”:

E se depois de ricos permaneciam aqui, era [...] porque [...] vivendo aqui como chefões de clã [...] a vida na Itália velha não lhes dava os regalos que tinham aqui. Iam de passeio [...] Voltavam para a Itália do Brasil. Por dentro da

maioria [...] uma raivinha [...] se objetivava logo contra a terra onde eram obrigados a ficar [...] com o dinheiro, [viera] uma circunstância de vida [...].⁵⁵⁰

Essa circunstância era ainda agudizada por uma espécie de rivalidade contra outro setor social, a “aristocracia paulista”, que “decadente e duma bestice arreigada em veleidades excessivas, embora aparentemente relacionada com a aristocracia italiana de cá, opunha uma barreira de bem-educadíssimo desprezo entre os dois clãs [...]” (*ibidem*). Aristocracia paulista não escapa à crítica aguda. Na sequência do texto: “[...] essa aristocracia paulista [...] era inculta, frouxa, desamericanizada pelo contato e nostalgia da França [...] A toda essa falsificação inóspita da aristocracia estaduana [...]” (*ibidem*). E ainda: “Se compraziam em pertencer a essa classe arruinada, que apodrecia aos pedaços [...] Era isso apenas a aristocracia paulista do século. Fundamentalmente inculta, fundamentalmente antinacional, fundamentalmente sem valor nenhum humano” (à p. 74). A esta altura já são três páginas completas de segmento ensaístico, sem qualquer participação da *diegese* neste desenvolvimento.

Mais do que a extensão dos comentários em si mesma, o seu conteúdo, que está irremediavelmente ligado à sua forma, como já argumentei, é substantivo para *Café*, haja vista que, a partir desses grandes e pequenos fragmentos de intervalo narrativo, o autor sulca a narrativa, montando uma espécie de quadro analítico do Brasil. No exemplo anterior, falou-se dos arrivistas sociais e de uma elite que se erige antes pela violência do que pela racionalidade burguesa; neste excerto, aparece a aristocracia paulista, como uma “rebarba” dos tempos do Império, a qual é agora parasitária e decadente enquanto classe que tem origem naquele Brasil dos tempos coloniais, uma formação muito própria ainda de uma época pré-capitalista, que persiste na modernidade brasileira, agarrando-se à sua posição de classe e, para se adaptar aos novos tempos, veste uma roupagem republicana, pois sabe que tudo deve mudar para que as coisas permaneçam como são. Dito de outra maneira, a aristocracia paulista descendente da aristocracia colonial empreende aliança de classe tanto com a burguesia industrial nascente, quanto com os arrivistas, efetivando uma modernização conversadora. Esta aliança de classe só não é estabelecida com os italianos, como faz notar o comentador, a menos que... “[...] o casamento dele [paulista perdulário] com uma das mais lindas ítalo-paulistas ficara na memória de todos como vergonhosa *mésalliance*” (p. 75); quer dizer, a menos que seja preciso casar-se para continuar aristocrático (de princípios volúveis, mas aristocrático).

⁵⁵⁰ Andrade, 2015, p. 72-3.

A aristocracia paulista ainda é apontada como a classe que se manteve ligada a algumas atividades econômicas próprias dos tempos pré-capitalistas, o que no caso do Brasil significa dizer do período colonial: “A aristocracia paulistana, por não se sabe que vaidade medieval, circunscrevera desde muito a sua atividade no plantio do café, que ela herdara dos antepassados imperiais” (p. 77). Em oposição a essa classe, na sequência, assinala-se: “[...] esse abandono secular aos estrangeiros, de qualquer atividade que não fosse o café, fora inteligentemente aproveitado pelos italianos, sírios, alemães [...]” (*ibidem*). Na figuração de toda a estrutura própria de um período pré-capitalista, estão os paulistas, ou seja, os brasileiros; nas atividades comerciais típicas da modernidade capitalista, os estrangeiros, imigrantes. Embora ambas as formas aconteçam simultânea e harmonicamente na periferia do capitalismo, é curioso que precisamente as formas próprias da etapa pré-capitalista, isto é, da ordem do arcaico, são as predileções de atividade econômica do homem-nacional; enquanto aquelas ligadas a um ideário mais propriamente burguês/liberal, típicas da modernidade capitalista, estejam concentradas nas mãos dos estrangeiros nesse quadro que Mário de Andrade apresenta em *Café*, bem como na restante literatura da sociologia brasileira do início do século XX.

Considero que há então duas conclusões centrais: **a.** a percepção nítida do comentador sociólogo quanto à justaposição dessas estruturas (pré-capitalistas e capitalistas) como componente orgânico da vida nacional, que se desenvolve a partir de uma modernização que não abre mão do atraso; **b.** a aristocracia nacional como setor tributário de uma mentalidade pré-burguesa, cujo sentido é organizado pela arbitrariedade do mando e pela violência, sem qualquer necessidade de uma afirmação irredutível da racionalidade do mundo administrado do capital, que se mostra, neste contexto, falsa com muito mais evidência que nos países centrais do sistema.

A consequência dessa última conclusão pode ser vista no romance no seguinte: a “aristocracia estaduana”, por ser volúvel, tem uma posição facilmente cambiável, isto é, ao precisar de dinheiro para se salvar da decadência, arranja-se um contrato nupcial com um arrivista, ou com um imigrante da nova “aristocracia italiana”. A volubilidade é o *ethos* dessa classe e isso não escapa ao texto do *Café* que não pretende uma objetividade que é impossível à narrativa, quanto mais à do pós-guerra. O comentador de *Café* expõe os pressupostos da vida social nacional, monta panoramas da sociedade brasileira e interpreta o Brasil com a mediação do objeto literário, o qual, como romance, é constantemente cindido pelo referente.

Na continuidade do mesmo segmento ensaístico, aparece o tema do fascismo italiano. A esse respeito, não custa lembrar que *Café* foi escrito entre 1925 e 1945, período no qual não só na Itália, como também na Alemanha os partidos fascistas já haviam chegado ao poder: “A Itália agora, o que **nos** cedia de boamente era apenas o rebotalho da sua inteligência fachista, uns mandados oficialmente, outros vindos na cola da ambição”.⁵⁵¹ Instaure-se materialmente uma personalidade neste intervalo do narrar, por meio do uso do pronome pessoal oblíquo átono que marca a primeira pessoa do plural. É como se se dissesse: aqui, para que não reste dúvida, não finjo objetividade, coloco-me, coloco-nos. O tema demanda posicionamento. O autor responde.

E no que segue, continua: “[...] o descaro do imperialismo fachista mandava [...] pública e oficialmente, emissários e juízes de não-sei-o-quê, tolerados molengamente pelos nossos governos. Essa tropa nos virava numa fácil dependência colonial da Itália, e, repetindo os ouvidores da nossa primeira idade, aqui vinham ‘fazer correição’”.⁵⁵² O quadro não ficaria completo sem que nele figurassem os donos do poder no Brasil, que, no mais das vezes, funcionam como caudilho do imperialismo europeu. Impressionam a sutileza e a assertividade do autor, que obrigam a olhar com atenção aos detalhes para apanhar a crítica, a qual tem como alvos tanto o ex-Reino quanto os governos fascistas da Europa do século XX, os quais alimentam, uns e outros, uma ambição de influência ultramarina que objetiva subjugar as nações periféricas, como estes tristes trópicos, e que, para isso, contam com o auxílio das camadas privilegiadas e dos governantes, que entendem e assumem o seu papel de defensores dos interesses da burguesia internacional em seus países e, por estarem submetidos aos interesses estranhos a sua pátria, no século XX, praticavam o mesmo servilismo antes visto nas relações com Portugal. Assim, ao fascismo italiano, basta mandar, como fazia Portugal no período colonial (“repetindo os ouvidores nossa primeira idade”), pois a classe dirigente brasileira tolera “molegamente” essas ordens desde que o Brasil se chama Brasil (pau-Brasil). Com nome de mercadoria, o país-mercadoria recebia a ‘correição’ (grafia do Português europeu) dos costumes e do modo de produção e reprodução da vida em sentido amplo.

Ainda nesse segmento, a respeito do que se poderia chamar de luta de classes no Brasil, constata-se o seguinte: “Os sindicatos inda estavam por nascer”. E mais: “Os colonos caíam nas unhas de advogados de escândalo ou dos frangotes disponíveis do Direito. E estes, sonhando apenas doutorar-se nos dizquedizques do Automóvel Clube

⁵⁵¹ Andrade, 2015, p. 81. O grifo é meu.

⁵⁵² *Ibidem*.

[...]”. E continua: “[...] se seguiam de rabulagem de turismo pelo fazendal paulista, ateando fogo a uma luta de classes falsificada, deformada, defraudada, sem consciência social legítima” (p. 83). O comentador sociólogo, como artesão, adiciona mais alguns quadros ao panorama brasileiro visto em *Café*. Dos sindicatos aos rábulas, vocábulo evocado no trecho em “rabulagem” que qualifica aquele que exerce a atividade jurídica sem passar pelo ensino formal, esta instância passa em revista o desamparo em que se encontravam os trabalhadores rurais no Brasil, de modo que o que resta evidente de excertos como este é que não parece mais possível fazer um romance para contar a estória de quatro indivíduos apaixonados quando há tanto por dizer sobre o próprio tempo.

Essa espécie de obrigação de dizer fica expressa num intervalo curto para a quantidade e a diversidade dos temas mobilizados, são 8 linhas neste fragmento de texto, na publicação da Nova Fronteira, graças a isso, a experiência de leitura é quase vertiginosa e o leitor corre o risco de se perder em meio a tantas informações que em nada se relacionam com a *diegese*. A essa altura, contam-se dez páginas sem que apareçam os personagens e um perigo no curso dessa leitura é o leitor se esquecer, depois de tantas páginas, do que trata o enredo, ou mesmo como se chamam os personagens, ou ainda qual a ligação entre eles, a realidade nacional parece arrebentar as fronteiras da forma até quase tomá-la para si por completo e, se não o faz, deixa evidente a fragilidade dos fragmentos que constituem a *diegese* original de “A noite de sábado”. Entretanto, essa deficiência da forma romanesca, quando considerada a partir das convenções do romance (unidade de ação, personagem, tempo e espaço, etc.), é simultaneamente consequência e sintoma de sua adequação e transformação histórica. E a experiência estética fruto dessas mudanças, portanto, também é diversa daquela possível em outro espaço-tempo. O real rasga a forma para perturbar a experiência de leitura tipicamente passiva e imersiva que a forma do romance possibilita. É “inútil apertar os ouvidos”, dirá o narrador de *Angústia*, de Graciliano Ramos. Esse novo modo de conceber o romance na modernidade também obrigará o investigador que se arrisca à tarefa de ir até esses materiais não só a mobilizar o instrumental da teoria crítica da literatura para analisá-los, como também levantar um aparato consistente proveniente dos campos da historiografia e da sociologia brasileiras para dar conta de ler e interpretar, minimamente a contento, um intervalo narrativo como esse.⁵⁵³

⁵⁵³ Nesse sentido, precisaremos recorrer às obras que tratem da criação dos sindicatos no Brasil; especialmente em São Paulo. Para além disso, elaborarei um panorama quanto à luta social na capital paulista, bem como no campo, assumindo como recorte temporal o início do séc. XX, entre 1910 e 1950.

Um outro recurso que merece ser observado é o das descrições postas em meio à narração (cortando a *diegese*). Em *Café*, as pausas descritivas se prestam, em geral, para chamar a atenção do leitor para o que está fora do âmbito da *diegese*, tendo, portanto, um caráter diferente das descrições verificadas por Genette no caso proustiano da *Recherche*, em que as descrições não retardariam a narração, mas a reafirmariam a narrativa — esta afirmação de Genette, ainda no caso de Proust, parece-me questionável, mas não esta discussão ficará para uma outra ocasião. O central aqui é notar como a descrição em *Café*, além de adiar a narrativa, ainda sublinha questões fundamentais para o romance corroborando com o movimento de fragmentação do texto narrativo já verificado nos segmentos ensaísticos do comentador sociólogo.

Um exemplo da ocorrência dessas pausas descritivas bastante característico e capital para a interpretação de *Café* que venho propondo neste estudo encontra-se à página 70, de “A noite de sábado”, numa sequência em que Chico Antônio acaba de chegar a São Paulo e caminha pelas ruas da capital com seu João para chegar ao hotel do sírio Nedim, amigo de longa data do velho João. Pelas ruas da metrópole, eles “Chegaram assim a um sobrado de esquina [...] A luz, sempre indiscreta, reavivava na calçada as manchas de tinta ficadas da construção recentíssima. Mas a casa já parecia ter vinte anos”. Embora a construção fosse “recentíssima”, a iluminação indiscreta ainda fazia ver as manchas de tinta de uma “casa [que] já parecia ter vinte anos”. A descrição do sobrado presente no excerto destacado faz com que a imagem dessa construção recente com ares de passado funcione como uma alegoria do Brasil, em que tudo o que é novo não deixa de mostrar o que é antigo. Dito de outro modo, no Brasil, tudo o que é moderno não deixa de ser também d’algum modo arcaico. Ou ainda mais diretamente, o sobrado alegoriza a modernização brasileira que não se faz sem renovar sobre si mesma traços do arcaico. A descrição do prédio posta em meio à narrativa funciona, no limite, com alegoria do país e não aparece por outro motivo que não como uma desculpa para destacar do texto narrativo algo a que se deve olhar com atenção e que é o que realmente importa em *Café*, a formação do Brasil como país.

Um último recurso do âmbito da voz que desejo comentar é o recurso sobretudo à primeira pessoa do plural já visto em alguns dos excertos dos segmentos ensaísticos

Para tanto, algumas obras já foram rastreadas e servirão de base para uma extensão do comentário interpretativo a este trecho, como a *A classe operária no Brasil: documentos, 1889 a 1930*, de Paulo Sérgio Pinheiro, Michael Hall, publicada em 1979, assim como *História das lutas dos trabalhadores no Brasil*, de Vito Giannotti, publicada em 2007.

destacados nesta seção. A utilização desse pronome é recorrente e conforma uma espécie de recurso estilísticos particular do comentador sociólogo de *Café*, uma marca distintiva do seu discurso, que aponta uma questão central deste romance, pois reforça a deficiência da objetividade pretendida para o texto narrativo, marcando a pessoalidade dessa instância que abre comentários através da narrativa, sulcando-a. O uso do pronome pessoal na primeira pessoa do plural, portanto, fortalece o polo que questiona a forma romanesca graças ao contexto em que aparece, isto é, dentro dos segmentos.

Certamente seria possível continuar a comentar mais e mais sobre a voz neste primeiro capítulo de *Café*. Mas os pontos essenciais da sua fatura estão aqui expostos: os segmentos ensaísticos (intervalos narrativos); a descrição; e o uso da pessoalidade. Em “A noite de sábado” também há ocorrência de monólogo interior, às vezes, em conjunto com uma focalização interna aos personagens; todavia, esses recursos serão comentados na sequência, especialmente, na análise de Chico Antônio e, por esse motivo, não os repetirei aqui.

A categoria narrativa *espaço* em *Café* foi amplamente discutida nesta tese simultaneamente à personagem. Esse fato dá mostra de pelo menos duas questões importantes para o trabalho da crítica literária em geral e para este estudo em especial. Por um lado, evidencia a artificialidade da cisão das categorias narrativas e da violência do exercício crítico presente neste ato de separação, ainda que realizado à escusa de sermos didáticos na apresentação da análise das obras. E, por outro, indica como o espaço no romance é estruturante, especialmente, no caso do romance moderno.

Dito de outro modo, particularmente desde o início do século XX, o espaço no romance exerce tamanho influxo sobre a estrutura narrativa, que, pode-se dizer mesmo, determina não somente certos aspectos da sua constituição como também ajuda a redefinir a própria forma romanesca no âmbito de um novo contexto social e histórico, qual seja: a modernidade capitalista. Mas o que isto representa concretamente?

No prefácio de *Para a crítica da economia política*, Marx sustenta, a respeito do desenvolvimento da sociedade, algo que poderíamos especificar para a compreensão do irromper de novos modos de realizar as formas literárias já existentes, ou da concepção de novas formas. Segundo ele, “[...] a própria tarefa só aparece onde as condições materiais de sua solução já existem ou, pelo menos, são captadas no processo de seu

devir”.⁵⁵⁴ Isso significa, quanto à forma romanesca e às transformações sofridas por ela no curso da história, que o surgimento de novas condições materiais, provenientes da urbanização e da mecanização dos processos produtivos, pôde modificar a concepção do gênero.

De modo que, se, no período anterior à formação dos grandes centros urbanos, berços do mundo fabril, era possível orientar-se nos aglomerados urbanos com facilidade, por exemplo, encontrando ainda rostos familiares a cada passo, a nova situação torna um feito como esse bastante improvável, conformando um novo sujeito, dentro dum novo contexto, que é espacialmente desorientado e que está envolvido numa massa informe de gente e simultaneamente isolado e anônimo. Essas considerações sobre a formação dum novo mundo a partir da concepção de um novo modo de produção no século XVIII europeu podem ser encontradas em obras como as de Engels e Marx, e a sua relação com a categoria narrativa espaço foi exposta e explicada, por exemplo, por Steven Johnson, em *Complexidade urbana e enredo romanesco*, de 2009, ou *Fisiognomia da metrópole moderna*, de Willi Bolle, republicado recentemente pela Edusp, em 2022.

Para analisar esta categoria no romance *Café*, de Mário de Andrade, aproveitarei essas reflexões, buscando a especificidade do material eleito para a análise. Um bom modo de começar, portanto, será destacando que é preciso, neste caso, considerar a particularidade do desenvolvimento do capitalismo no Brasil e, conseqüentemente, a singularidade da formação das grandes cidades no país.

A esse respeito, considero relevante elucidar que existem, pelo menos, dois modos de compreender e analisar esta questão. De um lado, pode-se dizer que houve no Brasil um subdesenvolvimento do espaço urbano, que não levou às últimas conseqüências a formação de cidades metropolitanas como conseqüência do caráter da industrialização brasileira, que não teria chegado a termo dadas às suas condições de país de economia dependente; de outro, pode-se argumentar que o Brasil desenvolveu a partir de seus próprios termos tanto a indústria nacional quanto o espaço urbano e que é necessário verificar esse desenvolvimento em particular, e não a partir de uma periodização histórica esquemática e estanque.⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ A citação encontra-se no prefácio de “Para a crítica da economia política”, à p. 26, da edição publicada em 1982, pela editora Abril Cultural.

⁵⁵⁵ Para mais sobre o debate quanto ao desenvolvimento do espaço urbano no Brasil, cf. *A produção capitalista do espaço*, de David Harvey (2005); *O que é cidade*, de Raquel Rolnik (2017); *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*, de Francisco de Oliveira (2003), *A cidade e a forma jurídica: a propriedade imobiliária urbana*, de Lucas Fogaça (2024).

Na interpretação do objeto literário, a tomada de posição pela segunda opção teria como consequência uma leitura da forma estética concebida no Brasil a partir de seus próprios pressupostos, posto que seria considerada a sua matéria histórica singular como condição para o desenvolvimento da forma, ao invés de um conteúdo social estranho a ela. Por exemplo, ao tratar do Modernismo, não seria considerado o contexto europeu do século XIX, mas o brasileiro do início do século XX. Essa observação não parece muito e ao mesmo soa como uma obviedade, contudo carrega em si grandes consequências para a formulação da avaliação estética, como espero demonstrar com a análise que apresento na sequência.

Das muitas maneiras segundo as quais esta categoria poderia ser explorada em *Café*, optei aqui pela exposição de notas elaboradas a partir dos temas que emergem da caminhada noturna de Chico Antônio, seu João e Jorge por São Paulo, a qual faz com que o leitor não apenas seja ambientado na noite paulistana como também partilhe a vivência dos personagens e as suas sensações nesta atmosfera. Além disso, o espaço também será tratado no contexto da segunda parte do romance, que, ao contrário da primeira, que é tomada pelas vicissitudes da grande cidade, encerra os personagens da família da burguesia cafeeira paulista nos limites do palacete aburguesado da Alameda Santos, que tinha, como vizinha da frente, a Avenida Paulista, reconhecida por ser a parte mais nobre da cidade, dedicada às residências dos grandes barões do café na capital.⁵⁵⁶

Como é possível perceber, estas notas tratam não somente da categoria espaço, mas também da focalização, do tempo e da estrutura romanesca de *Café* em sentido amplo. Para dar conta dessa tarefa, as apresentarei na seguinte ordem: a. *A exposição da intimidade dos desconhecidos como característica do romance moderno de Mário de Andrade*; b. *As vitrines da capital... por onde quem navegará?*.

Nesta primeira nota, parto da hipótese elaborada por Steven Johnson (2009), que comenta o desenvolvimento histórico do espaço no romance europeu. Em *Complexidade urbana e enredo romanesco*, o professor analisa esta categoria entre o século XIX e o início do XX europeu, em particular na Inglaterra e em França, a partir das obras de Dickens, Flaubert, Virginia Woolf e Andre Breton, respectivamente, mostrando como a

⁵⁵⁶ Cf. Willi Bolle, 2022, à p. 324.

transformação do mundo pelo desenvolvimento do modo de produção capitalista que implica a um só tempo o crescimento urbano e tem consequências para o modo segundo o qual o homem enxerga o mundo e a si mesmo no mundo:

Para os romancistas que se viam diante das cidades [...] o problema era grave porque a forma do romance havia se especializado em apresentar a multiplicidade dos destinos individuais ou a vida de famílias interligadas. Como escreveu Raymond Williams, *os romances tradicionais eram “comunidades cognoscíveis”* [...]. O paradigma austeniano consiste em encontros e conversas pessoais. Mas o que Engels viu nas ruas de Manchester era algo totalmente diferente: uma forma que brotava da interação entre estranhos, nenhum deles com vontade ou intenção de criá-la.⁵⁵⁷

Graças a esse desenvolvimento, “A experiência da metrópole ou da cidade industrial era [vista como] um desafio para a estrutura do romance tradicional”, pois “Os expedientes narrativos da comunidade cognoscível [tornam-se] inadequados para a escala da cidade: incapazes de fazer justiça à complexidade da interação entre indivíduo e multidão. Precisava-se de uma nova forma”.⁵⁵⁸ A partir de considerações como esta, Johnson apresenta algumas hipóteses de resolução para o impasse colocado pela nova condição do homem na modernidade capitalista. Assim, ele estabelece, com a sua análise, uma espécie de quadro comparativo em que expõe como se dá a realização da categoria espacial desde o realismo até o modernismo, apresentando, resumidamente o seguinte resultado:

Quanto ao romance dickensiano (*Dombey and son*, de 1847-48), Johnson argui que, em relação aos encontros na cidade, embora altamente improváveis, eles não são acidentais, mas justificados, sendo as “comunidades incognoscíveis” apresentadas entre si quase como por milagre, além disso, tudo aconteceria “sob o pretexto fornecido pela metrópole”, Londres e as multidões, mas dentro dos espaços privados; sobre *L’education sentimentale*, de Flaubert (1843-45), ele assinala que os encontros, aqui sim, são acidentais e que a estória se desenvolve precisamente graças à “sobrecarga sensorial” oferecida pela metrópole, que torna a narrativa possível. Os encontros seriam tão casuais como os da vida real e, assim, o romance flaubertiano caminharia em direção ao realismo; além disso, a força do espaço metropolitano é tamanha que permite que o personagem tenha menos relevo psicológico, apresentando certa “vacuidade” como resultado da ampliação do papel da vida urbana na forma romanesca; em Woolf, em *Mrs. Dalloway* (1925), os encontros contingentes seriam a pura celebração do acaso, sendo o romance a

⁵⁵⁷ Johnson, 2009, à p. 867.

⁵⁵⁸ *Op. cit.*, p. 868.

“exploração da força metonímica da vida urbana”, pois esses encontros não são justificados tampouco levam a algum lugar; e, finalmente, em Breton, “a função narrativa do acaso é ainda mais forte”, dado que, no mundo onírico que constitui essa narrativa, “apenas se aprecia o fato de acontecerem os encontros casuais e as coincidências da vida metropolitana”, numa cadeia de associações sem segredos e sem consequências como Woolf.⁵⁵⁹

Este recorte proposto por Johnson sugere uma complexificação e uma dinamização do espaço urbano à medida que a modernidade capitalista se desenvolve. Esse duplo movimento, por sua vez, enseja a transformação da representação do espaço na forma romanesca. Assim, a obra de Mário de Andrade se colocaria, se considerado unicamente o período em que foi escrita, como pertencente aos desenvolvimentos da categoria vistos por Johnson em Woolf e Breton, ambos representantes do século XX, do modernismo anglo-saxão e do surrealismo francês, respectivamente. Todavia, a realização desta categoria em *Café* é diversa das obras do século XX europeu e se aproxima, em verdade, das indicações feitas pelo autor a partir das obras de Dickens e Flaubert, isto é, do século XIX. A explicação para este aparente desajuste temporal encontra-se no desenvolvimento particular da modernidade capitalista no Brasil, que, tendo deixado a condição de colônia apenas em fins do oitocentos, começa a apresentar desenvolvimentos significativos em industrialização e urbanização somente a partir de 1930. Por essa razão, embora São Paulo já fosse uma grande cidade, ainda conservava modos de vida provincianos típicos de um restrito desenvolvimento urbano e industrial. Assim, se se pode afirmar que havia uma massa popular na capital paulista, em 1920, cerca de 500 mil habitantes, e, no decênio de 30, pouco mais de 1 milhão; também é possível verificar que a sua extensão, comparativamente aos países europeus, era ainda modesta, sem que houvesse, por exemplo, um tipo de massa disforme, homogênea, como em Paris, Berlim, ou Londres, que contava, em 1920, com uma população média de mais de 6 milhões de pessoas, e em 1930, mais de 8 milhões.⁵⁶⁰ Este, portanto, era o material

⁵⁵⁹ As citações deste parágrafo encontram-se no intervalo p. 878-885 do ensaio “Complexidade urbana e enredo romanesco”, de Steven Johnson, publicado pela Cosac Naify em 2009, como parte da coletânea *O romance: a cultura do romance*, organizada por Franco Moretti.

⁵⁶⁰ JARDIM, Thiago. Londres: a história econômica de uma cidade resiliente. *Caos planejado*. 2020. Disponível em: <https://caosplanejado.com/londres-a-historia-economica-de-uma-cidade-duradoura/>. Acesso em: 19 set. 2025.

SOUZA, Guilherme Ribeiro de. A história da cidade de São Paulo contada por números: um estudo acerca do crescimento populacional da capital paulistana desde a sua fundação até o início do século XXI. In: Congresso de História Econômica: Economia de guerra: geopolítica em tempos de pandemia e crise sistêmica, XI, 2020, São Paulo. *Anais eletrônicos*, 2020, p. 359-381. São Paulo. Disponível em:

social disponível para o trabalho quando Mário escreve *Café*. Se é assim, a obra, para ser brasileira, no sentido defendido pelo autor, teria de ser haver com essa realidade — e não outra, estranha ao seu país.

Dito de outro modo, embora haja uma multidão presente nas cenas de *Café*, ela não é uma massa indistinguível, homogênea, como a identificada por Johnson nas obras de Woolf e Breton. Essa diferença aponta para uma constituição diversa da forma metropolitana na periferia do capital, a qual reverbera em representação, ou melhor, na apresentação singular de certos caracteres com os quais seu João, Chico Antônio e Jorge se encontram nas ruas de São Paulo neste romance de Mário de Andrade.

Em outras palavras, em *Café*, o espaço urbano, embora metropolitano, ainda guarda, em algum sentido, o caráter de comunidade cognoscível porquanto permita àquela amalgama, que resulta da combinação dos discursos do narrador e do comentador-sociólogo, arranjar esses encontros promovidos pelo acaso entre os personagens centrais da estória e os transeuntes desconhecidos de modo que expõe a vida desses estranhos em detalhe para o leitor. Desse modo é que são apresentados o Gordinho, o alemão “tatuador”, as prostitutas do centro de São Paulo, as sociedades de negros, Astrogildo e os artistas que são imigrantes russos, por exemplo.⁵⁶¹

Durante o passeio noturno por São Paulo, na companhia de Chico Antônio, seu João e Jorge, chegamos à Praça do Correio, um ponto central da vida paulistana, segundo o narrador de *Café*, que diz: “Assim chegaram ao ponto capital da vida paulistana, a praça do Correio”.⁵⁶² E é deste ponto em diante que conheceremos todas aquelas figuras encontradas ao acaso pelos personagens que perambulam pela cidade nesta noite de sábado. Continua o narrador:

Numa cidade de imigrantes, era ali o Correio [...] os dois aclives dominadores da avenida, num ritmo de despejo, atiravam a qualquer hora do tempo na pracinha disforme, com nada menos de oito bocas de ruas, uma piracema de

<https://congressohistoriaeconomica.fflch.usp.br/sites/congressohistoriaeconomica.fflch.usp.br/files/publicacoes/XI-congresso-2020-anais-eletronicos-Guilherme-Ribeiro-de-Souza.pdf>. Acesso em: 19 set. 2025.

Em relação à questão do desenvolvimento econômico brasileiro, cf. também a *Parte I* desta tese, “Mário de Andrade, um intérprete do Brasil”, à p. 64.

⁵⁶¹ A maioria desses caracteres já foi referida na tese no intervalo p. XX-XX, quando analisei os personagens. Lá como aqui, destaco que quase todos esses caracteres são tratados simultaneamente tanto pelo narrador quanto pelo comentador-sociólogo e que, com exceção de Astrogildo, eles não compõem o enredo primário do romance, mas um secundário, fruto do discurso do comentador-sociólogo, que não narra propriamente, mas estabelece certo tipo de ensaio social, conforme a leitura que proponho nesta tese. Apenas nesta constituição do texto, *Café* pôde, por sua própria indefinição quanto ao gênero, que transita entre o ficcional e o histórico/científico, apagando as suas fronteiras, tratar desses conteúdos.

⁵⁶² Andrade, 2015, à p. 106.

gente. [...] faltava sempre, e a todos no geral, os elementos mais específicos da felicidade: a destinação inviolável, tradicional, a inobservância do alheio, o abandono de si mesmo.⁵⁶³

Nas últimas linhas do fragmento, toda aparência com uma metrópole dos países centrais do capitalismo, nas quais o indivíduo se encontra desorientado e, ao mesmo tempo, fundido com a massa, com a multidão da grande cidade se esfacela: a consciência aguda da instância que comenta, em tom de ensaio sociológico, a cidade de São Paulo, não se deixa enganar nem busca nos ilusionar: “faltava sempre, e a todos [...] a inobservância do alheio, o abandono de si mesmo”. O transeunte aqui não é um só com a massa urbana, mas distingue-se e isso não por virtude, mas porque a metrópole, em toda a sua grandiosidade, ainda conserva o provincianismo, de quem... “Paulista reparava. Mesmo que não falasse nada, ficava chocado por dentro”,⁵⁶⁴ de outro tipo de sociedade, que lembra a das comunidades cognoscíveis e pouco a das metrópoles modernas dos países centrais do sistema como são representadas pelos seus escritores, basta pensarmos no ritmo da vida berlinense imprimido na representação de Döblin em *Berlin Alexanderplatz* com o uso da técnica da montagem, que leva-nos, como leitores, a uma experiência vertiginosa diante da superposições de imagens, vozes, ruídos, etc., ou mesmo das já mencionadas Londres, de Woolf, e Paris de Breton. A representação do espaço urbano em *Café* corresponde às características próprias de sua matéria social, ou seja, reproduzem o ritmo de um certo tipo de metrópole; não de qualquer grande cidade, mas da que é possível haver em um país periférico, isto é, que comporta em si tanto as calçadas apinhadas de gente, quanto a impossibilidade do “abandono de si mesmo”. Os encontros promovidos pelo acaso com indivíduos dos quais se pode saber o passado, os desejos, o presente e até acompanhar um pouco de suas trajetórias só é possível em uma metrópole como São Paulo, com dimensões brasileiras, cujo ritmo de vida fica bem expresso em *Café* nas luzes vermelhas dos luminosos que se refletem nas janelas do solitário edifício Martinelli em construção até 1929 tanto quanto nas janelinhas de rótula das casas construídas em estilo neocolonial.⁵⁶⁵

⁵⁶³ *Idem*, p. 106-7.

⁵⁶⁴ *Op. cit.*, p. 136.

⁵⁶⁵ Algumas referências à arquitetura da cidade de São Paulo no decênio de 1920 podem ser encontradas, por exemplo, nos intervalos p. 67-9 e p. 108-110 de *Café*.

O edifício Martinelli, construído em estilo “ecletico”, foi o segundo “arranha-céu” brasileiro e o primeiro paulista. Na cidade ainda pouco verticalizada, com pouca cara de metrópole, erguia-se o Martinelli audacioso. Um vislumbre para a época e para os homens do seu tempo.

Por sua fidelidade ao conteúdo social e por sua preocupação com a fatura, Mário de Andrade acerta os ponteiros do relógio com a história literária, não para fazer caber a fórmula moderna de escrever romance na obra; ao contrário, realizando uma obra que buscava afirmar o local sem esquecer-se de olhar o mundo, cuja dinâmica é, cada vez mais, global, rápida e articulada entre as suas partes, consoante o avanço da modernidade capitalista. Esta é uma das lições que estão sublinhadas n’*O banquete*, quando, numa discussão sobre como elevar o nível da produção nacional, o personagem Janjão defende que “o melhor jeito da gente se tornar universal, seja se tornando nacional”.

São Paulo é identificada no excerto destacado como *cidade de imigrantes* e qualificada a partir das seguintes imagens: “cidade de imigrantes”; e a continuação desse trecho, que não foi explicitada anteriormente, há ainda o seguinte: “massa pesada e sem caráter do edifício, feito imigrante também, assustado, acachapado, cheio de dedos, de pontas e reminiscências estranhas”; “ritmo de despejo”; “piracema de gente”.⁵⁶⁶ A ideia das migrações é muito presente nas obras modernas, em larga medida, graças às possibilidades de mobilidade espacial criadas pelo desenvolvimento da técnica que possibilitou a criação de aviões, trens, automóveis mais ágeis e independentes da tração animal, etc. Além disso, a modernidade capitalista também fortaleceu os movimentos migratórios devido à promoção de guerras, à ascensão de governos com regimes totalitários cuja prática corrente foi a perseguição a grupos minorizados e/ou adversários políticos.

Por fim, os tempos modernos também deram vazão aos fluxos migratórios internos, num movimento de migração rural-urbana, por exemplo, ou, no caso específico do Brasil, Norte-Sul do país (que, em muitos casos, inclusive no de Chico Antônio, personagem do romance, não se deu para a cidade, que fica apenas como um lugar de passagem, mas de uma área rural no Norte do país para uma no Sul). O que significa, em verdade, que a constituição das metrópoles se deve, entre outros fatores, à migração.

As construções em estilo neocolonial, referidas por Mário de Andrade no *Café*, eram o que predominava no início do século XX e foram o principal motivo do grande enfrentamento dos arquitetos modernistas com o seu passado recente — que insistia em não ficar para trás.

Para mais sobre esta questão, sugiro o documentário *Quando o Brasil era Moderno*, do diretor Fabiano Maciel, distribuído nos cinemas brasileiros neste ano de 2025.

Aproveito esta referência para agradecer aos queridos amigos Patricia De Luca Anchau e Leandro Urbano Jacques, por, entre tantas outras maravilhas, convidarem-me para a sua primeira ida ao cinema na casa nova provisória, este pequeno prólogo do lar futuro.

⁵⁶⁶ Andrade, 2015, p. 106-7.

Essa noção é confirmada por Manuel Castells, em *A questão urbana*, que explica o seguinte:

*O crescimento acelerado dos aglomerados [urbanos] deve-se a dois fatores: a) o aumento das taxas de crescimento natural, tanto urbano quanto rural; b) a migração rural-urbana [...] o fenômeno essencial que determina o crescimento urbano é o das migrações. A fuga para as cidades é, em geral, considerada muito mais como o resultado de um *push* rural do que de um *pull* urbano[,] quer dizer, muito mais como uma decomposição da sociedade rural do que como expressão do dinamismo da sociedade urbana.⁵⁶⁷*

A passagem de Castells, que trata especificamente da formação metropolitana em países periféricos, é bastante ilustrativa do tipo de migração retratada em *Café*. No período representado no romance, quando da crise de 1929, o país reunia uma série de fluxos migratórios. Por um lado, impulsionado por esse “*push* rural”, podemos pensar em termos de um esgotamento de possibilidades, ou na pequena margem de manobra existente no cenário sertanejo para a manutenção da vida por meio do trabalho, que impulsionaria as migrações Norte-Sul do Brasil, por exemplo, mesmo que esse fluxo não seja direcionado unicamente à cidade, mas também às áreas rurais, ou interiores do sul.⁵⁶⁸ Por outro, teríamos também as migrações rurais-urbanas *per se*, disparadas, em grande medida, pela crise econômica mundial, que tem como consequência, para o Brasil, um congelamento no escoamento da principal mercadoria primária para a economia do período, o café.

Castells insiste na ideia da migração rural-urbana como fator preponderante para a formação das grandes cidades da América Latina. E este é um tema muito presente na primeira parte de *Café*. Mas a representação da migração verificada no romance não se restringe a esse fluxo rural-urbano. Poderíamos, então, dividir as migrações representadas em 3 categorias: a. rural-urbana; b. norte-sudeste do país; c. estrangeiro-São Paulo/Brasil.

Em torno do tema das migrações — ou imigração no caso do último tipo apresentado —, ou como desdobramentos dele, Mário de Andrade aborda uma série de outras questões, como o comportamento dos estrangeiros no Brasil (a. caso dos italianos em Minas Gerais, Andrade, 2015, p. 56-65; b. a “burguesia” italiana em São Paulo, p. 72-7; c. a aclimação dos italianos ao Brasil, p. 77-82; d. os russos artistas, p. 118; e. os

⁵⁶⁷ Castells, 1983, à p. 85.

⁵⁶⁸ As direções desse tipo de fluxo migratório podem ser confirmadas, por exemplo, na leitura dos estudos de Paulo Sérgio Pinheiro e Michael Hall, *A classe operária no Brasil 1889-1930*, publicado em 1979 pela Alfa Omega; bem como de Francisco de Oliveira, *Crítica à Razão Dualista / O Ornitórrinco*, publicado pela Boitempo em 2003.

sírios, japoneses, chineses comerciantes, p. 109; f. o alemão “exótico”, p. 120-1; migrantes brasileiros de outros estados e migrantes estrangeiros, p. 110; escravidão/migração involuntária, p. 122-7); a diferença entre os migrantes nordestinos filhos da burguesia e os trabalhadores (Andrade, 2015, p. 129); o tratamento recebido pelos migrantes nordestinos que vão trabalhar nas fazendas de café no interior do sul e sudeste do Brasil (Andrade, 2015, p. 83).

O espraiamento da temática pelo romance e a dimensão que ela ganha em seus desdobramentos, assim como referência de Castells a esse elemento como um dos principais fatores da urbanização dos países dependentes da América Latina e ainda considerando como o tema da migração (e/ou da imigração) está presente nos romances modernistas de modo geral, em que a figura do estrangeiro é constante, encontramos, na migração (e/ou imigração), uma grande temática do romance moderno, tanto dos países centrais, quanto dos países periféricos, cujos diferentes rendimentos estéticos evidenciarão também as diferenças entre as matérias históricas mobilizadas em um e outro casos.

Dentre todas essas passagens indicadas anteriormente, destacamos as que dizem respeito à migração dos trabalhadores nordestinos para o sul do país como crucial para entendermos o rendimento deste motivo em *Café*, não só porque um dos personagens centrais da trama figura neste grupo, mas também pela relação estabelecida com a cidade de São Paulo — espaço em que a primeira parte do romance se desenrola — através desse tema. Isso significa dizer que há um tipo de migração, constitutiva do lugar em que se desenvolve o romance, que coloca esse espaço como local de passagem, uma vez que os trabalhadores vêm do norte e do nordeste do país e, muitas vezes, chegam a São Paulo apenas como território de passagem para alcançar um destino final, isto é, as fazendas no interior do estado. Assim, descobriremos essa cidade não apenas como receptora de mão-de-obra, mas como local de ligação entre lugares.

Castells (1983), para tratar do sistema de dominação dos países dependentes, apresenta duas variantes de dominação: a primeira, seria a implantação de tipo colonial, como exemplo, ele cita as colônias espanholas na América; a segunda, seria a variante “centro de negócios”, que seria uma “escala nas rotas comerciais”, segundo “*gateway cities*”, “forma urbana da economia de tráficos” (p. 84). O conceito de *gateway cities* parece particularmente interessante para pensar não só essas formas urbanas como portas de entrada e saída, circulação, de mercadorias (*commodities*), mas também de homens-mercadoria, que transitam por essas grandes cidades, metrópoles da periferia do capital,

para vender-se, vender a sua força de trabalho; tornando não menos interessante a proposta de “forma urbana de economia de tráfico”, como tráfico de pessoas, ainda que não mais, no período retratado em *Café*, do tráfico de escravizados, embora, em alguma medida, as relações senhor-escravizado sejam mantidas na mentalidade da oligarquia cafeeira paulista.⁵⁶⁹

Essa cidade-portão de embarque e desembarque marca um desmentir do sonho europeu⁵⁷⁰ de modo negativo, ou seja, pela via do arcaico. Assim, nem avanço para a modernização, a cidade industrial europeia, nem retorno ao primitivo, ao sertão, por exemplo, neste nosso caso. A cidade é, de fato, um local de passagem entre arcaicos, passagem para um arcaico de outro tipo. Isso evidencia, em alguma medida, como é difícil, no Brasil, que tem uma economia fundada na produção de *commodities* por meio da forma espacial do latifúndio, completar-se a degradação da sociedade rural prevista por Castells, o que, no limite, significa dizer, se não de uma impossibilidade, da complexidade do desgaste das relações sociais que dão base à sociabilidade brasileira: relação de mando, arbítrio, favor, dependência, cordialidade, como se queira.

Desses diversos modos, portanto, o tema das migrações é marcado no *Café*, atestando a forte relação desta obra as demais produções do período modernista que são marcadas pelo tempo histórico. Motivo pelo qual a imagem do migrante (e/ou imigrante) é muito presente neste início de século XX em obras significativas para o Modernismo, por exemplo, *Manhattan Transfer*, de 1925, de John Dos Passos. Essa algo turbulenta nova relação espacial que é imposta não só pelo avanço técnico como também pela fome, pela guerra e pelos totalitarismos era bastante presente no pensamento de Mário, que, n’*A escrava que não é Isaura*, assinala:

A vida de hoje torna-nos vivedores simultâneos de todas as terras do universo.
A facilidade de locomoção faz com que possamos palmilhar asfaltos de
Tóquio, Nova York, Paris e Roma no mesmo abril.
Pelo jornal somos onipresentes.
As línguas baralham-se.
Confundem-se os povos.
As sub-raças pululam.
As sub-raças vencem as raças.
Reinarão talvez muito breve?

⁵⁶⁹ O comportamento de Quinzinho para com Chico Antônio é exemplar desta questão, cf.: *Café* à página 240, por exemplo.

⁵⁷⁰ O sonho europeu/utopia europeia de construção do paraíso nos trópicos. Aqui não existe a possibilidade paraíso, é fugir da seca no nordeste para cair no sul do país que logo estará em plena crise de congelamento do escoamento café. A crise do capital internacional e a dependência apenas reforçam o caráter de um trânsito que apenas circula entre um e outro abismos. Sobre a utopia europeia, cf.: *Fisiognomia da metrópole moderna*, de Willi Bolle (2022), seção “Uma cidade mágica entre a Alemanha e a América Latina”, p. 35.

O homem contemporâneo é um ser multiplicado.⁵⁷¹

Assim como as migrações (e/ou imigrações) aparecem em *Café* como fragmento de um grande quadro da modernidade elaborado por Mário de Andrade, as vitrines também aparecem. Estes elementos são bastante marcantes para sociabilidade na modernidade capitalista, pois ajudam a integrar ambientes externos e internos, conferindo uma aparência de unidade à vida moderna, ao mesmo que tempo em que servem para expor a todos os objetos a que apenas uma minoria tem acesso, prestando-se assim à alienação feita sob a vestimenta da integração. É para isto que alerta Baudelaire, ainda no século XIX, quando em “Os olhos dos pobres” (“*Les yeux des pauvres*”), em *Le Spleen de Paris* (*Pequenos poemas em prosa*), projeta a seguinte imagem:⁵⁷²

À noite, um pouco cansada, você quis sentar-se frente a um café novo, que formava a esquina com uma avenida nova, ainda apinhada de cascalhos e já exibindo gloriosamente seus esplendores inacabados. O café reluzia. Até o gás ostentava ali todo o ardor de um começo e iluminava com toda força [...] as ninfas e deusas carregando na cabeça frutas, caças e patês, as Hebes e os Ganimedes estendendo os braços para oferecer a pequena ânfora de licores ou o obelisco bicolor dos sorvetes variados; toda a história e toda a mitologia a serviço da glotonaria.

Bem em frente de nós, na calçada, quedava-se um bom homem de uns quarenta anos, de rosto cansado, barba grisalha, com uma das mãos segurando um menino e levando, no outro braço, uma criaturinha frágil demais para andar. Ele fazia as vezes de babá e trouxera os filhos para tomar o ar da noite. Todos em andrajos. Os três rostos eram extraordinariamente sérios e os seis olhos contemplavam fixamente o café novo com admiração igual, porém distintamente matizada pela idade.⁵⁷³

Como só o espelhamento dos olhares mediado pela transparência do vidro poderia fazer, os dois parágrafos de Baudelaire imprimem toda a delicadeza e a violência do mais novo artefato técnico da arquitetura do século XIX. Os parágrafos deste lírico do auge do capitalismo, como o chamou Walter Benjamin, parecem, de fato, refletir-se como o objeto e o seu reflexo nos vidros das vitrines. O ritmo que resulta do encadeamento da descrição parece duplicar-se e, assim, gravamos as imagens produzidas pelo texto baudelaireano.

⁵⁷¹ Andrade, 2010, à p. 48.

⁵⁷² *Os pequenos poemas em prosa* de Baudelaire são publicados pela primeira postumamente, em 1869. No Brasil, foram republicados em 2009, pela editora Hedra, na versão consultada e apresentada nesta tese por mim.

⁵⁷³ Excerto de “Os olhos dos pobres”, de Charles Baudelaire, presente em *Pequenos poemas em prosa*, na edição de 2009, publicada pela Hedra, com tradução de Dorothée de Bruchard e introdução de Dirceu Villa, à p. 60.

Willi Bolle é, todavia, quem primeiro chamou a minha atenção para os paralelismos possíveis entre as vitrines de *Café* e as vitrines baudelairianas. Na introdução do ensaio *Fisiognomia da metrópole moderna* e, depois, na seção “Uma escrita de trânsito universal”: Benjamin e a Modernidade Brasileira” da mesma publicação, o professor chamará a atenção para algumas correspondências entre a produção de Baudelaire e a de Mário de Andrade. O foco exploratório de Bolle será *Macunaíma*.

Aqui, tento estender o alcance das reflexões do professor para *Café*, que marca algumas diferenças com relação a *Macunaíma* e *L'Invitation au Voyage* de Baudelaire, assim como no que se refere às leituras sobrepostas de Benjamin e do próprio Bolle sobre essas obras. Em *Café*, embora também haja um olhar sobre as vitrines não só como meio de reificação do sujeito moderno mas também como espelho das navegações, ele aparece distante do que é visto por Benjamin em Baudelaire, bem como daquele que é identificado por Bolle nos dois autores anteriores e em *Macunaíma*. Para ilustrar o que afirmo, vejamos:

Algumas vitrinas já estavam se apagando, mas ainda assim as *luzes* aqui eram maiores, mais *excitantes*, deixando as mulheres bem visíveis. E nas casas de modas [...] Chico Antônio deu um encontrão, “Desculpe, dona”, foi desviar, quase pisou em gente e desceu pra rua. Vinham músicas lindas do outro lado, movendo o andar, que o passeio ficou mais jeitoso e Chico Antônio pôde se despreocupar de não dar esbarrões nos outros, coisa que lhe trouxera mais a atenção pra realidade. Reentrou na calçada e logo adiante *parou, vivendo com os olhos* aquelas banhistas maravilhosas, duas, uma de pé, outra já deitando na areia, se rindo pra todos na vitrina da Casa Alemã. Ao longe as dunas, *o mar verde do Rio Grande do Norte*. Chico Antônio ficou encostado na parede, *à beira da vitrina, respirando o prazer daquelas figuras* tão lindas, era lindo! *num muito respeito humilde, porque se elas fossem vivas* na certa que *seriam gente de outra classe*, filhas de senhor de engenho, pros amores dele não. *Olhava com cisma grandiosa, num esvaimento suave da excitação*.⁵⁷⁴

Neste excerto, as vitrines aparecem marcadas pelos campos de sentido evocados por Willi Bolle e Walter Benjamin ao se referirem ao poema de Baudelaire e ao *Macunaíma*, pois nelas também aparecem as águas do mar que é atravessado pelas navegações vistas numa e noutra obra e que, aqui, se projeta num para além das figuras das banhistas que a cena explicita. Uma outra imagem, evidenciada por Bolle, surge daí, remetendo ao mundo das mercadorias também em *Café*, em que a própria vitrina irrompe simultaneamente como mediadora das mercadorias e como meio de objetificação do sujeito.⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ Andrade, 2015, à p. 105. Os grifos são meus.

⁵⁷⁵ Para mais sobre a interpretação de Willi Bolle sobre a leitura de Walter Benjamin de Baudelaire, bem como para mais sobre a interpretação comparativa de Bolle sobre *Macunaíma* no que ele vê uma

No entanto, Mário de Andrade marca em *Café* uma diferença significativa em relação às outras obras, pois Chico Antônio não é capturado pelas miragens que surgem da vitrine. A sua condição de classe colocava entre ele e as manequins expostas através dos vidros um “respeito humilde”, o mesmo ele sentia em relação às “filhas do senhor de engenho”, conforme a transmite a focalização interna do personagem exposta pela instância narrativa, que busca, desse modo, aproximar o leitor da experiência do personagem, por meio da experimentação estética realizada com o apelo a esse recurso, que eleva o homem pobre brasileiro, um sertanejo, à condição de sujeito do romance na usufruindo mesmo de um espaço ao devaneio. Aqui, diferente do *Macunaíma*, que vê, nas águas de uma fonte artificial no Parque do Anhangabaú, a nau que o levaria para a Europa “que é melhor!”, Chico Antônio não é levado pelo sonho duma Europa que é melhor, mas é regurgitado para fora da imagem refletida na vitrina pela lembrança das filhas do coronel. A imagem aqui está fora da visão onírica, bem mais próxima da calçada em que ele para a olhar as banhistas da vitrina e que, ao fim, já olha com certa cisma, a desconfiança que tem aquele que já serviu muito senhor de engenho desde menino nas fazendas de algodão do Recife.

Se em 1928, quando o romance *Macunaíma* é publicado, ainda era possível alimentar a esperança do progresso pela via liberal dos revoltosos de 1930; de 1932 em diante toda a ilusão parece acabada. Ao olhar nas vitrines, Chico Antônio produz uma miragem que faz surgir outro tipo de navegação, não é mais uma nau que se apresenta como de meio de circulação das mercadorias no mercado mundial, a imagem, que emerge do sonho acordado do personagem, na vitrina é a de uma jangada... com Isabel... a jangada... Isabel... vem no mar do Rio Grande do Norte e não do Atlântico do porto de Santos, ou do Atlântico que surge da fonte no Vale do Anhangabaú no delírio de *Macunaíma*:

Vinham de volta à praça do Correio. Frontões. Muitos restaurantes noturnos. Quartiúnculos abertos na boca da rua, muita luz, muita gente dentro. Entrando, saindo. Sírios, mendigas, encostados nas paredes, vendendo amendoim. Pouco mais de meia-noite. Multidões penduradas nos bondes, cheios. *Ondas de gente, era um mar. O mar verde, nordestino da vitrina da Casa Alemã. Uma jangada longe, quem que vinha nela? quem que vinha?... Pra Chico Antônio a imagem de Isabel era mais íntima, saída duma precisão sexual, Isabel [...] Chico Antônio estava real, irreal. Numa sensualidade que ele nem pensava em disfarçar, não pondo reparo. Magnificamente pensando Isabel. Um detalhe de corpo. Um aboio, cheiro pesado de engenho, as filhas do senhor de engenho tomando banho, eram Isabel. O mar da vitrina era agora um mar verdadeiro onde os manequins se moveram logo em caboclas peitudas, bem nuas; eram*

triangulação do tema das navegações que formam a rota de circulação das mercadorias, cf. *Fisiognomia da metrópole moderna*, especialmente a Introdução (p. 29-55) e a parte III (p. 313-425).

*Isabel, e Chico Antônio nadava custoso no meio do povaréu da calçada, puxado por seu João, quem que vinha na jangada? [...].*⁵⁷⁶

O devaneio de Chico Antônio, marcado a partir da representação dos conteúdos da consciência do personagem (“quem que vinha nela? quem que vinha?”), bem como pelo recurso à focalização interna (“Chico Antônio estava real, irreal. Numa sensualidade [...] Magnificamente pensando Isabel [...] O mar da vitrina era agora um mar verdadeiro onde os manequins se moveram logo em caboclas [...]), apresenta aqui outro campo de significação que o das navegações que são os meios para gerar a circulação das mercadorias e mover o capital. Em *Café*, o meio móvel é a jangada. No Brasil, essa embarcação fora usada pelos indígenas, segundo registros que datam da chegada do colonizador português, sendo, posteriormente, comum a sua utilização como meio de transporte e de trabalho para os pescadores do Nordeste brasileiro que a produziam de modo artesanal.⁵⁷⁷

Um dado relevante a esse respeito é a pesquisa etnográfica sobre a jangada empreendida por Luís Câmara Cascudo, publicada pela primeira vez em 1957, com uma nota introdutória do autor de 1954. Neste estudo, Câmara Cascudo organiza uma exploração do tema a partir de recursos de investigação provenientes da história oral, do folclore, da sociologia e da economia, além de mobilizar também elementos ficcionais. Nesse estudo, o antropólogo relata uma predominância desse meio de transporte e trabalho no Nordeste do Brasil desde muito: “Mestre Manoel Claudino contou-me que desde seu tempo de menino e mesmo na época de seu pai [...] 1865 a 1870, as jangadas eram dominadoras nas praias e bote de pesca eram contados a dedo pela sua raridade. A pesca era feita quase exclusivamente pelas jangadas pelo menos na Paraíba, Rio Grande do Norte e o Ceará”.⁵⁷⁸ E dá testemunho também da sua permanência ao longo do tempo: “Há trinta mil anos que a Jangada existe com a mesma finalidade dos nossos dias e sempre muito parecida com a fundadora de sua raça”.⁵⁷⁹

Para o que interessa ao meu argumento e elucida significativamente um dos aspectos inerentes a esse elemento é o seu caráter de oposição à modernidade capitalista, como elemento de outros tempos, isto é, do período pré-capitalista, que, entretanto, atravessa a modernidade, resistindo ao progresso a qualquer custo. Mário de Andrade

⁵⁷⁶ Andrade, 2015, à p. 141. Os grifos são meus.

⁵⁷⁷ Revista da S.B.P.H. Edições 2-5. [S.l.]: Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica, à p. 50. 1985.

⁵⁷⁸ Cascudo, 2012, à p. 101.

⁵⁷⁹ *Idem*, à p. 60.

instala, em meio ao devaneio de Chico Antônio, um elemento que rasga o vidro da ilusão do mundo das mercadorias. A jangada aparece no reflexo como um aboio que corta o ar no fazendão, suspendendo o curso do tempo que carrega o homem como um autômato. A jangada também converte-se naquele cheiro de engenho que desperta o sertanejo em meio ao tumulto da cidade grande porque se sobressai ao perfume dos vidros de cheiro do mostruário, estilhaçando a vitrina quimérica produzida pelo fetiche das mercadorias. É a arcaica jangada que se justapõe, imagetivamente nesta cena, ao moderno vidro, produzindo uma contradição que causa estranheza no leitor, como se ele mesmo fosse convocado a um devaneio avesso ao do delírio do consumo das mercadorias. O curto-circuito temporal em *Café* resulta semelhante ao vivenciado por Câmara Cascudo na presença dos jangadeiros que carregam o *gestus* de outro tempo, de outro ritmo de vida: “A nossa presença irradia, inconscientemente, o veneno da urgência e da incompreensão subsequente. Urgência com o telefone, rádio, avião de jacto, cinema, revista, resumos [...] A taciturnidade impassível do jangadeiro legítimo é desconcertante”.⁵⁸⁰

Mais adiante, o autor comenta que essa taciturnidade, esse silêncio do jangadeiro são aprendizados do corpo vindos do trabalho:

Nada mais lógico que este estado natural de taciturnidade tranquila. A jangada não comporta conversa nem cantiga [...] As reminiscências, figuras de jangadeiros mortos, as proezas de pesca, nevoeiro e ventania, a batalha com os grandes peixes cintilantes, as luzes, músicas, sombras, mistérios do mar, não têm o condão de prolongar-lhes a fabulação espontânea. O mar dará grandes poetas e escritores maiores. Dificilmente um orador nascerá entre as fileiras pescadoras. Há também o mistério da fidelidade profissional e ainda a escolha livre por um trabalho pouco remunerador.⁵⁸¹

Trabalho esse que, como o antropólogo faz verificar, embora “pouco remunerador”, atravessa os tempos graças a certa espécie de “mistério da fidelidade profissional”. É a figura do jangadeiro e da jangada, uma vez mais, se opondo pelo vértice ao trabalho em sua forma moderna, como bem observa Câmara Cascudo: “Nesta fase onde apenas as divisas aquisitivas de utilidades merecem valorização incessante e declaratória, domínio totalitário do Econômico, o jangadeiro é inexplicável na sua teimosia de meia ração pela vida inteira”.⁵⁸²

As bonitas imagens que Câmara Cascudo projeta da jangada confirmam o tom do devaneio de Chico Antônio que avista Isabel na jangada através da vitrina quebrando o

⁵⁸⁰ *Idem*, à p. 17.

⁵⁸¹ *Idem*, à p. 19.

⁵⁸² *Idem*, à p. 20.

ritmo da vida na metrópole. A quebra do ritmo pode mesmo ser sentida pelo leitor no ato da leitura, que sai de uma encadeação ritmada, rápida, em crescendo: “Muitos restaurantes noturnos. Quartiúnculos abertos na boca da rua, muita luz, muita gente dentro. Entrando, saindo. Sírios, mendigas, encostados nas paredes, vendendo amendoim. Pouco mais de meia-noite. Multidões penduradas nos bondes, cheios”. Para de repente, descender no ritmo das visões oníricas do personagem: “Ondas de gente, era um mar. O mar verde, nordestino da vitrina da Casa Alemã. Uma jangada longe, quem que vinha nela? quem que vinha?...”. Esse mesmo contraste de ritmo verifico em outro fragmento do estudo etnográfico, quando o autor apresenta, de um lado, o avião que o traz de volta da Europa, sobrevoando o mar inquieto, no qual se avista a figura da jangada, que leva o jangadeiro ao seu trabalho diário, firme, vagaroso, ritmo de quem, muitas vezes, rema contra a maré, e nacional, anônimo e coletivo: “Quando se volta da Europa de avião um arrepio sacode os nervos divisando as jangadas na água trêmula do mar sem que se aviste terra do Brasil. Prolongam na imensidão atlântica o trabalho nacional, anônimo e coletivo, estendendo pelo mar inquieto a faina do esforço diário e tenaz”.⁵⁸³

Assim, esta imagem que irrompe na vitrina em *Café* se estabelece a partir de um lugar distante daquelas imagens vistas nas obras anteriores. Não porque o mar seja outro, nem porque o lado do Atlântico a partir do qual se mira muda, tampouco porque seja outro o mediador da visão que continua precisando atravessar o mundo das mercadorias pelo frio sopro do instrumento moderno de vidro; a embarcação, contudo, é outra e evoca outros tempos e lugares, sugere outras origens, culturas, usos, costumes e modo de produção. O fetiche a que Chico Antônio se põe disponível para ceder é o da sensualidade do corpo de Isabel. É como se Mário de Andrade estivesse a rephrasear a paródia freudiana de Napoleão, que teria dito que “a política é o destino”, enquanto Freud diz “a anatomia é o destino”, para explicar como os processos amorosos fundamentais permanecem inalterados no homem mesmo depois de sua inserção na cultura; e então Mário pôde propor que fôssemos de jangada a esse destino freudiano, que é primitivo e resiste à castração ainda que como residual inconsciente, contra aquele de Napoleão, que é racional, positivo, herói da revolução burguesa e modelo, desmentido pela história, do homem que construiu a si mesmo.⁵⁸⁴

⁵⁸³ *Idem*, p. 20-1.

⁵⁸⁴ As referidas citações de Freud e Napoleão encontram-se em um texto de Freud de 1912, originalmente intitulado “*Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens*”, publicado no Brasil pela Autêntica, na coletânea *Amor, sexualidade, feminilidade*, com o título “Sobre a mais geral degradação da vida amorosa (1912) – Contribuições para a psicologia da vida amorosa — II” (p. 102-115).

Ainda muito se poderia comentar sobre esta primeira parte do romance *Café* em relação ao espaço. Nestas notas, procurei destacar os temas que mais se destacaram em minhas sucessivas leituras da obra. O mais é preciso deixar ao futuro, que fará melhor do que eu pude fazer até aqui. Para dizer com Mário de Andrade: “[...] nós carecemos fazer embora imperfeito pra que os que vierem depois então já mais fáceis de se especializar refaçam melhor o que a gente fizer”.⁵⁸⁵ Agora, a segunda parte do romance, “As duas irmãs”, cuja localização espacial muda completamente a chave de leitura do texto será analisada na seção “ROMANCE (Parte II)” desta tese.

Gordinho abre esta seção de comentários sobre os personagens de “A noite de sábado” justamente para sinalizar o seu caráter fronteiriço, posto que ele não é um personagem propriamente dito do romance, pois aparece em meio a um segmento ensaístico, portanto, fora do eixo diegético, e assim é mais um elemento pertencente ao espaço metropolitano analisado pelo comentador sociólogo. A despeito disso, Gordinho age em *Café* como personagem mesmo sem interagir com os personagens ‘*ad hoc*’ do romance, atuando apenas em relação com os demais elementos incluídos no trecho em que ele aparece, no qual o comentador expõe os marginalizados que viviam e trabalhavam no centro da cidade de São Paulo.

Esse tipo de categoria borrada, fronteiriça, na qual o Gordinho se insere, coloca-o no romance como nesta análise numa estremadura e permite notar com clareza o caráter violento do exercício analítico, o qual promove a separação da obra em categorias analíticas. Ao mesmo tempo, tem o poder de assinalar uma tensão formal presente em *Café*, que é importante considerar a fim de avançar na investigação da forma romanesca em geral e desta obra em específico, pois a tentativa de estudar as categorias narrativas de modo relativamente estanque *per se* levou-me a considerar a própria tensão a partir da qual esta obra foi construída, pois, não podendo ser *absolument un roman*, *Café* não pôde deixar de sê-lo, de modo que a sua realização interroga, tensiona, esgarça e promove uma desmontagem dessas categorias, dando lugar à expressão de uma espécie de revolta contra a forma.

⁵⁸⁵ Mário escreve estas palavras em carta a Carlos Drummond de Andrade registrada na publicação *A lição do amigo...*, na edição consultada por mim, da José Olympio, de 1982, o excerto encontra-se à p. 51.

O Gordinho aparece na altura da estória em que seu João e Chico Antônio estão perambulando pelo centro da cidade de São Paulo nas proximidades da praça do Correio: “Assim *chegaram* ao ponto capital da vida paulistana, a praça do Correio”.⁵⁸⁶ Nesse trecho, a instância narrativa localiza os personagens nesse espaço; mas algumas linhas depois, eles serão esquecidos até irromperem novamente no texto com o retorno da *diegese*, o que ocorre apenas à página centro e vinte e sete, depois de um segundo grande intervalo narrativo. Todavia, três páginas depois de chegarem à praça do Correio, o comentador dirá: “Naquela mixórdia, também o que entra pro domínio do proibível achara o lugar mais propício para viver [...]”;⁵⁸⁷ e continua: “Um tempo mesmo, sob a direção dum ítalo-paulista capenga, baixote, caixa-d’óculos e sujíssimo, teve como sede a escadaria do Correio [...] uma curiosa sociedade de meninotes sem Lei [...] a lei deles era esse indivíduo a quem chamavam de ‘o Gordinho’”.⁵⁸⁸

O Gordinho borra as fronteiras entre a narração e o ensaio, pois, estando num segmento ensaístico, ou seja, fora da *diegese* primeira que corresponde à estória de Chico Antonio e de seu João, no entanto, ele ganha uma descrição da instância comentadora, a qual por um momento parece assumir uma postura narrativa: “O Gordinho era um tipo abortado. Física e psicologicamente. Pequenino, aleijado, imberbe sempre, não podia nada nesse mundo. Tinha já pra mais de trinta anos, e na fala uma tristeza rija [...]” (p. 111); e, no que segue, “Estava há mais de quinze anos empregado numa tipografia italiana ali da vizinhança mesmo. Talvez não conhecesse banho mais que mensal [...]” (p. 112).

Assim, o leitor passa a conhecer não somente as características físicas do Gordinho “baixote” como até mesmo traços de sua vida anímica, bem como a sua moral: “Não tinha sequer a coragem dos seus vícios, era honesto [...] Não praticava proibições [...] Nem jamais tivera a intenção de desencaminhar ninguém [...] dava coragem pros que andavam direito como pros que praticavam proibições” (*ibidem*); e ainda: “[...] chegara mesmo a expulsar um do grupo. Porque roubara e o Gordinho não suportava o roubo enquanto o roubo consiste em se apropriar do alheio sem consentimento [...] e conseguira incutir nos meninos o mesmo sentimento [...]” (p. 113). Esta moral, é bem que se diga, não era só a dele, pois ele a praticava e ensinava aos que trabalhavam com ele. Esse conjunto de valores exposto pelo comentador do romance como ética de um determinado grupo social ajuda a delinear ainda melhor o quadro social que Mário de Andrade esboça

⁵⁸⁶ Andrade, 2015, p. 106. O grifo é meu.

⁵⁸⁷ *Idem*, à p. 110.

⁵⁸⁸ *Idem*, *ibidem*.

em *Café* enquanto corrobora para a subversão do modo tradicional de conceber um romance.

De repente, este trecho de segmento ensaístico ganha o tom de uma notícia de jornal: “Esta prodigiosamente romântica associação não se acabou, desfez-se. Modificou-se. Pelos fins de 1920, ou exatamente setembro, o Gordinho teve uma gripe que quase o matou” (p. 114). A marcação exata do tempo, em “setembro” de 1920, destoa do modo que opera usualmente não só o narrador no âmbito da *diegese* como também o próprio comentador nos segmentos. Não fosse a ironia presente no fragmento, marcada pelo advérbio de modo “prodigiosamente” e pelo adjetivo “romântica”, usados para fazer referência à associação de criminosos, perspectivando de modo bastante direto o que é relatado, esse poderia ser considerado um trecho de uma notícia. Esta realização de Mário de Andrade interpela tanto a forma romanesca, como é evidente, quanto o gênero notícia, pretensamente imparcial e sério, subvertendo-o em sua forma e conteúdo. Afinal, o grupo de Gordinho era uma associação criminosa, que, em todo caso, é tratada se não com admiração ou respeito, ao menos com certa naturalidade pelo comentador, que não faz juízo de valor dos associados como um periódico faria de costume.

A aparição do Gordinho, entretanto, embora tome quase seis páginas das mais de vinte do intervalo narrativo, mostra-se um pretexto, ainda que fundamental para o assunto, para o comentário sobre a marginalidade presente no meio urbano. Na sequência deste comentário, outros quatro agrupamentos, além do grupo do “Gordinho” que era composto por “Chantagistas a varejo, inculcadores de fêmeas, frescos, vendedores de cocaína, e principalmente faz-tudos à espera de patranhas ocasionais” (p. 113): primeiro, uma associação de “choferes, que era bem uma cafetinagem deslavada” (p. 115); depois, uma “associação coral interessantíssima arrastava todas as noites quase a sua nostalgia de desterro. Fundada por um antigo ator da Rússia [...] emigrados da Pequena Rússia. Mas havia alemães, tchecos, húngaros também. Modistas, grilos, fotógrafos [...]” (p. 117); e as “sociedades de negros”, de entre as quais “Uma das mais curiosas foi a mantida muitos meses numa rua escusa da Barra Funda”, cujos integrantes “formavam uma súcia de espertalhões semicriminosos” (p. 122); por fim, o segmento tratará da mestiçagem através do sexo ou do casamento e das prostitutas que integravam o quadro visto naquele pedaço central de São Paulo, o “ponto capital da vida paulistana, a praça do Correio”. Neste segmento ainda será mencionado um tatuador marinheiro alemão que morava “num daqueles pardieiros seminovos e sujíssimos da rua do Seminário, no próprio quarteirão

do Correio [...]” e que “Socialmente falando era um safado de marca maior, aproveitando de todos” (p. 120-1), que será analisado no curso desta seção.

A respeito de todas essas congregações, duas observações me parecem pertinentes. Em primeiro lugar, que, em *Café*, elas figurem como produtos típicos da metrópole moderna: “Esse gênero de associações tácitas, que não se pode confundir com simples agrupamentos de camaradas, *é mais comum do que a gente pensa, nas cidades grandes*”.⁵⁸⁹ Além disso, elas são classificadas como “camaradagens de criminosos gorados [...] [que se] proliferavam muito com a aventura, a riqueza e o despolicamento nosso”.⁵⁹⁰

Não obstante, há um senso de proporção notável em *Café* quanto ao tipo de metrópole de que se fala, expressando um compromisso com a aferição da dimensão real do país. Ao tratar de uma cidade cosmopolita como São Paulo e para fazer jus à proposta modernista de busca de um Brasil autêntico, *Café* não a desfigura, apresentando-a como Nova Iorque, ou Paris, ou Berlim. Então, o leitor se depara com o seguinte: “Apesar de cidade grande, São Paulo conservava ainda um provincianismo duro, insolvável, sem perdão, que imediatamente transformava em escândalo e xilindró as originalidades fatais. O próprio estrangeiro se aprovincianava logo aqui, seguindo o destino da serra” (p. 119).

Essa consciência da medida brasileira da metrópole na modernidade capitalista aparece não só no conteúdo de *Café*, como também se transmuta em forma, por exemplo, no modo como esses caracteres típicos do ambiente urbanos são manifestados no romance. Ou seja, ainda que Gordinho e esses outros elementos não sejam personagens *stricto sensu*, por não estarem inseridos na *diegese* primeira, eles não apenas são mencionados como personagens de terceira mão, como também são descritos e até certa espécie do que se poderia chamar de focalização interna sobre eles aparece nos segmentos. De Gordinho, por exemplo, se diz que ele não suportava o roubo.⁵⁹¹

Esse tipo de conhecimento parece impossível num centro cosmopolita como Berlim, por exemplo, em que o narrador é incapaz de conhecer o nome, ou o sentido ético e moral das pessoas com as quais Franz Biberkopf cruza em *Berlin Alexanderplatz*. As proporções são diferentes e, por essa razão, o tratamento estético dos dois contextos não se realiza de modo igual, mas a partir de seus pressupostos singulares.

⁵⁸⁹ Andrade, 2015, à p. 115. O grifo é meu.

⁵⁹⁰ *Idem*, à p. 118.

⁵⁹¹ Andrade, 2015, à p. 113.

O que o comentador sociólogo de *Café* conhece é o provincianismo brasileiro. Ou, se se quiser, o dado do atraso histórico, i.e., o *index* das comunidades cognoscíveis de tempos pré-capitalistas, que atravessa a representação dos personagens da metrópole neste romance, que, embora seja moderno, paga tributo a uma representação dos encontros fortuitos nas grandes cidades como a que é vista nos romances do século XIX europeu. E isso porque é precisamente esta a medida brasileira de fatura de um romance moderno.

Dito de outro modo, a matéria social brasileira carrega em si, no processo de modernização capitalista, as estruturas arcaicas do período histórico anterior. Assim, nos anos 1920, a cidade de São Paulo abrigava tanto as fábricas de automóveis recém construída quanto os velhos fazendeiros do café que vestem botinas e chapéus *dans les boulangeries et les cafés*; nesta mesma metrópole brasileira, as damas da alta sociedade paulista procuravam pelos perfumes mais caros da última estação importados de *France*, enquanto os maridos preocupavam-se em exportar *commodities* agrícolas dos seus fazendões espalhados por todo o território nacional.

A título de ilustração, veja-se como Döblin em *Berlin Alexanderplatz* expõe o fluxo da multidão numa metrópole nesses mesmos anos 1920-30:

Reencontro na Alex, frio do cão. No próximo ano, 1929, fará ainda mais frio *Brumm, brumm*, moureja o bate-estacas a vapor diante do Aschinger na Alex. Tem a altura de um andar e crava as estacas no chão como se nada fossem. Ar gélido. Fevereiro. As pessoas andam encapotadas. Quem tem peles usa-as, quem não as tem não as usa. O mulherio usa meias finas e passa frio, mas é bonito de se ver. Os vagabundos se esconderam do frio. Quando está quente, põem novamente o nariz para fora. Nesse meio tempo, bebericam uma quantidade dobrada de aguardente, mas que aguardente, nem os cadáveres gostariam de boiar dentro dela. *Brumm, brumm*, martela o bate-estacas a vapor na Alexanderplatz. Muitas pessoas têm tempo e ficam olhando o bate-estacas martelar.⁵⁹²

“As pessoas”, “os vagabundos”, “muitas pessoas”, “o mulherio” usa meias, passa frio, se escondem, andam encapotadas, são genéricos, multidão, tipos, aglomerados indistinguíveis de gente; mas ninguém em Berlim era um “alemão de *tipo raro*. Muito viajado, com seus *quarenta anos* talvez, esse era *bem capaz dos crimes piores*, só que *tinha a paciência maruja [...]*”,⁵⁹³ bem caracterizado física e psicologicamente. Tampouco a turba berlinense era representada como o grupo de imigrantes do leste europeu em *Café*: “Todos eram facilmente perceptíveis e fatigantíssimos. A única *dor*

⁵⁹² Döblin, 2019, p. 185.

⁵⁹³ Andrade, 2015, à p. 120. Os grifos são meus.

*que permanecia comovente naqueles indivíduos é que nenhum não conseguia ser verdadeiramente sereno [...]*⁵⁹⁴ dos quais o leitor conhece até mesmo as dores pessoais e como eles não conseguiam sentir-se em serenos.

Isso, porque em Berlim esse conhecimento é impossível, o frenesi da metrópole atropela tudo e a multidão se move como massa indistinta. Em São Paulo, metrópole da periferia do capitalismo, de ares provincianos, o comentador sociólogo de *Café* distingue os sujeitos e mesmo os grupos de uma multidão descaracterizada e, desse modo, revela-se o tamanho brasileiro da grande cidade cosmopolita típica da modernidade, que produz certo alcance formal neste romance moderno bastante ajustado à matéria história, isto é, ao referente.

Esses grupos, não custa lembrar, são apresentados no contexto de um mesmo segmento ensaístico, que rompe a forma romanesca tradicional. Contudo, o modo como aparecem neste intervalo tendo expostas características físicas e psicológicas, por meio de uma espécie de narração empreendida pelo comentador sociólogo num trecho essencialmente não narrativo, ou seja, fora da *diegese* primária, parece realizar um movimento de dupla fratura da forma. Em outras palavras, o comentário social que provoca um sulcamento do romance também é fendido por elementos narrativos e, no centro dessas fraturas, encontra-se uma imagem do Brasil como periferia do capital. Assim, Mário de Andrade produz um romance moderno como se pode produzir neste país; e só se pode dizer que o autor vá aos modelos formais de França ou Alemanha, por exemplo, para provocar a sua adaptação à matéria histórica nacional.

Esses agrupamentos de transgressores dão abertura para colocar em pauta em *Café* um debate sobre a moralidade burguesa. Em alguns momentos, certo tipo de focalização interna é utilizada para a construção da representação dessas figuras, tomando como ponto de vista narrativo o seu ponto de vista: “Labutando ao lado da lei, a única lei deles é o sentimento. O que não sentem, não fazem [...] A prática do que não sentem assume pra eles a repugnância dum exato crime contra a natureza, e principalmente por isso lhes é intolerável a traição” (p. 116). Algumas linhas depois: “A traição é o único crime que concebem como tal” (*ibidem*). Ou ainda em: “Não se podendo trair a si mesmos, valorizam ao excesso de virtude única e universal, a fidelidade profissional [...] lhes permite nutrir a possibilidade de serem... morais” (*ibidem*). Ao falar do alemão tatuador,

⁵⁹⁴ *Idem*, à p. 118. Os grifos são meus.

diz-se: “Mais raro, e só com prévio consentimento gravava imoralidades [...]”; e ainda, sobre as negras prostitutas, lemos:

Recrudescia muito com tudo isso o meretrício negro [...] O lugar preferido delas era ali mesmo, junto da praça do Correio, os jardins do Anhangabaú. Jardins escuríssimos porque neles a péssima iluminação paulistana inda se via estorvada pelas árvores baixas e folhudas, eram perfeitamente propícios às negrinhas. Não que elas se envergonhassem de si, mas *a escuraleza lhes protegia os amadores brancos que inda guardavam um preconceito*.⁵⁹⁵

Novamente, para analisar esta parte do segmento do ensaio do comentador, preciso utilizar uma categoria narrativa, mesmo que ele esteja fora da *diegese* e mesmo que esses elementos que compõem o cenário da metrópole não possam ser considerados personagens *tout court*. Essa necessidade, impingida por um material de caráter ambivalente como o dos segmentos, reforça a leitura deste romance como uma obra escrita no limite da forma.

A última sentença destacada é forte em sentido e perspectiva o trecho que a precede, deixando que o leitor entreveja a ironia de um modo de tratamento como “negrinhas”, que parece aqui antes replicar uma voz social, um discurso social, do que identificar ou particularizar de modo pejorativo essas mulheres negras que exerciam a prostituição. Além disso, o comentador não faz nenhum juízo de valor negativo, nem quanto ao exercício da profissão, nem quanto às mulheres negras como grupo social. O que, por si só, sobretudo quando considerado o período em que *Café* é escrito, já indicia uma tomada de posição desse comentador, que cola a essa camada social essa focalização, de modo que torna-se possível dar visibilidade e um tratamento humano a esses corpos que, no mais das vezes, ainda eram vistos como escravizados e, portanto, menos que subumanos, animalizados.

Um outro fragmento de *Café* que avalia esse tipo de interpretação encontra-se um pouco antes em: “O conceito de família inda era mais vago nesses descendentes de escravos, dos quais a única família fora o senhor, cujo sobrenome herdavam. Nenhuma tradição de nenhuma espécie salvaguardava esses pobres”.⁵⁹⁶ Em outras palavras, se o único tipo de família de que tem notícia nesse meio social é o sobrenome dum senhor de escravizados se está mal, uma vez que, sob tais circunstâncias, o senhor, em verdade, não fazia mais do que cometer um estupro contra a negra escravizada, deixando ao deus-dará um filho bastardo que ele jamais reconheceria como seu — mesmo na rara ocasião em

⁵⁹⁵ Andrade, 2015, à p. 127. O grifo é meu.

⁵⁹⁶ Andrade, 2015, à p. 126.

que poderia dar ao bastardo o seu nome de família.⁵⁹⁷ E continua comentador: “E o que mundo lhes mostrava de brilhante era a liberdade de maneiras, a ostentação combativa do corpo e do luxo, um instintivismo sem lei”.⁵⁹⁸ Esses comentários expressam justamente comportamentos que são fruto da dupla violência social de que essas gentes recém-alforriadas são alvo. Ou seja, a violência primordial da escravidão reproduzida na violência originada do abandono à própria sorte e da pobreza a que esses sujeitos foram submetidos.

Entretanto, o comentador também promove um movimento que dialetiza o que é visto nesses trechos de focalização interna, apresentando uma visão não maniqueísta desses grupos marginais que povoam a metrópole brasileira do início do século XX a partir da exposição em tom crítico de certos aspectos negativos da sua atividade e do seu comportamento: “Havia na cidade milhares de Gordinhos, porém desprezíveis [...]”.⁵⁹⁹ E o próprio Gordinho era considerado repugnante, não apenas fisicamente, como também porque, mesmo funcionário duma tipografia, recorria ao banditismo para viver: “tão sujo que *repugnava aos próprios companheiros*. Não se corrigia por isso, mas não dava a mão a ninguém pra não sofrer o vexame duma repugnância demonstrada sem querer”.⁶⁰⁰ E, note-se, era repugnante não só ao cidadão de bem, como também para os próprios colegas de profissão.

O comentador pontua também certas disposições questionáveis dessas “associações [...] o que põe fim a elas é um caso grave, uma briga, muitas vezes um crime. Então se desfazem sem a mínima resistência [...]”,⁶⁰¹ dialetizando as considerações apresentadas sobre elas anteriormente. Esse movimento também se dá no caso do alemão que “[...] era um safado de marca maior, aproveitador de todos. Egoísta e triunfalmente egotista”.⁶⁰² E no caso das “[...] sociedades de negros davam quase sempre o exemplo do desperdício moral e do chinfrim”⁶⁰³ e, no mesmo tom, diz-se que “[...] os negros paulistas, em grande maioria caídos numa promiscuidade, numa bandalheira [...]”.⁶⁰⁴ Todos esses trechos expressam uma não conviência do comentador, ou, se quisermos, uma não-

⁵⁹⁷ Esse tipo de ocorrência pode ser visto também no ensaísmo social brasileiro em *Casa-grande & Senzala*, ou *Sobrados e mucambos*, de Gilberto Freyre; *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Jr.

⁵⁹⁸ *Op. cit.*, à p. 126.

⁵⁹⁹ *Idem*, à p. 118.

⁶⁰⁰ *Idem*, à p. 112.

⁶⁰¹ *Idem*, à p. 116.

⁶⁰² *Idem*, à p. 121.

⁶⁰³ *Idem*, à p. 122.

⁶⁰⁴ *Idem*, à p. 126.

colagem, de focalização única, unilateral, a esse estado de banditismo dessa camada da sociedade paulistana retratada nesse segmento.

A dialetização desse quadro social é possibilitada em larga medida graças a essa figura do comentador sociólogo. Isso, porque, diferente de um narrador onisciente convencional, ele não precisa recorrer ao julgamento das atitudes dos personagens para afirmar a sua posição soberana no romance e, por isso mesmo, não o faz, isto é, não julga os procedimentos dos personagens de *Café*, mas procura ponderar sobre eles em relação ao quadro social mais amplo, já que o seu objetivo parece ser precisamente dar conta de retratar este panorama, e não apenas contar a estória de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos.

Num país em que a pobreza é endêmica e socialmente sustentada, por um lado, pelo discurso liberal de que “todos são iguais perante a Lei” e, por outro, pela materialidade da escravidão e suas consequências e pela acumulação nas mãos de poucos, em *Café*, encontro em diversos fragmentos menções à aventura, ou ao espírito de aventura, ao enriquecimento rápido, etc.,⁶⁰⁵ como característicos do Brasil, onde a riqueza de uma minoria convive com a pobreza e a miséria generalizadas de muitos. Na época em que é escrito este romance mal se havia deixado o período no qual a camada endinheirada da população possuía gente escravizada em casa e negociava ao telefone sacas de café, açúcar, filé mignon para a exportação, fazendo girar a roda-viva do capital desde o Sul global. Num cenário como este, como tratar o setor social marginalizado que habita a metrópole urbana senão a partir duma visão dialética, isto é, mais totalizadora do quadro social apresentado pela matéria histórica? Ou ainda, como fazê-lo num romance sem calçar a perspectivação inerente a, por exemplo, o ensaio sociológico em recusa à falsa objetividade da forma romanesca “pura” da narração?⁶⁰⁶ A matéria histórica evoca a antinomia na forma, a qual é lacerada em todas as suas categorias.

A instância narrativa, que parecia envolvida numa atmosfera romântica, a bem dizer, erótica, descrevendo os gestos do personagem Chico Antônio e saboreando a

⁶⁰⁵ Cf. *Café*, respectivamente nas páginas 67, 68, 131, 149, 159.

⁶⁰⁶ Sobre a “pureza” da forma do narrar ou do descrever, Gérard Genette afirma o seguinte: “[...] seria absurdo buscar a precisão de um corpus cujas próprias fronteiras são indecisas em grande medida, dado que, com toda a evidência, a descrição pura (de toda a narração) e a narração pura (de toda a descrição) não existem” (p. 99).

sensação de quem observa um objeto de desejo,⁶⁰⁷ passa bruscamente ao discurso direto dando vez a um diálogo entre Astrogildo Pinto de Brito e seu João. A quebra abrupta da imersão na atmosfera do peão aponta para o que tenho proposto aqui, quer dizer, que o romance *Café* não se estrutura a partir das individualidades dos personagens ou do interesse em suas trajetórias particulares, mas se interessa em discutir preocupações mais mundanas, como a migração nordestina para o sudeste do Brasil, a fome das crianças rebentos dos estivadores sem trabalho nos portos, ou a continuidade do modo de sociabilidade brasileiro que é fruto das relações entre senhores e escravizados vista no modo de produção colonial, por exemplo, neste trecho:

Um pregão fresco de jornaleiro veio lá de fora lembrar a Astrogildo uma edição nova de jornal. Tirou a moeda do bolso, deu-a a seu João que estava peito a peito com ele naquele apertume de lugar:

– Me compre a Folha.

– Pois não, seu Astrogildo.

E lá foi, esgueirando entre o povo, com uma diligência servil.

O incidente chegara bem pra exemplificar a cordialidade de classe que havia entre nordestinos. Astrogildo já bem que aprendera em São Paulo e mais Sul viajado, a dizer o “faz favor”, o “tenha a bondade”, o “deus lhe pague”. Mas pra com seu João readquirira instintivamente os hábitos nordestinos: “Me compre a Folha”, um mando. Talvez que a seu João não importasse mesmo nada que um “faz favor” viesse converter em pedido o que pra ele era sentido e aceito simplesmente como ordem.⁶⁰⁸

Neste romance, o narrador usa situações desse tipo para apresentar não os conflitos subjetivos, mas aqueles choques de classe. Nesse caso, essa instância propõe que a linguagem do nordestino brasileiro é legatária de uma sociabilidade forjada no passado escravocrata do Brasil. Essa materialização da linguagem do mando se apresentaria nos modos de expressão típicos da linguagem do senhor nordestino ainda nas primeiras décadas do século XX, sob a forma imperativa dos verbos, como “comprar”, “fazer”, “ir”, por exemplo, “compre”, “faça”, “vá”.

O texto de Mário de Andrade aponta então para algo significativo do processo de formação social brasileiro que teria se estabelecido na linguagem cotidiana, marcando, no caso do fragmento que destaquei, uma diferença entre os comportamentos linguísticos, isto é, quanto à língua em uso, nas diferentes regiões do Brasil: “[...] em São Paulo e mais Sul viajado, a dizer o ‘faz favor’, o ‘tenha a bondade’, o ‘deus lhe pague’. Mas pra com seu João readquirira instintivamente os hábitos nordestinos: ‘Me compre a Folha’, um mando”.

⁶⁰⁷ Andrade, 2015, à p. 129.

⁶⁰⁸ Andrade, 2015, à p. 137.

Para explicar melhor esse tipo de ocorrência, em que se pede que alguém faça alguma coisa, como comprar um jornal, o texto parece indicar que os brasileiros do sudeste e sul do país estão acostumados aos tempos verbais no presente e a uma forma indicativa dos verbos flexionados em terceira pessoa do singular, por exemplo, “compra”, que, segundo o que se diz, vem costumeiramente acompanhado de “para mim, por favor”; esse uso seria diferente do indicado em *Café* na passagem destacada que mostra a solicitação de Astrogildo a seu João: “Me compre a Folha”. Uma análise do comentador sobre essa questão de linguagem confirma essa interpretação na sequência do texto:

Uma das manifestações humanas mais chocantes de todo o Nordeste é a conservação, muito generalizada ainda, dessa *psicologia escravagista* que divide claramente a coletividade nordestina em duas classes: o senhor e o escravo. No indivíduo nordestino intelectualizado a *psicologia do mandão* permanece intimamente viva. E a maneira de mandar ou simplesmente de pedir, é a *intimativa*, que hoje nós do Sul apenas podemos imaginar que foi a do senhor de escravos. O nordestino intelectualizado continua mandando desse jeito.⁶⁰⁹

As expressões “psicologia escravagista” e “psicologia do mandão” são utilizadas pelo comentador em *Café* conformando uma espécie de pequena sociologia da linguagem, porquanto proponha, quanto ao uso da língua, a manifestação de formas de relações sociais historicamente determinadas e determinantes da sociabilidade brasileira. Essa matéria parece tão sugestiva para o conjunto do romance, que, a esse diálogo do “Me compre a Folha”, segue-se um rápido novo abandono dos personagens do enredo primário, e o texto passa a ser guiado por um comentário a respeito de outros episódios que expressariam esse tópico do mando manifesto na linguagem e no comportamento do nordestino endinheirado.⁶¹⁰ Aqui, parece-me pertinente destacar o caráter violento dessa ‘psicologia’, a qual, transposta para o objeto cultural, refrata um conteúdo histórico e social específico, tornando-o o seu assunto e analisando-o, colocando em evidência o que Roberto Schwarz comenta em “As ideias fora do lugar” sobre “a produção escravista [que] dependia da autoridade, mais que da eficácia”.⁶¹¹

O acontecimento apresentado a seguir, que aparece na sequência do trecho em discussão, destaca essa relação de senhorio em uma passagem que expõe uma viagem de automóvel, na qual um recifense, que recebe um visitante de São Paulo, dá prova do argumento apresentado pelo comentador, em duas situações diversas: a. perdido, retoma

⁶⁰⁹ *Idem*, à p. 137. Os grifos são meus.

⁶¹⁰ O comentário encontra-se no intervalo p. 137-8 de *Café*.

⁶¹¹ Encontra-se em Schwarz, 2000, à p. 14.

o caminho correto graças a um conterrâneo a quem não agradece; b. insiste em que um carregador cante o coco a um visitante, mesmo quando esse lhe comunica que não sabe cantar. Assim, sinaliza-se para a cordialidade e certo espírito de servilismo, ou seja, para o apreço do anfitrião para com aquele estrangeiro, que é demonstrado simultaneamente a um desprezo e um arbítrio direcionados ao conterrâneo pobre. E é essa relação de arbítrio, característica da época do Brasil colonial, a qual era exercida entre senhor e escravizado, que o nordestino, segundo o comentador de *Café*, nutria para com os seus conterrâneos, em especial, com relação àqueles considerados subalternos. Então, vejamos:

Se na viagem de auto se descaminha no sertão e readquire a rota ao conselho dum morador ou dum vaqueiro, vai embora sem agradecer. Se na sua afabilidade incomparável busca por todos os meios agradar uma visita, um amigo que veio de fora e se interessa pelas coisas da terra, em plena rua do Recife, às quatorze horas, chama o carregador esperando serviço na esquina:
 – Você canta coco?
 – Ah... não sei não senhor...
 – Ora deixa de besteira! este moço é de São Paulo, tire um coco pra ele ouvir. E o carregador, com um pouco mais de recusas, acaba cantando coco, plena rua do Recife, às quatorze horas [...].⁶¹²

Essa relação com relação ao polo superior da equação, o estrangeiro, que, nesse caso, em verdade, é um sujeito do sul/sudeste do Brasil, também não deixa de ser curiosa, uma vez que põe em destaque o caráter último do latifundiário, ou, mais amplamente, da classe dominante de um país da periferia do capitalismo como o Brasil, pois enfatiza o seu atributo de *dependente*. Nesse sentido, o comentador coloca em xeque, tanto a violência escravista, que seria o eixo em torno do qual se erigiria a sociedade brasileira, quanto o servilismo da classe dominante do país em relação ao elemento estrangeiro, seja ele o homem do sul do Brasil para o nordestino, seja *someone from abroad* para o brasileiro em geral.

Esse modo de submissão se deve ao fato de, no plano econômico, o estabelecimento de um mercado interno no Brasil não se deu sem determinações externas. Tanto no período colonial, em que o Brasil era apenas um exportador de matéria-prima, quanto do século XX em diante, em que o país contou sempre com investimentos externos e, em grande medida, seguiu como mero exportador de *commodities*, o Brasil não pôde consolidar uma economia senão autônoma, no mínimo, menos dependente do que no período colonial. Aliás, como país periférico, isso não seria mesmo possível, pois mesmo na modernidade capitalista, o Brasil se estabelece como nação na condição de sócio

⁶¹² Andrade, 2015, p. 137-8.

menor do capital internacional, ou, dito de outro modo, a partir da capitalização do mundo, ou ainda, se se quiser, da mundialização do capital (Warwick..., 2020). Esse movimento, ao contrário do que se poderia imaginar, fez ampliar (e não diminuir) a dependência em relação ao capital estrangeiro.

Assim, o país prospera historicamente por meio da manutenção de sua posição de sócio menor do imperialismo global, o que se traduziu, quanto às relações sociais internas, na adoção dessa espécie de “psicologia escravagista”, a qual, a um só tempo, contribuiu para a dominação econômica do Brasil pelas nações centrais do sistema,⁶¹³ porque essa mesma psicologia tem, como reverso, a manutenção da posição do país como produtor e exportador de *commodities*, que exigem pouca acumulação de valor via investimento técnico. Esse tipo de mercadoria primária e uma economia que depende dela parece pertencer a um tempo histórico que passou sem passar, um arcaico que permanece atual e que corresponderia à modernização conservadora vista no país.

Este texto de Mário de Andrade sismografa essas relações, transpondo-as em forma estética, quando se serve da renovação da linguagem, proposta pelo modernismo brasileiro, fazendo uso da prosódia popular colhida à oralidade e ao cotidiano, para buscar e identificar, no modo de articulação da forma verbal, as marcas dessa sociabilidade tão idiossincrática. E como não fizesse mais que um virar de página, volta a instância narrativa e a estória de seu João e de Astrogildo e, sem poupar uns ou outros, também mostra o reverso dessa relação residual dos tempos coloniais. Assim, o narrador, em uma postura intrusa e onisciente, exhibe o gozo do pobre, do favorecido, do homem livre (na ordem escravocrata), que, mesmo que não dependa mais, nem do favor, nem do dinheiro do ex-patrão, sofre essa influência do superior, do dono da terra. Por isso, o velho meeiro recebe feliz o trocado cedido a ele por Astrogildo pela compra do jornal:

Seu João trazia o jornal.

– Guarde os trocos.

O velhote sentiu a sensação agradável de ficar com os trezentos réis de que não carecia. Não carecia daquilo mas perdurava ancestral nele a tara do pedinte. Guardou contente os tostões.⁶¹⁴

Curioso ainda é notar que a cessão do dinheirinho vem igualmente na forma imperativa do verbo “guardar”: “guarde”, diz Astrogildo. A mandatória que cede os trocadinhos, por sua vez, é recebida com a alegria dos tempos da colônia por aquele que

⁶¹³ Cf.: Furtado, Celso. *Formação econômica do Brasil*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003; Prado Júnior, Caio. *História econômica do Brasil*, São Paulo: Brasiliense, 2002.

⁶¹⁴ Andrade, 2015, p. 138.

é livre, mas continua dependente e, talvez, sem reconhecer, sem consciência dessa posição, age como quem sabe que precisa do favor do endinheirado, sentindo-se regalado ao ganhar o seu trocadinho. Logo, a “tara do pedinte” pode ser um modo de manifestar a inconsciência — inconsciente para o personagem, porque a instância narrativa não só sabe, como aponta o pressuposto desta satisfação servil — da posição de homem livre mas dependente: seu João guarda os tostões com alegria.

Em “As ideias fora do lugar” (2000), Schwarz ocupa-se com a investigação desta posição de homem livre dependente. Neste ensaio, ele propõe o conceito de favor como uma “mediação universal” para o Brasil e a figura do agregado (esse homem livre mas dependente) como a sua “caricatura”.⁶¹⁵ Essa posição também fica evidenciada em outras atividades, como a administração, a política, a indústria, o comércio, etc. A esse “*etc.*” de Schwarz, acrescento o homem livre que trabalha no campo:

Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o ‘homem livre’, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários seu acesso à vida e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande (...). O favor é a nossa mediação quase universal – e sendo mais simpático do que o nexo escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção.⁶¹⁶

E, mais particularmente no *Café*, esse homem livre e dependente figura em seu João. Então com a sua alegria ao receber os trocados dos quais sequer necessitava, ou por seu espírito servil e apazível, que toma, gesto automático, a direção de ir buscar o jornal para o patrãozinho Astrogildo, rebento do antigo senhor da fazenda em que era meeiro no Nordeste, seu João representa esta categoria social.⁶¹⁷

O episódio ora narrado ora comentado de *Café* dá conta de perfazer a redução estrutural (Candido, 1993a) de questões fundamentais para entender a formação do Brasil como país periférico no capitalismo. Por um lado, expõe a estrutura do favor sob a qual o país se erige através da postura do personagem do velho seu João; e, por outro, mostra como determinado modo de articular a linguagem, visto em Astrogildo, foi fixado por intermédio das relações escravistas que fundaram a Nação. Por fim, ainda demonstra o que procurei assinalar na sequência desta análise quanto ao caráter de burguesia

⁶¹⁵ Schwarz, 2000, à p. 16.

⁶¹⁶ Schwarz, 2000, p. 15-16.

⁶¹⁷ *Op. cit.*, p. 47-8.

envergonhada e servil do capital estrangeiro que tem a burguesia brasileira exposta na figura do bacharel em direito filho da oligarquia rural nordestina, que funciona como certa espécie de alegoria da classe dominante da periferia global. A esse respeito, neste mesmo intervalo de páginas e circunscrevendo as questões levantadas por Schwarz e mobilizadas neste estudo, *Café* apresenta o seguinte quanto a Astrogildo:

Ainda, como a generalidade dos nordestinos, Astrogildo possuía uma faculdade enorme de adaptação. Ou por outra, não era propriamente faculdade de adaptação, mas antes uma espécie de indiferença preguiçosa, um abandono caroável de personalidade, essa difícil graça social que permite a gente se afeiçoar aos outros, vivendo-os, antes que se vivendo numa integridade insolúvel.⁶¹⁸

O trecho reforça o que propõe Schwarz a respeito da esfera de circulação do favor, que não se estabelece somente entre ricos e paupérrimos, mas no conjunto dos homens livres, sendo a mediação universal do sujeito brasileiro. Astrogildo, afinal, é filho de gente da alta no Nordeste; entretanto, na temporada no sul do país, deve mostrar-se maleável, adaptando-se aos modos paulistanos de vida, visando galgar melhor posto na sociedade e conquistar o prestígio que só os filhos de nordestinos bem-sucedidos têm nas terras civilizadas do sul do Brasil aos olhos dos conhecidos, amigos e parentes que ficaram no Nordeste. Logo, como necessitava do *favor* da alta sociedade paulistana e dos políticos do sul, Astrogildo carecia se fazer mais e mais adaptável, afável, de modo a ganhar não apenas a afeição do paulistano endinheirado e metido na vida pública, como também a sua confiança, para circular nos mesmos ambientes que ele e ter acesso à vida pública como ele tinha (e quem sabe até um cargozinho no governo, *why not?*).

Essa adaptabilidade pode ser, não obstante, vista também como *volubilidade* (Pasta, 2011),⁶¹⁹ que caracterizaria não só Astrogildo, como uma diversa gama de personagens da literatura brasileira, como Brás Cubas, de Machado de Assis, ou o diretor Aristarco, d’*O Ateneu*, de Raul Pompeia, guardadas as devidas proporções e salvaguardando a chave utilizada para pôr em questão, em cada um desses personagens, a volubilidade, sempre acompanhada do seu reverso complementar, a *ideia fixa* (Pasta, 2011). No caso de Astrogildo, essa ideia fixa é a ascensão social, não propriamente a ascensão pelo dinheiro, que a sua família já tinha, mas uma escalada de *status social*, trocando em miúdos, o ingresso na sociedade paulistana (para ele, sulista). Astrogildo troca de sentido (e de sentimento) arbitrariamente e torna-se agradável para com uns (ao

⁶¹⁸ *Op. cit.*, p. 136.

⁶¹⁹ PASTA, José Antonio. *Formação supressiva – constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese (livre docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas – Universidade de São Paulo, 2011. 280p.

passo que é mandão para com outros), variando conforme a necessidade e adaptando-se, de modo plástico, aos diferentes contextos, para alcançar o seu objetivo único, último de associar-se à alta sociedade da capital paulista, aos donos do mando, enfim. Para quê? Para ser algo que não é: assim, não sendo, é; e sendo, não é, porque somente é quando é outro. Um sujeito de formação supressiva, diria Pasta (2011).

Essa necessidade de aceitação, que reforça a ideia do favor como mediação universal no Brasil e assinala o caráter da formação do sujeito brasileiro, evidencia ainda as razões pelas quais o senhorzinho foi esconder-se com seu João e Chico Antônio num cafézinho lotado de gente no centro de São Paulo. Vejamos: “Ora essa faculdade de ser conforme aos outros é que fizera Astrogildo preferir o canto escuso do café expresso, pra não ser visto em companhia de gente de outra classe. Paulista reparava. Mesmo que não falasse nada, ficava chocado por dentro”.⁶²⁰ Como quem perseguia irredutível a ascensão de classe pelo ingresso na alta sociedade paulistana, Astrogildo não podia se dar ao luxo de ser visto (e, note-se, *mal* visto pelos olhos do paulistano endinheirado) com gente pobre e, *pra piorar*, nordestinos. Por isso mesmo, era necessário esconder-se, camuflar-se no cantinho escuso do café apinhado de gente, para melhor se adaptar ao ambiente, à circunstância e à exigência da burguesia paulistana.

Para voltar à questão da formação supressiva investigada por Pasta, retomo o seguinte trecho: “essa difícil graça social que permite a gente se afeiçoar aos **outros**, vivendo-os, antes que se vivendo numa integridade insolúvel”.⁶²¹ Poderíamos colocar assim uma tradução para o que foi apresentado em *Café*: para ser um *eu*, é imprescindível que simultaneamente esse *eu* seja um *Outro/outro*.

A súmula exposta em *Café* abre-se para a reflexão a respeito do que Pasta propõe quanto à formação do sujeito no Brasil. A essa formação, ele chama *supressiva*, posto que, através dela o sujeito se forma sendo anulado e anulando, anulando e sendo anulado; nela, o ser é o não-ser e o mesmo é o outro. A causa dessa *formação supressiva* é a condição histórica nacional, isto é, a matéria histórica brasileira, a qual obriga a convivência harmônica entre liberalismo e escravidão, modelando as subjetividades no Brasil, de modo que em cada sujeito operam dois regimes contraditórios na “concepção de si e de sua relação com o outro”, os quais deveriam excluir-se e, todavia, encontram-se, um e outro, atestados pela realidade da experiência brasileira.

⁶²⁰ Andrade, 2015, à p. 136.

⁶²¹ *Idem, ibidem*. Os grifos são meus.

Esses dois regimes são, por um lado, um moderno, correspondendo às relações capitalistas de produção e que pressupõe a separação (a diferença) entre o mesmo e o outro; e, por outro, um que não reconhece a diferença entre o mesmo e o outro e que calcula essa separação mesma como inconcebível, o regime do patriarcalismo escravista, segundo Pasta, no qual o sujeito não se reconhece como distinto do seu senhor. A saída para a subjetividade submetida simultaneamente a esses dois regimes paradoxais, que, no entanto, operam em perfeita harmonia no Brasil, é, pois, aquela em que *o outro é o mesmo*. Essa fórmula satisfaz ao mesmo tempo a exigência da diferença e a condição da ausência de diferença entre o mesmo e o outro, resultando em que “o *outro é o mesmo* ou, simplesmente invertendo, *o mesmo é o outro*”.⁶²²

Nessa busca incansável pela conquista duma posição de respeito, Astrogildo lançou-se mundo afora e veio “pro sul” estudar direito:

Cearense legítimo. O pai fora deputado estadual, chefe de polícia de assassinar, secretário-geral de Estado e mais outras coisas de homem com influência e politicagem condescendente. Herdara por questões de advocacia o naco de sertão seridoense em que seu João fora morador, e Astrogildo lá vivera muitas férias [...] Depois viera o indiscutível Direito, estudado malémal, só pra adquirir a senha de doutor. Nem bem formado, Astrogildo já estava com a decisão firme. O pai talvez preferisse mais razoavelmente pro filho uma carreira igual a que fizera, porém o moço esgotara a paciência de viver numa semirriqueza nortista e sonhava só com o Sul. Veio pro Sul.⁶²³

O curso, feito às expensas da família pertencente ao nobre conjunto das oligarquias nordestinas, servia sobretudo para adquirir *status*. Em primeiro lugar, vinha a sua imagem para os que ficaram no Ceará, isto é, a imagem do letrado estrangeiro, quer dizer, daquele sujeito que certamente não é igual aos seus conterrâneos nordestinos pobres que ficaram pela terra natal, e nem mesmo não era igual à dos colegas endinheirados que assumiram os negócios de família sem sair do Nordeste para estudar; em segundo lugar, o *status* de doutor, que funciona como uma outra imagem de si, que, caindo faz desaparecer o sujeito, como no conto “O espelho”, de Machado de Assis.

O rastro colonial da ambição é tão marcado que a simples perseguição, a todo custo, do título remonta à atribuição, por Dom Pedro I, em 1827, via decreto, desse título àqueles que concluíssem o curso de ciências jurídicas no Brasil: “*Os que freqüentarem os cinco annos de qualquer dos Cursos, com aprovação, conseguirão o gráo de*

⁶²² Pasta, 2011, à p. 103.

⁶²³ Andrade, 2015, à p. 130.

Bachareis formados. Haverá tambem o grão de Doutor, que será conferido áquelles que se habilitarem [sic]” (BRASIL, 1827)⁶²⁴.

Nesse fragmento, encontro, uma e outra vez, a ascensão social como uma ideia fixa em Astrogildo, esse sujeito tão volúvel, que se adapta facilmente aos hábitos da metrópole da periferia do capital. Esse gênero de idealização obsessiva encontra, assim como a volubilidade desses indivíduos, segundo Pasta, a sua origem na formação supressiva do sujeito brasileiro, confirmando o que depreendi do trecho destacado anteriormente quanto ao caráter marcante do personagem na representação do sujeito que se forma anulando a si mesmo (e ao outro), isto é, em que o mesmo é outro: “Foi, portanto, essa *conjunção de capitalismo e escravidão* que Roberto Schwarz encontrou na base da metamorfose incessante ou do ‘borboleteamento’ de Brás Cubas [...] Mas se observarmos um pouco mais nossas personagens infinitamente movediças, vê-se que, ao lado desse traço de mutação incessante, elas são sempre marcadas por um outro traço que, junto ao primeiro, parece paradoxal: elas são todas portadoras de uma ideia fixa, cruel e implacável”.⁶²⁵ Essa formação é fortemente marcada pelo signo da violência no ato de anulação mútua.

Se Astrogildo é adaptável, volúvel, ele não é o único, não é uma exceção, o texto do *Café* aponta, a certa altura, quanto à massa de filhos de nordestinos que vem morar em São Paulo, por exemplo, que essa volubilidade, da qual Astrogildo é uma amostra significativa, é traço comum a certo grupo social: “Mas pra um bem forte número desses filhos-famílias burgueses, sem dinheiro, *moldáveis* e de inteligência fácil”.⁶²⁶ Todos eles têm essa ideia fixa de ascensão social, de integrar-se à sociedade paulistana, por exemplo. Essa ascensão, por sua vez, tem como pressuposto a sustentação da *volubilidade* no caráter desses indivíduos, que agem com arbitrariedade e que também são produto do arbítrio alheio, e ainda, dá provas desse tipo de formação que é coordenada por uma lógica de anulação mútua.

Apesar do seu dinheiro, esses rapazotes se integram à sociedade sob a condição e por meio duma anulação de si passando a ser não-sendo: o mesmo que *é* o outro. Esse duplo regime não é uma exceção em Astrogildo; antes, é a regra a esses filhos de famílias

⁶²⁴ BRASIL. Lei de 11 de agosto de 1827. Crêa dous Cursos de sciencias Juridicas e Sociaes, um na cidade de S. Paulo e outro na de Olinda. Chancellaria-mór do Imperio do Brazil a fl. 83 do livro 1.º de Cartas, Leis, e Alvarás, Rio de Janeiro, 1827. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim.-11-08-1827.htm. Acesso em: 29 dez. 2023.

⁶²⁵ Pasta, 2011, p. 100-106. O grifo é meu.

⁶²⁶ Andrade, 2015, à p. 130. O grifo é meu.

ricas de nordestinos que vêm a São Paulo e precisam ser (ou tornar-se) maleáveis, amparando-se numa ideia fixa que *Café* não deixa escapar.

O romance também trata, neste mesmo segmento ensaístico, de outro tipo de migrante nordestino, que é diferente de Astrogildo e dos filhos dos endinheirados que rumam para o sul por conta do status, mas também não se enquadra naqueles miseráveis que migram por aquilo que acreditam ser uma chance de vencer na vida. O outro tipo identificado pelo comentador é o daqueles que vêm para enriquecer, que não sendo paupérrimos, também sustentam a ideia de que o sul lhes dará uma oportunidade de melhorar de vida:

Abandonavam um corpo pra se tornarem uma nuvem. *Se despaisavam* ridiculamente, precariamente, pra se engordar de avacalhamento quase que sem exceção. *Dispostos a tudo pra enriquecer*. Mas não conseguiam isso não — o que os tornava inda mais ridículos, mais desprezíveis e gorados.⁶²⁷

“[A]bandonavam o corpo” e se rarefaziam em “nuvem”, como que se anulando, despaisavam-se. Anulação para um fim, para contemplar uma obsessão. *Otherwise*, esse movimento de anular-se se dava no sentido de alcançar um determinado objetivo: “dispostos a tudo para enriquecer”. A essa classe de trabalhadores também *a formação supressiva* é algo dado.

Por fim, interessar-me discutir como essa ideia de *formação supressiva* presente tanto em Astrogildo quanto em seus pares, e até mesmo nesses migrantes que não eram filhos da burguesia nordestina, está *distante* daquela formação vista no romance do século XX europeu, por exemplo, em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. No caso de *Café*, a própria ideia da formação representa uma promessa que gira em falso por inúmeras vias e que não é recoberta por uma aparência de verdade, aparecendo pelo que realmente é, em uma palavra, inautêntica.

De um lado, há uma ideia de formação que pouco tinha a ver em sua origem exclusivamente com o dinheiro, como parece ser esta apresentada no contexto desses indivíduos pobres que vêm ganhar a vida no sul. O enriquecimento em si mesmo não parece uma questão para o sujeito desse paradigma de *Bildungsroman*, pois Wilhelm era filho de um burguês comerciante, o que o aproximaria entre termos de classe de Astrogildo.

De outro lado, a noção de formação expressa por *Café* não poderia estar mais distante do tipo de formação presente em *Os anos de aprendizagem*. No romance alemão,

⁶²⁷ *Idem*, à p. 133. Os grifos são meus.

a preocupação era a formação do sujeito considerando a sua interioridade e a sua sensibilidade. Wilhelm não quer seguir a profissão do pai, portanto, foi em busca de formar-se, isto é, de se constituir como sujeito de moral, ética e sensibilidade, bem como de completar uma formação intelectual. Assim, o que importava era o interior. Em *Café*, essa preocupação não é um horizonte disponível de partida, então o esforço de Astrogildo e companhia é dirigido exclusivamente para as aparências, ao contrário do que ocorre no *Meister*. No romance brasileiro, o *status social* almejado era parecer-se com a burguesia paulistana. Uma questão de aparência enfim. E mesmo essa aparência fracassa, pois o seu exterior continua, apesar dos esforços, a ser como o seu interior, pois deixa ver, mesmo sob muitas camadas de dedicação para ser-Outro, uma combinação ridícula de “um sobretudo polar com a palheta de banda [...] do Astrogildo”.⁶²⁸ A formação brasileira, se falhada, guarda ao menos o benefício de não conseguir esconder o caráter de inautenticidade que é o pressuposto da formação burguesa de sentido liberal, também ela impossível, porque tem uma base ideológica que é falsa consciência.

Dito de outro modo, as duas tentativas, vistas em *Café*, de constituir algo que se possa chamar de sujeito ficam assim barradas no Brasil pela matéria histórica e aludem a um sentido oposto ao expresso pelo *Bildungsroman*; e, quiçá, por esse motivo mesmo, possibilitem ver a como a própria ideia de formação gira em falso no contexto da modernidade capitalista, transformando a limitação da representação desses sujeitos e do seu alcance em vantagem ao contribuir para o questionamento da ideia de formação do sujeito em geral e, em especial, da formação do sujeito num país periférico.

Essa reflexão permite ainda uma outra mais geral, sobre a forma romanesca, a qual, ao fim e ao cabo, fica em xeque em *Café*, que, como romance, adota essa temática e, sobretudo, dá a ela expressão por meio dessas muitas inserções de pequenos segmentos ensaísticos em meio ao texto narrativo. Ao fazer isso fragmenta a *diegese* primária que conta a estória desse encontro entre Astrogildo, seu João e Chico Antônio, e que corre o risco de não ser apreendida pelo leitor, pois as tantas idas-e-vindas do enredo exigem uma atenção desproporcional à relevância do conteúdo narrado, isto é, um passeio noturno pela cidade de São Paulo. Essa leitura é capaz de gerar desconforto no leitor que experimente, em certo sentido, uma espécie de anti-fruição do romance enquanto busca perceber o que é estória (*plot*) e o que é comentário.

⁶²⁸ Andrade, 2015, à p. 133.

Tal atividade sem sossego funciona como um convite à reflexão. E é por meio dessa vantagem desprestigiada que o romance *Café* é construído. Se algum consolo há, este é o saber, de antemão, que a ideologia importada (de segundo grau, para falar com Schwarz) é apenas ideologia, ou seja, falsificação. Essa condição de falsa consciência não alcança materialidade nem mesmo não em seu contexto de origem, onde os homens iguais, livres, autônomos e racionais promovem a desigualdade e a guerra e a destruição ao invés de avanço social, justiça e igualdade; tampouco no Brasil, na periferia do sistema, onde reina o arbítrio e favor.⁶²⁹

Nedim é o terceiro personagem que destaque nesta seção. Numa primeira leitura, ele pode passar pelo leitor como um personagem secundário de todo desprezível. Por esse motivo, foi o exercício insistente de voltar ao texto e procurar sentidos *by digging* que o tornou não só relevante como imprescindível para a análise que proponho nesta investigação. A certa altura em *Café*, o narrador revela que Nedim era mascate de profissão: “Antipático por função, mascateando com suplício por esse imenso Brasil, mais nocivo que útil, mucuim coçando na mão gastadeira do povo, fizera tudo pra ajuntar dinheiro e ajuntara mesmo”⁶³⁰ e, que depois de muito sacrifício para ajuntar, comprou um terreno e largou de mascatear, vendeu metade do lote e construiu “[...] aquela casa branca enfeitada. Botara hotel com café embaixo”.⁶³¹ Contudo, para a desgraça dele mesmo, “[g]astara mais do que possuía na construção do hotel”.⁶³²

Por esse motivo — e o que segue é o que, de fato, despertou meu interesse em Nedim —, agora vivia contrafeito. Afinal, “Nedim era dos seres que adoram a *posse pela permanência física iniludível* do possuído. *Adorava o dinheiro que se via, visível, dinheiro mesmo, que faz peso na mão, que se guarda na mala escondido*”.⁶³³ E continua: “Adorava o terreno comprado, não pelo que se valorizara, mas porque eram tantos metros quadrados de terra que ele podia pisar. *Pra Nedim o terreno não se valorizara nada: se*

⁶²⁹ A respeito da falibilidade do ideal liberal até mesmo nos países de origem, cf. “Notas sobre a ideia de trabalho no Brasil a partir de Mário de Andrade”, publicada em Portugal pela editora Húmus, em 2025, no intervalo p. 257-271, em que exponho uma leitura a contrapelo do liberalismo tal como é apresentado no ensaio *Dialética da colonização* de Alfredo Bosi.

⁶³⁰ Andrade, 2015, à p. 87.

⁶³¹ *Idem*, à p. 88.

⁶³² *Idem, ibidem*.

⁶³³ *Ibidem*. Os grifos são meus.

conservava apenas o possuído bem concreto [...]”.⁶³⁴ A repetição da grande questão de Nedim, a sua tara pelo dinheiro de pegar com mão, da sensação de riqueza e posse mediante unicamente o “bem concreto”, em detrimento de uma valorização virtual do valor do patrimônio, precipitou o meu olhar para *O Capital*, de Karl Marx. Explico-me:

Na seção V do Livro 3, d’*O Capital*, capítulo 36, intitulado “Condições pré-capitalistas”,⁶³⁵ Marx chama a atenção para o fato de que

[...] *é na usura que o entesouramento se torna real*, realiza o seu sonho. O que é exigido do proprietário de tesouro não é capital, mas dinheiro como tal; mediante os juros, no entanto, ele transforma esse tesouro monetário em capital para si mesmo — num meio pelo qual ele se apodera total ou parcialmente do mais-trabalho e, com isso, de uma parte das próprias condições de produção, ainda que elas continuem nominalmente a existir para ele como propriedade alheia.⁶³⁶

Parece-me, então, que a questão colocada para Nedim — e, por sua vez, deste personagem, para o leitor —, quanto ao fato de ter gastado todo o dinheiro que juntou ao longo dos vinte anos como mascate e ainda ter contraído dívidas, é a de ver-se forçado a abandonar a prática do entesouramento.⁶³⁷ Essa contradição entre o seu desejo — ser um entesourador — e a sua realidade — ter de gastar o dinheiro acumulado com tanto esforço e por tanto tempo — causam nele um incômodo que o impede de ser feliz, de realizar o seu sonho, o qual, no limite, seguindo estas pistas, é, nada mais nada menos que tornar-se usurário: “o entesourador só adquire importância quando se torna usurário”,⁶³⁸ diz Marx. Esse sonho é confirmado, em *Café*, quando Nedim torna-se amigo de seu João, ou seja, justamente quando o sírio empresta dinheiro ao meeiro que estava em apuros, sendo essa a ligação que introduz Nedim na estória, e sendo ele o personagem que dará

⁶³⁴ *Ibidem*. Os grifos são meus.

⁶³⁵ Para esta tese, usamos a versão d’*O Capital*, livro 3, publicada pela Boitempo, em 2017. Traduzido por Rubens Enderle do original: *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Dritter Band. Buch III: Der Gesamtprozess der kapitalistischen Produktion*, Hamburg, 1894.

⁶³⁶ N’*O Capital*, à p. 658. O grifo é meu.

⁶³⁷ Quanto ao entesouramento, considero pertinente fazer de antemão esta ressalva: entendo aqui que o entesouramento em Marx concentra-se na acumulação de metais preciosos, especificamente e sobretudo, o ouro (embora também a prata seja mencionada em diversas passagens). A proposta de leitura que ora apresento é a de um Nedim que assume a condição, a ‘*persona*’ do entesourador amontoando dinheiro ‘vivo’, ou melhor, “papel-moeda”, para usar os termos d’*O Capital*; embora seja igualmente necessário destacar que não é explicitado n’*O Café* a materialidade, isto é, exatamente qual é o “dinheiro”, a espécie de dinheiro, que Nedim “entesoura” e isso, porque, evidentemente, como objeto cultural, o romance não tem a necessidade do rigor técnico e da fidelidade ao referencial duma obra teórica.

⁶³⁸ N’*O Capital*, à página 653.

ensejo ao texto para tratar de uma questão central para compreender o Brasil a partir desta obra.⁶³⁹

Para melhor explicar esta questão, precisarei voltar a Nedim. Como indiquei, abandonar a prática de amealhar dinheiro o tornou profundamente infeliz; mas não só isto aconteceu a ele. Nedim não apenas foi obrigado a deixar de “entesourar” como também foi ele mesmo submetido à usura. O sírio então passa a viver precisamente o avesso do sonho do entesourador, um verdadeiro pesadelo. Nedim ficava endividado, submetido à usura por outros.

Ainda que ele tenha comprado um terreno, passando a ser proprietário de uma propriedade fundiária (!), vendido uma metade e contraído uma dívida apenas com a finalidade de construir um hotel e um café, dos quais poderá obter vantagem monetária, inclusive, obtendo mais-trabalho de outros, o fato é que, desse modo, ele fica impossibilitado de acumular capital em forma de tesouro e fica alienado da possibilidade de tornar-se usurário. E a respeito dessa atividade, considero pertinente notar que será, por um lado, o sistema de crédito que se erigirá, completando o seu desenvolvimento, como reação à usura; e, por outro lado, não se pode esquecer, que será o próprio sistema de crédito o responsável por submeter o capital portador de juros (*i.e.*, capital usurário) às condições e às necessidades do modo de produção capitalista. Afirma Marx: “Em geral, o capital portador de juros, sob o sistema moderno de crédito, encontra-se adaptado às condições próprias da produção capitalista”; e continua, de modo algo revelador: “A usura como tal não só continua a existir, como, nos povos de produção capitalista desenvolvida, é liberada dos grilhões que lhe haviam sido impostos por toda a legislação prévia”.⁶⁴⁰ Em Nedim, figura o abortamento desse sonho capitalista.

Mas então resta saber qual ou quais serão as consequências disso? Quiçá seja Mário de Andrade, por meio de Nedim, procurando localizar o lugar do Brasil na modernidade capitalista, como aquele país que não pode ser *credor*, mas que, ao contrário, toma emprestado e se vê humilhado e desamparado em seu sonho de ser o que não nasceu para ser, restando apenas o lugar de eterno *devedor* de uma dívida que não se pode pagar. Nedim seria então uma alegoria do Brasil, por isso o jeito é conformar-se em se endividar para ser dono de um hotel barato com um café no térreo que hospeda gente dos extratos

⁶³⁹ No *Café*, sobre o início desta amizade e a entrada do sírio na estória, tem-se o seguinte: “O que devia na venda e uns adiantamentos necessários, Nedim mesmo, pegado na cidade, ajudou a pagar. E a dívida e amizade subiram a trezentos mil-réis e bom juro” (Andrade, 2015, à p. 71).

⁶⁴⁰ N’O *Capital*, à página 660.

baixos do populacho ali pelas beiras do centro da cidade de São Paulo e ficar submetido aos credores que cobram a dívida dessa construção mal-ajambrada: “E inda por cima o fantasma da dívida perseguindo-o dia e noite [...] tudo não era dele, era dos credores. Não possuía nada [...] estava pobre, com a roupa do corpo só [...] o hotel imediatamente imundo e o café lhe davam juros [...] mas subsistia no coitado a sensação de que o espoliavam”.⁶⁴¹

O personagem funciona como alegoria do país que, não podendo ser credor, tem como saída exportar *commodities* e endividar-se mais e mais a cada crise do capital internacional por estar submetido a um sistema global cujos credores são os países estrangeiros que foram o centro desse sistema. Ainda a esse respeito, interessa-me sugerir que, quando Marx esclarece que tanto o *capital usurário* (ou portador de juros) quanto o capital comercial precedem o modo de produção capitalista “e podem encontrados nas mais diversas formações econômicas da sociedade”;⁶⁴² abre-se uma outra camada de interpretação, pois, considerando que Nedim, como essa espécie de alegoria, alimenta uma sanha pela *usura* ainda em sua forma pouco desenvolvida e que existe em um modo de produção do qual ela não quer abdicar, mas conservar eternamente,⁶⁴³ identifico outra faceta de certa vocação do Brasil para o atraso. Assim como Nedim resiste em abrir mão do seu sonho de ser usurário e, ressentindo-se da impossibilidade de realizar esse sonho, é obrigado a conviver com o mundo que avança, pois o seu hotel e o café prosperam, o Brasil, mesmo na iminência da consolidação de um novo modo de produção mais afeito ao capitalismo proveniente da urbanização e da industrialização crescentes no século XX, não pôde abrir mão de ser produtor de mercadoria primária, conservando a grande propriedade latifundiária, uma estrutura arcaica, própria do período pré-capitalista como fator central para a economia.⁶⁴⁴ Dito de outro modo, nesse período, o país viveu o declínio da oligarquia do café, a qual se tentou a todo custo salvar, *simultaneamente* ao fortalecimento da indústria, que, ao que parece, não teria sido possível sem a economia

⁶⁴¹ Em *Café*, Andrade, 2015, à p. 89.

⁶⁴² N’O *Capital*, à página 653.

⁶⁴³ Diz Marx, n’O *Capital*: “A usura, assim como o comércio, explora um modo de produção dado; não o cria, relaciona-se com ele externamente. A usura tenta conservá-lo de maneira direta, a fim de poder explorá-lo sempre de novo; ela é conservadora, e não faz mais do que tornar esse modo de produção mais miserável” (p. 669).

⁶⁴⁴ Existe evidentemente todo um debate sobre a realização ou não de uma transição de hegemonia entre os setores agrícola e industrial especialmente no início do século XX que pode ser acompanhado em *Crítica da razão dualista/O ornitorrinco*, de Francisco de Oliveira, bem como *Acumulação de capital e industrialização no Brasil*, de Maria da Conceição Tavares, ou ainda *Formação econômica no Brasil*, de Celso Furtado, bem como *Sociologia do Brasil*, de Alysson Mascaro, que funciona como um resumo desse debate de entre outros.

oriunda do latifúndio, de modo que é possível dizer que o arcaico convive com o moderno no Brasil, isto é, o atraso de algum modo sustenta a modernização capitalista. No Brasil, esses dois polos se conjugam, ou melhor, se justapõe.⁶⁴⁵

Por fim, essa volúpia usurária guarda, no limite, relação com o desejo da submissão do outro, ou ainda mais exatamente, da escravização do outro:

As mesmas guerras por meio das quais os patrícios romanos arruinavam os plebeus [...] enchiam os celeiros e os porões dos patrícios com cobre saqueado, que era o dinheiro daquela época. *Em vez de entregar diretamente aos plebeus as mercadorias de que eles necessitavam [...] os patrícios lhes emprestavam esse cobre [...] e aproveitavam a situação para arrancar-lhes enormes juros usurários, por meio dos quais faziam deles escravos por dívidas.* Sob o reinado de Carlos Magno, também os camponeses francos foram arruinados por guerras, não lhes restando alternativa senão a de converter-se de devedores em servos [...].⁶⁴⁶

E qual estatuto melhor qualifica o Brasil como país de modernização conservadora que a justaposição de liberalismo e escravismo? É esta amalgamação, a qual tipifica o país, que a crítica literária historicamente tem insistido que a literatura brasileira, em grande medida, refrata em seus personagens e na constituição das obras. A respeito dessa interpretação não faltam excelentes exemplos. Mas, para ficar apenas em dois, que considero paradigmáticos, há o de *Brás Cubas* lido por Roberto Schwarz; e o de *Macunaíma* lido por José Antonio Pasta.⁶⁴⁷

Então a aparição deste personagem em *Café* fica melhor justificada, dado que não haveria a menor necessidade, em termos de economia interna do enredo, de que o narrador especificasse tanto o caráter dum personagem tão fortuito quanto o dono da pensão em que se hospedam os personagens centrais da *diegese*. O texto que diz respeito a ele ocupa mais de três dezenas de páginas em sequência, as quais são interrompidas unicamente por um dos grandes intervalos narrativos do romance. Isso ocorre, de facto, porque o conteúdo subterrâneo do personagem interessa mais do que aquele que aparece na superfície do texto narrativo *per se*. E essa justificativa, ela mesma, dá mais uma prova da qualidade de romance modernista *sui generis* desta obra, ou mais rigorosamente, dum romance modernista brasileiro, o que não é menos que dizer, que mobiliza a matéria histórica e social de um país da periferia do capital para realizar-se e que, por essa razão, tem a precisão de motivar a entrada de personagens que poderiam aparecer circunstancialmente,

⁶⁴⁵ Um bom resumo desse debate também é exposto por Wilson Cano em “Getúlio Vargas e a formação e integração do mercado nacional”, publicado nos Anais do XI Encontro Nacional da ANPUR, 2005.

⁶⁴⁶ N’*O Capital*, à página 668-9, grifos nossos.

⁶⁴⁷ Como referenciei nesta tese algumas quantas vezes, ver: Roberto Schwarz (2000); e José Antonio Pasta (2011).

isto é, de modo injustificado, no curso da *diegese* como acontece, por exemplo, em *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, em que os encontros contingentes são a pura celebração do acaso, segundo Johnson (2009), ou *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, que é um paradigma desse expediente entre os romances modernistas que especificamente centram na metrópole e na reprodução do seu ritmo, isto é, o ritmo da modernidade capitalista, o argumento da narrativa.

Ao ler a primeira vez o romance *Café*, uma espécie de incógnita se apresenta diante do leitor: “Chico Antônio apenas se percebera um pouco enfarado quando a noite caída não permitiu mais enxergar as paisagens passando pelo trem”.⁶⁴⁸ Este é o personagem que, por todo o capítulo, acompanharemos e que nos guiará. Como quem chega a uma cidade nova, ficamos desorientados diante da figura de Chico Antônio. Migrante, nordestino, vaqueiro, colono, artista? São designações que podemos evocar para tentar compreendê-lo. Também ficamos desorientados, junto com ele, jogados em meio à cidade que se apresenta para nós, por meio de sua perspectiva, em muitos trechos.

Enigma ainda porque a sua aparência nos deixa perplexos, atordoados, sem rumo diante do sentimento ambíguo que ele produz em nós. Mesma sensação de tumulto que se tem na contemplação e na experimentação de um país tropical e periférico como o Brasil fundado, como Nação independente, a partir da contradição entre o desejo de inserção na modernidade e a necessidade de manutenção do atraso para que essa integração se possa processar. Esse desacordo harmonizado pode ser bem compreendido através da ideia-síntese de *modernização conservadora*,⁶⁴⁹ da qual Chico Antônio é alegoria com a sua “roupa apertada de nascença, e se alisava nas ondas da musculatura, indicando o corpo de boa proteção”, ao mesmo tempo em que era desarranjado, porque “Era bangela. Faltavam os dentes da frente no maxilar superior”, que, acrescenta o narrador, avaliando, “desajeitava um bocado o gosto de o contemplar”.⁶⁵⁰

Essa imagem ambígua é reiterada, quando, nas ruas apinhadas da capital paulista no sábado à noite, o narrador flagra “Os beijos, muito secos, se tinham fechado

⁶⁴⁸ Andrade, 2015, à p. 45.

⁶⁴⁹ Apresento esta expressão no sentido que Pasta confere a ela, quando esclarece que a *modernização conservadora* “se processa através do atraso ou por meio de sua reposição continuada” (2001, p. 62).

⁶⁵⁰ Andrade, 2015, à p. 45.

reentrando um pouco pra dentro por causa de Chico Antônio ser banguela, a expressão era de boca voluntariosa”. Figura horrível, se diria a partir desse comentário da instância narrativa. Mas essa é só a metade, a qual se completa com outra, que mostra “A tez polida brilhando e os incomparáveis olhos meigos”. E, na sequência, brota no texto um movimento pendular entre a beleza e a feiúra, em que se enumeram detalhes para descrever o personagem. A oscilação é marcada sempre pela conjunção coordenada adversativa “mas”, que busca equilibrar os termos opostos: “com o nariz sensual *mas* bem-feito, o corpo pesado *mas* com uma jovialidade esbelta”.

Essa contradição que encerra a imagem do jovem nordestino fica também marcada nesta cena pelo posicionamento dos braços de Chico Antônio: “encurvado feito uma haste até o braço quebrado na parede” (*para trás e para baixo*, apontando o passado, o atraso); e “o outro incorporado à curva do torso, com a mão enfiada no bolso da calça: apesar de ‘gente baixa’ mesmo as burguesinhas o fitavam com insistência” (a referência ao torso, ligado às *partes superiores* do corpo humano, com uma das mãos no bolso, logo, na parte da *frente* do corpo). A figura contraditória talvez atraia justamente por essa falta de concordância perfeita entre as suas partes. A desvantagem, assim, converte-se em vantagem. Como o desajuste que se inscreve entre o Brasil real, com sua matéria histórica e social própria, em relação ao arsenal ideológico adotado no país, isto é, o do liberalismo, importado dos países centrais do capitalismo, nos quais as muitas camadas de *welfare state* tornam possível um melhor disfarce do estado de falsa consciência da ideologia. A condição de países periférico, portanto, torna-se privilégio ao invés de inferioridade, porque a ideologia não encontra chão. Em outras palavras, a superestrutura perseguida e adotada não encontra estrutura em que se firmar, tornando mais fácil verificar o seu caráter de falsidade.

Se a descrição física de Chico Antônio permite propor semelhante leitura sua como uma alegoria do Brasil como país de modernização conservadora, outras camadas de significação podem ser rastreadas neste personagem. Por exemplo, a do coqueiro nordestino como idealização de certo tipo de artista popular, que seria, para Mário de Andrade, uma espécie de artista brasileiro ideal.

Para entender esta questão, entretanto, sugiro um passo atrás, para que consideremos o cenário em modo amplo primeiro. Assim, verificamos que havia uma preocupação especialmente aguda quanto ao modo de trabalho, bem como quanto ao modo de expressão artística que parece comum a todos os que trabalham no campo das artes no início do século XX no Brasil — e não só, mas me atarei, por ora, ao caso

particular brasileiro. O país e o mundo passavam por convulsões vertiginosas, as quais pareciam premer o trabalhador das artes, como se fosse impossível não escolher um lado. Em suas manifestações mais extremadas, essa cisão é evidenciada no movimento modernista brasileiro ainda no decênio de 1920, pelos dois grupos em que ele se divide afinal: de um lado, o verdeamarelismo e o grupo da Anta; de outro, a Antropofagia. Na extrema-direita partidária, Plínio Salgado; na extrema-esquerda partidária, Oswald de Andrade.

Todavia, mesmo sem tocar os extremos, divergências quanto ao modo de trabalho e à expressão artística se apresentavam. Assim, haverá quem, a partir de 1930, no campo da esquerda, ou a que poderíamos chamar campo progressista, como se queira, de um lado, teríamos os defensores do romance proletário, como coloca Luís Bueno (2015), e, de outro, os do romance intimista. Isso apenas para citar um exemplo. Além disso, havia também um embate interno que Mário de Andrade encara e encarna de modo bastante próprio e que foi, em grande medida, uma luta que travou consigo mesmo durante toda a sua vida também fruto desse mundo e, especialmente, do país que se transformava. Qual seja: o dever de fazer arte com preocupação estética; e a necessidade de fazer arte com preocupação social. Essas duas dimensões do fazer artístico parecem assombrar Mário que, muitas vezes, em cartas e em tantos outros textos, se vê sem solução. Em 1937, por exemplo, quando escreve e publica *O banquete*, encontramos uma expressão dessa antinomia numa exposição do cantor Janjão, que, como vimos na primeira parte desta tese, representa muitas das posições do autor modernista no contexto desses diálogos à hora do almoço na casa de Sarah Light:

O humano, o utilitariamente humano, é o que eu pretendo. Não o ‘humano’ acomodativo dos artistas que tudo convertem a valores gerais, os “valores eternos”, mas o *combativo* e *transitório*. Mesmo o transitório, mesmo a *arte de circunstância*, morta cinco anos depois. Que valor mais terá esse ‘Esquerzo Antifachista’, depois que Mussolini virou pó de traque? Nenhum. Nem me interessa que tenha mais algum.⁶⁵¹

No fragmento anterior, há uma oposição evidente entre os *valores eternos*, da *arte feita para durar*, para o futuro e os *valores transitórios*, da “*arte de circunstância*”, arte de combate. Mas *a contradição se inscreve no pensamento de Mário de Andrade* e é bem exposta n’*O banquete*, que, graças à forma do diálogo, como sugeri naquela primeira seção deste estudo, suporta a polifonia, refletindo essa antinomia, isto é, essas posições em conflito presentes no pensamento do autor. Assim, página e meia antes, o mesmo

⁶⁵¹ Andrade, 2023, à p. 27-8. Os grifos são meus.

personagem dirá o seguinte, dialetizando o trecho anterior, quando olhamos de modo retrospectivo, e mostrando como uma técnica *per se* não pertence a uma classe ou outra, mas como a classe dominante pode convenientemente apropriar-se de determinada técnica de composição da obra de arte em proveito de seus interesses:

[...] mesmo a técnica expressiva e individualista, não é necessariamente burguesa como não é necessariamente aristocrática ou proletária. É aclassista, é classista, por isso mesmo que a sua fatalidade é o indivíduo. O que sucede porém é que muitas vezes os donos da vida se apoderam dessas técnicas individuais, as auxiliam e propagam, justo porque elas podem ser desenvolvidas para o proveito da classe deles.

[...] o que tem de mais trágico no “populismo” desses artistas fatalmente aristocráticos porque intelectuais e eruditos, é que esse mesmo populismo vai ser convertido imediatamente, pelas classes dominantes, em processos de distanciamento social. Desprestigiam o que tinha de essencialmente popular na obra e no estilo desses artistas, e só aceitam o que tinha neles de “populístico”, uma teoria! A meta desses criadores iniciais de escolas era sempre o assunto, na intenção de se tornarem mais eficientemente comunicantes com a humanidade que sonhavam. Mas as exigências dos donos da vida logo escamoteiam essa intenção primordial de assunto, exaltando os prazeres estéticos da técnica [...].⁶⁵²

O excerto indica com precisão a apropriação das técnicas, isto é, de certos modos de expressão em proveito de interesses de classe, dialetizando, em certa medida, o que se afirma posteriormente quanto à arte para durar e a arte de circunstância, uma vez que as técnicas não seriam burguesas, nem aristocráticas, nem proletárias. Janjão conclui da seguinte maneira a fala destacada no trecho anterior: “A técnica pode no entanto se tornar classista, quando se repete, vira escola e se academiza. Aí ela se torna uma virtuosidade. Mas o diabo é que o próprio artista se repete... Vira um virtuose de si mesmo...”⁶⁵³ Como então compreender esta técnica que se repete, i.e., “academiza”, se não a partir da ideia de que a sua consolidação é também, por um lado, um modo de datação da técnica; e, de outro lado, de sua ahistorização? De modo que toda inovação técnica, assim, corresponderia a um tempo histórico, do qual sofre influência e simultaneamente a que responde. Logo, seria “arte de circunstância” mesmo a produzida pelo artista erudito. Mas que, uma vez tomada pela classe dominante, torna-se a regra, se academiza, ou seja, converte-se em modelo de bem-fazer, transforma-se em virtuosidade, ou ainda, se se quiser, eterniza-se.

Lido segundo essa perspectiva, o pensamento de Mário exposto n’*O banquete*, de 1937, tomado por essa contradição, parece de algum modo encontrar uma solução, uma resposta, um entendimento... Ainda que essa compreensão não resolva aquela antinomia

⁶⁵² Andrade, 2023, p. 25-6. Os grifos são meus.

⁶⁵³ *Idem*, à p. 27.

definitivamente em suas reflexões. Anos depois, em 1944, escrevendo para a *Folha da Manhã* notas explicativas sobre *Vida do cantador*, uma série de contos que trata da vida e das aventuras de Chico Antônio, Mário esboça uma teoria interessante, com a qual parece dar um salto em busca da superação da contradição. Nessa superação dialética é que aparece a figura do artista popular, mais especificamente, do cantador, e que, no romance *Café*, materializa-se, toma corpo, nesse mesmo Chico Antônio visto também na série de contos publicada no jornal. Vejamos o que diz o escritor a esse respeito:

Na verdade eu busquei fixar, mas sem métodos de ciência, *a integração absoluta que deve existir, no artista, entre a finalidade profissional dele e a sua existência como homem*. Neste convulso tempo nosso em que a vida humana está criando uma civilização, uma sociedade nova, o artista [...] busca todos os meios confucionistas e sofistas de escapar aos seus deveres de homem, que lhe impõe tantos sacrifícios pessoais [...] Com isso, arte pura, arte livre [...] arte interessada [...] arte social, tudo vive misturado numa confusão que seria ridícula se não fosse imoral [...] E reina em principal a distinção [...] que separa o artista enquanto artista e o artista enquanto homem. Como se fosse possível distinguir uma coisa da outra, como se “artista” não fosse apenas uma qualificação profunda homem.

[...]

Ora não tem nada, que contrarie mais o confucionismo filosófico (!) desses desconversadores, que a realidade vital do mais “puro”, *do mais livre, mas também mais intransigentemente funcional de todos os artistas, o artista popular, que conserva em tudo o que ele é aqueles princípios mesmos que fizeram a arte nascer*. E como o mundo que me constrange [...] é o “Mundo Musical”, me utilizei do *cantador popular*.⁶⁵⁴

A figura-síntese, então, desse artista que não separa a Natureza da Cultura, isto é, o ser homem do trabalho que ele exerce para transformar o mundo e a Natureza e transformar a si mesmo, é a do artista popular. Especificado, pela exigência da sua coluna no jornal *Folha da Manhã*, “Mundo Musical”, na figura do cantador popular. De categoria geral na teoria de Mário, cantador popular, singulariza-se na série de contos *Vida do cantador*, bem como no romance *Café*, no personagem Chico Antônio. A reflexão apresentada anteriormente foi publicada como a abertura das notas explicativas da série de contos em janeiro de 1944, tendo sido intitulada “O cantador”. Na última publicação dessas notas, já no *Correio da Manhã*, com o título “Chico Antônio”, Mário ata as pontas do pensamento, concluindo de modo a reiterar os resultados a que chegou em suas reflexões:

[...] uns artistas incultos — incultos, não! analfabetos — tenham descoberto essa lei suprema e primeira da arte, “dar a definição de tudo!” [...]

[...] como *esses cantadores* nordestinos me assombravam, me “*exemplavam*”, como se diz, *com a perfeita integração vital com que viviam a sua arte*. Eles eram capazes de compreender que tinham que dar definição de tudo, mas seriam *incapazes de separar o homem do artista*, como estamos nos

⁶⁵⁴ Andrade, 1993, p. 65-6. Os grifos são meus.

acostumando a sofismar agora, para camuflar nossa desintegração no manto noturno das estetiçues.

[...]

Chico Antônio nunca lembrou de separar o artista do homem, tudo era um.

[...]

A arte pra ele era apenas a profissão que qualificava o homem.⁶⁵⁵

Mas se esta conclusão já é muito, ainda não é tudo. Tanto na série de contos quanto no *Café*, Mário de Andrade atribui a Chico Antônio algumas características pessoais e operações formais que contribuiriam, de certa maneira, para a constituição desse artista popular de que ele fala como a realização plena da integração entre o homem político, o artista (socializado/civilizado) e o ser humano, homem (animal racional), respondendo àquela antinomia que o mobilizou durante toda a sua vida. *A apropriação de temas folclóricos por uma operação dupla de desnivelamento e nivelamento* é a primeira delas e encontra-se nas notas explicativas de *Vida do cantador*. Essa técnica consistiria na apropriação de melodias tradicionais pelo cantador, ou coqueiro, que as decorava em parte e, então, as desnivelava, tornando-as bem simples, para que se fixassem na memória “em seu esquema essencial”, depois do que “o cantador se esmerava de novo em elevá-la de nível e individualizá-la em variações, dum legítimo ‘hot’”, que poderiam ser cantadas “interminavelmente” em “cantarolagens comprometidas” que tinham como efeito estético sobre o público uma “fascinação” de modo que se produzia também uma coletivização na assistência; “Os outros mais complicados [...] dão ao povo um entusiasmo muito mais individualista e descoletivizado”.⁶⁵⁶

A essa operação, liga-se uma outra, a do improviso, que Mário identificará como técnica não só do cantador e do coqueiro de Pernambuco e da Paraíba, mas também dos repentistas baianos.⁶⁵⁷ O modernista sugere que esse processo de *improvisação* era construído de cor, a partir de um “número restrito de idéias, pela quantidade inumerável de frases-feitas e de versos-feitos e outros processos mnemônicos de enchimento e mesmo raciocínio, como também pelas coisas decoradas ao léu das ocasiões”.⁶⁵⁸ Mário sugere também em “Notas ao cantador”, que esse processo de improvisação poderia ter origem precisamente da imbricação das três culturas que constituem o homem brasileiro que seriam, segundo ele, “As três raças de que somos formados são improvisadoras por

⁶⁵⁵ *Idem*, à p. 105. Os grifos são meus.

⁶⁵⁶ Todas as citações deste período foram retiradas de *Vida do cantador*, publicado em 1993, pela editora Villa Rica e encontram-se no intervalo p. 88-9.

⁶⁵⁷ Andrade, 1993, à p. 83.

⁶⁵⁸ *Idem*, à p. 84.

tradição”. E justifica, no que segue, indicando uma obra sobre Portugal, publicada no século XVIII, que “afirmava o gosto dos portugueses pela improvisação de discursos”, e continua: “mas o costume é português é ameríndio também”, lembrando uma passagem de Burton, que assinala “Here it met de Indian blood, which had also the habit of making impromptu chaunts”, e ainda: “E que os afro-negros são improvisadores contumazes creio não ser preciso documentar [...] qualquer viajante da África negra, [sic] insiste nisso, desde fale dos cantos africanos”, concluindo: “O cantador brasileiro tem por quem puxar”.⁶⁵⁹

À improvisação, por sua vez, conecta-se um procedimento muito conhecido e propalado pelos modernistas em geral e por Mário de Andrade em especial, assim como pelos Surrealistas, a *associação de ideias*. Diz o narrador na segunda lição de *Vida do cantador*: “os versos que improvisava no delírio de vencer, [sic] eram versos roubados da memória antiga, de outras lutas, de outros cantadores, mas que ele improvisava ‘de-cor’ no desejo de vencer”.⁶⁶⁰ Na sequência, terceira lição, encontra-se: “Parara de bater o ganzá, discursava em sons feito louco, engolia palavras pra respirar [...] o coqueiro continuava num texto inventado e sem nexos, multiplicando versos-feitos sobre sertão, despedidas, bois, amor e trabalhos [...] numa lucilação sobre-humana em que todo o Nordeste se expandia”.⁶⁶¹ E em “Notas ao cantador”, de fevereiro de 1944, Mário assinala que “Chico Antônio [...] lá no seu mundo surrealista [...] Se sujeitava a processos sistematizados fatais, do mecanismo da subconsciência e da não consciência cultivadas, enumerações, associações de imagens, de idéias-feitas, dicções estereotipadas ligadas sem lógica intelectual”.⁶⁶² A associação de ideias como técnica de composição da obra de arte foi abordada com mais vagar por Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura*, como indiquei na *Parte I* desta tese. Por esse motivo, furto-me aqui à repetição desta argumentação.⁶⁶³

Resta ainda vermos outras duas questões, estas que são o que poderíamos chamar de características pessoais de Chico Antônio que completariam o mosaico do artista popular particularizado na sua figura, quais sejam: a vocação artística e a descaracterização.

⁶⁵⁹ Os excertos que resgam a técnica do improviso na história da formação do povo brasileiro encontram-se à p. 85 de *Vida do cantador*.

⁶⁶⁰ *Idem*, à p. 41.

⁶⁶¹ *Idem*, à p. 47.

⁶⁶² *Idem*, à p. 85.

⁶⁶³ Cf. “Contornos” na *Parte I* desta tese.

Quanto à vocação artística, em Chico Antônio, ela não estaria ligada ao transcendente, mas, talvez, àquilo que Mário chama de fatalidade em tantos momentos de sua obra, como um destino, embora este seja social. Essa vocação evidencia-se inicialmente na lembrança do primeiro encontro entre Chico Antônio e seu João, quando ele ainda era um menino:

Chico Antônio era pra ele uma esperança acumulada em admiração, desde os tempos em que, parido sem mãe nos carnaubais do Açú, um dia *o menino* surgira na praia do açude seridoense, já gasto de experiência e envilecido pela magrém. *Puxava o ganzazinho do bolso da calça e por várias horas espantava e acalantava sertanejo, com a precocidade do canto.* Depois descansava por aí, tonto do esforço e de cachaça, mas com brote na barriga e algum cruzado pro que desse e viesse. Seu João era casado, morador duma fazenda de algodão. Além das reses, uma filharada na qual três boiotos na idade do rapsodinho. Teve pena. Levou mais esse pra casa, e foi numa bondade invisível que Chico Antônio cantou e trabucou até os vinte anos.⁶⁶⁴

Essa vocação, nascida na infância, longe de ser um ‘dom’, apresenta-se como resultado da necessidade material do menino órfão que precisava sobreviver no sertão seridoense. O hábito do cantar pelos trocos e pela cachaça, no entanto, desenvolve-se no rapsodinho conforme ele cresce e, assim, Chico Antônio não deixa de levar o ganzá e os cocos de memória para onde quer que vá de um canto a outro do Nordeste, entre Pernambuco e a Paraíba, ou para Minas Gerais, em Uberaba e cercanias, e também para São Paulo. E é esta a maior fonte de orgulho de seu pai, que apresenta o filho, até mesmo para o dono da fazenda dona Eulália, Quinzinho, como um excelente cantador — e o detalhe é de fato relevante e curioso para o nosso argumento, porque, embora Chico Antônio tenha ido trabalhar na fazenda paulista como colono, peão, a qualidade que seu João destaca do rapaz, em sua introdução ao patrão, é a de artista:

Fez a burrada enorme de o levar até o patrão, recém-chegado, lá na casa-grande [...]

– Dá bom camarada se não for cachaceiro – brincou o dono da fazenda, desabrido e antigo, olhando aquele corpo forte [...]

– É, mas o senhor há-de escutar é ele cantar!⁶⁶⁵

O estatuto vocacional, devocional, do artista em Chico Antônio é forte e presente e, em *Vida do cantador*, também encontramos passagens que testemunham e reforçam essa percepção. O cantador se sobrepõe, no personagem, não só ao filho e ao trabalhador braçal, como vimos anteriormente, como também ao amante (“Então a aventura deu pra caminhar depressa, e não querendo casar com a moça que [...] perdera, Chico Antônio

⁶⁶⁴ Andrade, 2015, p. 46-7.

⁶⁶⁵ *Idem*, p. 148-9.

partiu [...] A voz dele ganhava cor, parecendo recolher a quentura e o ouro do sol”⁶⁶⁶ e marido:

Chico Antônio foi expulso do engenho e pretendeu mais uma vez partir. Chegou a lembrança de Isabel e não podendo mais agüentar [...] nessa noite mesmo [...] levantou seu cântico de amor [...] Estava ainda ofegante, enxugando o suor do rosto, quando Isabel veio vindo [...] Ali pelo quinto dia de casado, Chico Antônio percebeu que agora tinha mulher para sempre e casa pra sustentar [...] Era capaz de querer bem mas era incapaz de amor [...] Era uma tarde caindo [...] Ganzá estava irregular, mesmo que um coração alterado. Isabel tirou os olhos da costurinha e de repente ficou sem imagens, assustadíssima. Lhe deu um pressentimento horrível [...]⁶⁶⁷

Na sequência da história, depois de uma noite de cantoria e bebedeira, Chico Antônio “já meio atordoado de muita música que o movia por dentro, naquela divina má-criação dos artistas que sabem possuir o seu público”⁶⁶⁸ e Isabel olhando tudo... até não poder mais, quando “Um galo cantou. Isabel chorava sem saber porque [...]”.⁶⁶⁹ Depois de terminada a noitada, no dia seguinte “Chico Antônio andou tristonho”, porque já estava firmada nele a decisão de partir. Ele também era artista antes de ser colega de trabalho. Assim, neste mesmo dia, “Os homens no trabalho, percebendo o coqueiro tão afastado de tudo, indagavam se ele estava doente [...] Continuou assim até de noite [...] Tratava-se de partir agora [...] Foi apertando a mão de todos [...] não pôde mais [...] Partiu rápido”. Nesta cena se repete uma sentença que aparece reiteradas vezes no romance quase sempre igual e que informa que Chico Antônio fica desapontado diante dos afetos, o tom indica que é quase como se esses estivessem no meio do caminho entre ele e o que amava verdadeiramente. E, nesta ocasião, como “Isabel não havia de ir, ia-se embora fugindo”, levou apenas a carteira com uns trocados, o ganzá e uma muda de roupa que achou por acidente no varal do lado de fora da casa: “E quando quebrou do caminho do rancho, deixou que os passos ressoassem à vontade”.⁶⁷⁰

Essa vocação, embora nunca abandonada por Chico Antônio, vai perdendo força de atividade conforme ele se aproxima do sul do país. Já em Minas Gerais, o narrador anuncia que “O ganzá cessara gradativamente as pancadas de cantoria, e desde o meio de Minas não tivera mais função, levado a tiracolo”.⁶⁷¹ E na fazenda em São Paulo, denuncia: “Numa fazenda de São Paulo cantar!... Nem seu João podia se inteirar da enormidade que

⁶⁶⁶ Andrade, 1993, à p. 37.

⁶⁶⁷ *Idem*, p. 41-45.

⁶⁶⁸ *Idem*, à p. 46.

⁶⁶⁹ *Idem*, à p. 48.

⁶⁷⁰ *Idem*, p. 48-9.

⁶⁷¹ *Idem*, à p. 50.

estava falando. Desde muito que se fora o tempo em que cantava a escravaria preta saracoteando no batuque ou disfarçando a monotonia dos eitos”.⁶⁷² Se a vocação se inicia com a necessidade material do menino órfão, é também o mundo social que a usurpa de Chico Antônio já adulto e migrante. É este mundo, no entanto, que, tirando de Chico Antônio a sua possibilidade de cantar, em *Vida do cantador*, o matará:

É que tinham matado um boiato nesse dia, pro fazendeiro [...] veio a resposta tumultuária, um rugido coral [...] Os bois estavam chorando a morte do irmão [...] Foi quando se escutou um grito que subia, um grito sobre-humano, agudíssimo [...] tão forte que dominou a voz lamentosa dos bois. Chico Antônio trepado no mourão mais alto da porteira, aboiava [...] [...] antes mesmo que abrissem a porteira do campo [...] Se escutou só um ronco feio e o monstro num galope seco. Chico Antônio ainda se virou, mas foi pra receber em cheio na barriga as guampas do zebu.⁶⁷³

Mas essa morte, que acontece apenas na série de contos, se nos lembrarmos bem da estória, fora prenunciada num incidente anterior — este sim um episódio comum às duas obras. Em Uberaba, quando chega, Chico Antônio se arranja com um italiano para montar a cavalo numa competição em troca de uns cobres; mas muda de ideia, porque recebe uma proposta para montar um cavalo de raça, do filho de um dono de fazenda da região.⁶⁷⁴ Arrependido da ‘traição’, decide fugir, porém encontra os italianos na estação de trem e é agredido. Em São Paulo, o pai, embora se orgulhasse do filho artista, coqueiro, preferia para ele uma vida mais prática, que ele mandasse buscar Isabel e que trabalhasse para ganhar dinheiro.⁶⁷⁵ Essa série de mudanças, decorrentes da migração para o sul, parece deixar Chico Antônio fora da sua ambiência, pois:

A viagem de trem só fizera aumentar essa consciência que São Paulo lhe dava [...] a ideia do trabalho determinado, a fixação da energia numa luta pela vida, o apalpo duma certeza monetária a que não estava disposto mais. Ou a que nunca estivera disposto pois que a resolução de vir embora pro Sul não fora ambição mas puro movimento de sensibilidade. O ambiente novo, a estrada sem poeira, as terras todas trabalhadas, a regularidade das plantações, cidades, tantas cidades poderiam ter dado pra ele a evidência do conforto, a fisionomia da riqueza, mas essas eram aquisições que não entravam absolutamente na sensação de bem-estar que Chico Antônio tinha [...] Até, se mais tarde as circunstâncias da vida paulista lhe fariam entrar o dinheiro nas preocupações, não como uma vitória contra a vida e aquisição de segurança, mas pelo que o dinheiro traz de satisfação dos desejos; a noção do conforto jamais que se organizou no coqueiro. Havia de se conservar sempre duma indiferença enorme ante o prazer vindo dos objetos acariciantes ou

⁶⁷² *Idem*, à p. 61.

⁶⁷³ *Idem*, p. 62-64.

⁶⁷⁴ “Se era questão de dinheiro, não, que estava ali um conto de réis. Chico Antônio ficou meio abobado, nunca vira um conto de réis”, à p. 61.

⁶⁷⁵ “Nedim apalpara a mão de Chico Antônio e o examinava com avidez. Mesmo sem esperar que seu João desse espaço, perguntou abrupto pro moço:

– Você... o que vem fazer em São Paulo?

– Vem ganhar dinheiro que nem o senhor, seu Nedim!” (Andrade, 2015, à p. 97).

limpos, sempre muito longínquo das poltronas em que sentava, frio, duma frieza exemplar ante qualquer melhoria da participação inanimada da vida [...] Chegou na fazenda [...] tudo o abati[a] enormemente.⁶⁷⁶

A indiferença do personagem Chico Antônio é em parte devedora daquela presente no Chico Antônio real, o coqueiro que Mário de Andrade conheceu em sua viagem ao nordeste e de quem ele diz, em *Vida do cantador*, na nota “Chico Antônio”, publicada originalmente no *Correio da Manhã*: “A arte pra ele era apenas a profissão que qualificava o homem. *Ganhava dinheiro incerto nisso, mas não queria saber de outra vida*. Não gostava de trabalhar ‘assalariado’, me disse, porque *a cantoria rendia mais. Rendia em todos os sentidos da arte, até no amor...*”.⁶⁷⁷ Por essa razão, quando o cantador finalmente sente que perdeu a sua função no mundo, a de cantar e tocar o coco, a morte colhe-o tragicamente pelos chifres do Zebu.

No romance *Café*, o personagem não morre. Nele, apenas a morte do boi é narrada. De todo modo, uma atmosfera sombria se estabelece em ambos os finais das histórias, tanto da série de contos, quando do romance. As mortes do boi e de Chico Antônio poderiam ser ligadas ainda dentro do universo construído por Mário de Andrade numa chave de leitura que relaciona o elemento cultural boi com o elemento cultural artista/cantador.

Explico-me: no pensamento de Mário, as danças dramáticas do Brasil, folclóricas, serão valorizadas sobremaneira como caracterizadoras da cultura brasileira. De entre elas, Mário destaca a figura do boi, que estaria presente nas danças de norte a sul do país. Assim, o boi seria um elemento de unificador da Nação. Como Chico Antônio seria uma espécie de artista popular que se realizaria como integração entre o artista e o homem. Duas totalidades, portanto.

À marcha do progresso histórico para a realização plena da civilidade, contudo, marcada no romance pela volta da família para a fazenda, bem como pela crise do café que encontra resolução com a transição de poder econômico e político entre as classes dominantes, deixando o proletariado para trás, no Brasil como foi em França e em todo o mundo, recoloca o atraso mesmo no auge do processo de modernização nacional visto até aquele momento, via transferência de poder pelo alto. Esses movimentos históricos e nas histórias, em *Café* e na *Vida do cantador*, representariam tanto para o boi quanto para o artista popular uma virada negativa, um limite, um perigo... de morte. A figura unificadora

⁶⁷⁶ Andrade, 2015, p. 147-8

⁶⁷⁷ Andrade, 1993, p. 105-6. Os grifos são meus.

da Nação vista por Mário de Andrade no boi, que sintetizaria uma cultura nacional unificada, enfim, não correspondia àquela nacionalização, àquela centralização das questões nacionais vista na centralização do poder concebida e implementada pelo governo autoritário de Vargas, sobretudo, a partir dos anos 1930. Assim, sacrificava-se o boi em nome do progresso. O fator unificador da cultura agora seriam as modas lançadas no cinema... com a importação de filmes... estadunidenses. O artista popular brasileiro, que poderia a ser a realização maior da arte livre e funcional no país, fora trocado *pelos movie stars... international...* em nome do progresso.

No romance, quando as mortes acontecem, a ameaça maior da crise já passou, Getúlio Vargas já havia assumido e se armava, quem sabe, a Constitucionalista de 1932: “Sem se confessar, o melhor eram os tempos em que os perrepistas faziam eleições sozinhos, venciam sozinhos, sem oposição, pelo menos a gente estava sossegado”;⁶⁷⁸ e, bem mais adiante:

Quinzinho voltara a ser feliz e o ambiente só se ensombrava [...] quando o jornal [...] trazia [...] alarme sobre a situação do Estado. Mas Quinzinho agora apenas se alarmava como um eco [...] não tinha medo nenhum. E nem era porque não devia nada a ninguém, porque inda conseguira vender bem os seus cafés e ficaria com sobras mesmo se tivesse que custear a fazenda por dois anos sem ganhar nada.⁶⁷⁹

Na série de contos, já estamos dentro do contexto da Era Vargas: “Logo depois da revolução de 30, um amigo chegado do Nordeste, me contou que ouvira Chico Antônio no desafio, xingando o contendor de ‘perrepista’. Era o insulto maior que ele descobrira com a revolução. Hoje talvez ele não ache gosto mais de xingar ninguém assim. A própria revolução acabou decretando que não existe mais nem perrepista nem integralista, com prazer”.⁶⁸⁰

Essa démarche da modernização conservadora brasileira fica bem evidente nas obras e, por isso, estabelecer essas relações não parece ser forçar a mão. O momento de sentido de traição com a revolução de 1930 era patente e transferido não só para os conteúdos do romance e da série, como também para a sua forma, na representação algo alegórica das mortes do boi e de Chico Antônio, como o fim daquelas possibilidades antes vistas para a cultura brasileira e para o artista nacional. Assim como tantos outros intelectuais e artistas, Mário de Andrade esperava da revolução que ela extrapolasse o nível de um acordo intraburguês e democratizasse o país, atendendo as demandas básicas

⁶⁷⁸ Andrade, 2015, à p. 203.

⁶⁷⁹ *Idem*, à p. 237.

⁶⁸⁰ Andrade, 1993, à p. 105.

da população: melhores condições de trabalho, educação universal, extensão do direito ao voto, etc. Entretanto, se algumas dessas reivindicações se efetivaram, vieram com o gosto amargo do totalitarismo e a isso não se podia tolerar, porque era sair das mãos dos coronéis para as do ditador.

Mas há ainda um outro dado importante mobilizado pelo personagem Chico Antônio que quero tratar aqui: a descaracterização. Essa noção está bastante ligada a um outro anti-herói de Mário de Andrade, de outro romance, talvez a sua obra de ficção mais conhecida — se lida, já é outra conversa... —, *Macunaíma*. Essa descaracterização poderia sem dúvida ser pensada a partir daquilo que indiquei inicialmente a respeito desse personagem como uma alegoria do Brasil, isto é, em sua desconjuntura, em sua ambiguidade, de figura de tez polida com incomparáveis olhos meigos e banguela e, portanto, descaracterizado, isto é, alguém com atributos que não se firmam, não se estabelecem, sempre entre o não-ser e ser outro.

Todavia, quero tomar aqui a descaracterização de Chico Antônio em outros dois sentidos. O primeiro numa *figura sem caractere*. Em uma palavra, *analfabeto*. Esse atributo do personagem é destacado em algumas ocasiões, por exemplo, quando ele decide enviar um cartão postal para seu João em São Paulo, bem como quando recebe uma carta do pai. Nas duas situações, é um terceiro que intermedeia os atos da leitura e da escrita. Esse seria um dado banal, não fosse o modo como personagem é tratado no romance *Café*. Na história da forma, acompanhamos um movimento de democratização da representação de classes sociais no romance. Ao menos desde o realismo francês no século XIX, o homem comum ocupa um lugar central nas narrativas e, no modernismo, num caso paradigmático, que seria o de Ulysses, de James Joyce, esse homem comum ainda ganha o direito de ter a sua consciência representada por meio da técnica narrativa mais avançada de então, o monólogo interior (joyciano).⁶⁸¹ Em *Café*, entretanto, essa ampliação do escopo de representação das classes sociais chega não apenas até o pobre, o trabalhador rural, o que já seria dizer muito sobre este romance, como toma como figura de representação séria, não caricatural, o analfabeto. Um tipo, enfim, descaracterizado. Assim, Chico Antônio é núcleo em torno do qual gravita uma outra contradição, pois, representado no romance, ou seja, dentro da cultura da palavra escrita, ele nasce, cresce e é pertencido à cultura oral, em todas as dimensões da vida, inclusive, na do trabalho. Nas notas explicativas sobre *Vida do cantador*, o coqueiro é aproximado por Mário de

⁶⁸¹ Sobre essa questão, cf. *Ulysses e o monólogo interior*, de Camila Hespanhol Peruchi (2022).

Andrade do repentista, que é reconhecidamente um poeta da cultura oral brasileira. O escritor modernista dá lugar não apenas para o trabalhador rural, mas também para o iletrado, conferindo-lhe características humanas, tratando-o com dignidade, e isso não como um favor: Chico Antônio é mesmo adorado pela instância narrativa de *Café*, que usa, em diversas oportunidades, uma focalização interna a partir do coqueiro e também comenta o olhar de outros sobre ele, sempre um olhar de admiração, afeto, amor e desejo. Mas não só, também há excertos de monólogo interior deste sertanejo coqueiro e analfabeto. Vejamos um fragmento que mistura focalização interna em Chico Antônio e monólogo interior para se ter uma noção da beleza desse movimento promovido em *Café*:⁶⁸²

Chico Antônio se lembrou que não imaginava encontrar o velhote na estação, lhe passou rápido na imagem o moço do sul, amigo dele. Andava depressa mas com muita dificuldade por causa daquele povaréu *maravilhoso* como nunca vira. Luzes *encaradas, azuis, verdes, apagavam, acendiam*, casas iluminadíssimas, **pra quê tanta luz! enfeiras de bondes, moças passeando, misturada formidável**. Chico Antônio sorriu. Seu João falava sempre, mas havia também as frases dos outros, se entendia quase tudo, *muitas moças passeando*, mas que rua incomparável, **maior que o Recife! tanta moça linda enfeitada, automóvel que não acabava mais, quedele o prêmio que a morena me mandou**, buzinas, uma porta era teatro, músicos, *deléns* de mais bondes *enormes* chegando. Chico Antônio estava tonto. Principalmente estava deliciado. *Gozava por dentro um chuáá contínuo*, enlanguescido, nirvanizante, muito cômodo e conhecido, que *era ele*. *Se repetia nele um daqueles momentos* de paroxismo a *que atingia no coco*, quando após muito esforço de canto, muito giro de corpo, cachaça operando, desintelectualizado, **ai vou montar no carrossel, pra onde vais mulher! todo ele se fundia numa nebulosa** eloqüente [sic] em que as próprias palavras eram valores imensos cósmicos de música. *Era maravilhoso* o que estava sentindo.⁶⁸³

Nesse trecho da estória, ficamos nós também deliciados com Chico Antônio, muito juntos dele, provando junto a ele as novidades da cidade grande. Muito amigos do Chico Antônio. Com seu João, quando o filho olha para ele, nos apaixonamos por Chico Antônio:

Então Chico Antônio parou. Viu o velho estacado, se rindo, confundido numa trapalhada de corpos, sons, luzes cruzando. Os olhos do moço estavam enormes e *acariciavam tudo com amor*, banhados numa luz pesada. Vinha dele todo uma simpatia voluptuosa, sem requinte, mandada pelo moreno pálido muito igual, e sobretudo pelos traços confiantes, amáveis. E na cara os vincos fundos, caindo da boca ou levando aos cantos dos olhos, davam pra Chico Antônio essa experiência compassiva, de que é bom a gente se aproximar. O entusiasmo de seu João cresceu olhando o filho [...].⁶⁸⁴

⁶⁸² Nos trechos citados a seguir, para indicar o destaque da focalização interna, usarei o itálico; para o monólogo interior, negrito.

⁶⁸³ Andrade, 1993, p. 58-9. Os grifos são meus.

⁶⁸⁴ Andrade, 2015, à p. 67.

Mas é principalmente no coco que o leitor se apaixona e fica possuído por ele, como diz o narrador:

De repente o vento contou verdadeiras, três, quatro batidas de ganzá. Em todos os moradores, num raio largo da várzea, a figura de Chico Antônio apareceu. E todos partiram pra ele, na pancada do ganzá.

Chico Antônio percebeu um vulto chegando no escuro. Boas-noites. Vieram outros, mulheres também, principalmente as virgens, vieram todas as virgens [...] *Chico Antônio tomava posse de todos numa indiferença inconsciente*. Não respondia às saudações. Outro coqueiro viera também, trazendo um reco precário, feito de arame e cápsulas de garrafa de cerveja. Mas o cantador estava lá nuns mundos, sem nada de principiar. Ofereceram cachaça a ele. Bebeu se esquecendo de agradecer, já meio atordoado da muita música que o movia por dentro, naquela *divina má-criação dos artistas que sabem possuir o seu público*.⁶⁸⁵

O artista popular filho da cultura oral é elevado sobre a normalidade dos demais personagens do romance. Desse modo, Mário de Andrade parece querer dizer mais do que apenas representar com centralidade um tipo social; mas, de fato, resgatar, em meio a valorização cada vez maior na cultura da cultura letrada, a cultura oral, que não deixa de ter importância vital para cultura brasileira, já que este é o país em que, em 1940, mais de 50% da população era analfabeta,⁶⁸⁶ mas que, por outro lado, a partir de 1930, começou a contar com o impulsionamento do mercado editorial. É claro que se pode argumentar que houve, no país, desde a década de 1920, o movimento escolanovista, e que em São Paulo, por exemplo, já havia o ensino primário obrigatório e escolas rurais; contudo, esse cenário não só era bastante localizado, como, conforme elucida Antonio Candido, mesmo os bons resultados alcançados no decênio posterior, de 1930, ainda significavam, no máximo, uma reforma ampla, que abarcava largamente as elites urbanas, amplamente as classes médias urbanas e muito pouco o restante da população.⁶⁸⁷ Assim, a relevância que Mário confere, dentro de um romance como *Café*, concebido entre os 1920 e 1940, à cultura iletrada do país, tomando tão simpaticamente a figura de Chico Antônio como o seu representante, é algo a que se deve prestar a atenção e buscar um sentido. A significação que proponho verificarmos aqui para essa questão é a da valorização dessa cultura, que movimenta, em larga escala, a vida cultural brasileira e que não é, ao contrário do que se possa idear, menor que a cultura letrada cada dia mais valorizada pela

⁶⁸⁵ Andrade, 1993, à p. 46.

⁶⁸⁶ CARNEIRO Lucianne; SARAIVA Alessandra. Confira a evolução do analfabetismo no Brasil de 1940 a 2022. **Valor Econômico**. 17 mai. 2024 Disponível em: <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2024/05/17/confira-a-evolucao-do-analfabetismo-no-brasil-de-1940-a-2022.ghtml>. Acesso em: 23 ago. 2025.

⁶⁸⁷ Esta posição de Candido pode ser vista em “Revolução de 1930 e a cultura”, em *Educação pela noite*, republicada pela Todavia em 2023, especialmente no intervalo p. 249-264.

sociedade. Conhecimento é poder, alguns dirão. Mário de Andrade, enquanto isso, aponta a *sabença* dos cantadores, coqueiros, repentistas, enfim, do artista popular brasileiro, até mesmo do iletrado.⁶⁸⁸

O segundo sentido que encontro para a descaracterização de Chico Antônio está no sentido moral a que se atribui a caráter. Também nessa acepção, assim como Macunaíma, podemos dizer que Chico Antônio é descaracterizado, isto é, sem caráter. E é bem que se entenda que aqui tomo a noção corrente, senso comum, de moral, que, ao fim e ao cabo, é determinada pelos valores burgueses. Ou seja, e apenas para indicar, duas noções que se desdobram e se desenvolvem nas qualidades de que Chico Antônio parece ser a antítese: o valor do trabalho disciplinado como balizador da vida do homem comum, como encontramos em Max Weber, 1905, em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*; o casamento como valor para a proteção e a transmissão dos bens de família a herdeiros legítimos, como vemos na explicação de Friedrich Engels, 1884, em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*.

Vejam as razões que me levam a esta afirmação. Em primeiro lugar, o coqueiro, ainda moço, ‘perde’ uma jovem e não se casa com ela, foge: “Então a aventura deu pra caminhar depressa, e não querendo casar com a moça que por acaso, por causa só da mocidade, ele perdera, Chico Antônio partiu buscando os montes sem folha do sertão da Paraíba. Vivera por lá aventurando”.⁶⁸⁹

Depois, persegue Isabel até que ela consinta em casar-se com ele; mas todo o interesse do coqueiro nesta união era sexual. O desenrolar dos acontecimentos que se dão entre o início do flerte entre o casal até o casamento estão em *Vida do cantador* no intervalo entre as páginas 41 e 45, que foi exposto linhas antes, quando tratei da questão da ‘vocaçãõ’ de Chico Antônio. Por esse motivo, na sequência, apresento o desenvolvimento do relacionamento do casal em *Café*:

[...] a Isabel era mais protegida que ele, não carinhava sem casar. E o coqueiro, não podendo aguentar mais, casou. Ali pelo quarto dia de casado, percebeu que agora possuía mulher pra sempre e casa pra sustentar. Não imaginou nisso por estas abstrações, porém a consciência do casamento lhe pusera de novo na lembrança a imagem de seu João, que agora ele repetia [...] Decidiu visitar seu João [...] Imagina só ele estourando em Santa Eulália, que alegria que não dava a seu João! Isabel lhe desaparecera dos cálculos. Não havia Isabel. Não pesava mais.⁶⁹⁰

⁶⁸⁸ Mário discorre sobre a sabença em “Notas sobre o cantador nordestino” (p. 70-74) de *Vida do cantador*, em que ele busca equiparar, valorizando, o saber encontrado pelos cantadores tanto em textos poéticos folclóricos quanto nos livros.

⁶⁸⁹ Andrade, 2015, à p. 47.

⁶⁹⁰ Andrade, 2015, p. 47-8.

O pretexto usado pelo personagem para escapar desta união a um só tempo desejada e indesejável para ele foi buscar o pai. O encontro com o pai, a necessidade de ver, de estar, de ajudar o pai, foi que o empurrou para longe de Isabel, do casamento, segundo a instância narrativa que permite-nos acompanhar o ponto de vista do personagem sobre esses acontecimentos através da focalização interna, como verificamos no excerto destacado. A urgência de ver o pai “e Isabel, *fatigadíssima*, já principiou pesando ao moço”,⁶⁹¹ fez com que ele ‘precisasse’ abandoná-la: “a Isabel não havia de ir, ia-se embora fugindo” pdf. P 44.

Seja pelos motivos alegados pela representação do ponto de vista do personagem, seja por quais motivos fosse... o que resta, como dado concreto, é que o casamento, a família como instituição que suporta o modo de vida a que obriga o modo de produção capitalista, isto é, como núcleo de sustentação dos fatores fundamentais para a reprodução social, não encontra razão de ser no modo de vida assumido pelo personagem. Cantador andarilho... migrante pela necessidade e pelo desejo... de ir:

De altura invulgar naquelas regiões de vegetação arbustiva, onde até o coqueiro se ajeitava recurvo pra andar rente do solo, como que as ventanias o empurravam. Andarilho por delícia, por destino, não possuía noção de tempo nem de espaço. E talvez por causa de não perceber tempo e espaço, tinha uma paciência chegadeira que na sexualidade o levava até as vitórias do macho, e, nas noites de desafio, a respostas duma compridez tão quieta que exercia sobre os ouvintes e o próprio adversário um poder de encantação.⁶⁹²

O Brasil é terra em que a flor mais dócil e bela do capitalismo fenece mais rapidamente. A instituição família, base de sustentação da reprodução do modo de vida no sistema capitalista, é já desmentida no momento mesmo em que o país se insere em sentido forte no modo de produção da modernidade capitalista. Basta lembrarmos que é precisamente a partir dos anos 1930 que o Brasil começa a constituir-se como Nação independente, aderindo às formas de produção típicas do capitalismo, isto é, no limite, ao modo de produção industrial próprio do ambiente urbano, como já discuti na primeira parte desta tese. Em mais uma esfera, as formas rudimentares da vida, que podem ser tomadas como índice do arcaico na vida nacional, dado que Chico Antônio era sertanejo, trabalhador rural, coqueiro, portanto, ligado a essas formas de vida que podem ser consideradas ainda formas pré-capitalistas, transformam-se em vantagem, por terem a condição de revelar a fragilidade das noções que sustentam o formato de relação

⁶⁹¹ Andrade, 2015, à p. 47.

⁶⁹² Andrade, 2015, p. 48-9.

estebelecida pelas fronteiras da vida burguesa, que tem como âmago, neste caso, o casamento. A fragilidade dos laços constituídos pelo casamento entre Chico Antônio e Isabel provam, em certo sentido, o caráter de artificialidade do modo de vida dentro do capitalismo no que concerne aos fatores que suportam à reprodução desse modo de vida dentro desse modo de produção.

E mesmo quando Chico Antônio esboça arrependimento por ter abandonado Isabel, esse gesto, por um lado, não passa dum interesse muito particular em satisfazer os seus ‘instintos’ sexuais dentro de um quadro que fosse aceitável para o pai: “Isabel conciliava nele o desejo da noite com o pai”.⁶⁹³ O pai que representa aqui também, como não poderia deixar de ser, a instância do Supereu,⁶⁹⁴ isto é, reguladora da vida, aquela que é responsável por coagir à norma, à regularidade da vida, à ordem, como se queira –; e de outro lado, é tão débil, fraco, que chega à sua consciência, como conteúdo representado pelo recurso ao monólogo interior e à focalização interna, quase simultaneamente ao comentário do narrador, apresentado algumas linhas depois, de que ele jamais voltaria a estar com Isabel, de modo que é como se o pensamento nascesse já morrendo: “Chico Antônio ficava maravilhosamente bom. – Larguei, nhor-sim. Como era bom não mentir! Como era bom confessar pra seu João que fora um malvado, largando a pobre da Isabel! Como se arrependia... de tudo! [...] Chico Antônio nunca mais se ligaria com Isabel”.⁶⁹⁵

Além disso, Chico Antônio é cachaceiro. E a esse respeito, Mário de Andrade apresenta, em *Vida do cantador*, uma série de considerações sobre a relação entre a música e a cachaça, evocando as raízes históricas dessa vinculação em duas notas (das seis publicadas na edição de 1993 da Villa Rica): “Cantador cachaceiro I” e II. Nelas, ele vai do particular caso de Chico Antônio ao geral. Mário começa a primeira nota atestando o seguinte:

Na “terceira lição”, *quando o meu personagem tira delirantemente o seu improviso total*, inventando letra e música, eu insisto na *contribuição da cachaça nos costumes tradicionais do cantador*. Primeiro ele está quase ensaiando apenas a cantoria, sem vontade decisiva de cantar e então eu digo que “ofereceram cachaça a ele”. E ele canta. Mas é só depois, “corrida mais cachaça”, que o cantador atinge a funcionalidade mais necessária da música do canto, improvisando tudo, texto e música.

⁶⁹³ Andrade, 2015, à p. 141.

⁶⁹⁴ Neste ponto faço uma generalização um tanto grosseira da instância psíquica nomeada por Freud como Supereu (*Über-ich*), para uma visão mais apropriada do tema, recomendo: cf. *Compêndio de psicanálise e outros escritos inacabados*, com textos de Freud, traduzidos por Pedro Heliodoro Tavares, publicado pela editora Autêntica, em 2023, especialmente o capítulo “O aparelho psíquico”, localizado na parte um do compêndio, no intervalo p. 15-22.

⁶⁹⁵ Andrade, 2015, à p. 86.

*Todo cantador é, pode-se dizer, profissionalmente cachaceiro.*⁶⁹⁶

Para ele, a explicação de tal ligação seria a de que “o entorpecimento” promovido pelo consumo da cachaça “provoca e auxilia a inspiração criadora”.⁶⁹⁷ Mário também procura afastar desse costume do cantador popular aquela tradição ligada ao vinho, que ele aponta como o “elogio do vinho de qualquer Álvares de Azevedo”.⁶⁹⁸ O que me faz pensar também num afastamento dessa relação daquela tradição que busca estabelecer uma conexão entre a música e os músicos aos festejos dionisíacos, bastante típica do mundo letrado do ‘Ocidente’, visto pelo ângulo que acaba por instituir uma linha de transmissão entre os rituais dionisíacos e a tragédia grega ou, indo mais adiante e ampliando o escopo, o teatro no Ocidente em geral. Na contramão dessa leitura, Mário de Andrade parece oferecer um outra, mais propriamente associada à tradição oriental. Assim, diz: “Mas como costume tradicional, como ‘folclore’, não creio mais se possa filiar o cantador cachaceiro a nenhuma tradição especial”.⁶⁹⁹ No que segue, apresenta de modo sugestivo a tradição muçulmana da relação entre o músico e a bebida alcoólica: Entre os muçulmanos o álcool era inseparável do músico, nós sabemos. Julian Ribera nos dá exemplos vários disso em *La Musica de las Cantigas*”.⁷⁰⁰

E também a uma outra, vista como ritual entre os brasileiros, que, como Chico Antônio, fazem o gesto de oferecer uma gota de bebida ‘para o santo’. Mais adiante, Mário buscará observar esse ritual entre os povos de África escravizados no Brasil, explicitando esse rito no contexto das cerimônias religiosas dessas populações:

Existe um costume popular do ato de beber, generalizado por todo o Brasil, que causa espanto a muita gente. Não deixei de me utilizar dele, no improviso do meu cantador, quando contei que, preocupado como estava, “só a memória do hábito fez ele deixar no fundo do copo a gota de preceito que se joga no chão, cedida aos espíritos do ar”. O costume é nacional, já observado por vários e deve se estender provavelmente pra todas as Américas [...] costume de derrubar o resto da bebida em oferta aos espíritos, nas cerimônias religiosas da tribo Ndaou, que é conguesa [...] Sarmiento também nos *Sertões d’Africa*, confirma que “não bebem nunca aguardente nem fumam a macanha sem repartirem com os espíritos zumbis, que os acompanham sempre [...] Alids Lévy-Bruhl, se apoiando em J. Roscoe, refere o mesmo costume entre os Basabei que são bantus [...].⁷⁰¹

⁶⁹⁶ Andrade, 1993, à p. 91. Os grifos são meus.

⁶⁹⁷ *Idem, ibidem.*

⁶⁹⁸ *Idem, à p. 92.*

⁶⁹⁹ *Idem, ibidem.*

⁷⁰⁰ *Idem, ibidem.*

⁷⁰¹ *Idem, p. 92-3.*

A esse respeito, Geraldo de França Alves Júnior afirma: “a sociedade brasileira, seja em sua cultura, história ou [...] nas manifestações afro-brasileiras, possui uma relação secular, estreita e constante, com as bebidas alcoólicas, nas suas configurações constitutivas. No Brasil, a cachaça tem uma influência forte nesse viés”.⁷⁰² Nesse estudo, Júnior (2018) busca ver as relações que se estabelecem entre os rituais do terreiro e a cachaça, de modo que a indicação de Mário de Andrade quanto a essas relações parece, retrospectivamente, bastante acertada. É também nesta investigação que o autor aponta duas obras de Câmara Cascudo sobre a cachaça na cultura brasileira, intituladas *Prelúdio da cachaça* e *História da alimentação no Brasil: (volume I e II)*. A aproximação desses dados, de maneira que possamos intuir o conhecimento de Mário a respeito das elucubrações de Câmara Cascudo, por exemplo, que poderiam ter sido usadas para elaborar o que ele propõe a respeito dessa relação entre a bebida e o cantador, pode ser encontrada nalguns rastros deixados pelo autor, em sua correspondência com Câmara Cascudo, bem como pela referência direta ao a historiador que o modernista faz em “O canto do cantador”, em que utiliza *Vaqueiros e cantadores* para formular algumas considerações.

Para justificar a assertiva de que esse ritual que atravessaria “as Américas”, Mário cita o escritor argentino Júlio Cortázar. E, na sequência, rastreia a existência dessa vinculação também entre os ameríndios. Ao referir, por fim, essa relação entre álcool e música dentro da cultura Europeia, Mário destaca especificamente aquelas manifestações culturais que tem como elemento a aguardente, isto é, a cachaça, excluindo outros tipos de bebida, como o vinho. Quando este entra em questão e é mencionado diretamente relacionado a esse ritual de oferta ao santo é através da analogia com a parábola bíblica do derramamento de sangue animal em rito sacrificial.⁷⁰³ Entretanto, ao fazer essa aproximação, ele destaca certo tom moralista na referência dessas passagens sobre a cachaça, de modo que se estabelece, em verdade, uma diferenciação entre a aguardente e o vinho, segundo a qual este último seria moralmente superior e isso ainda quando consumido com comedimento.⁷⁰⁴

⁷⁰² Reflexões etnográficas sobre a relação entidades/possessão e o uso ritual de bebidas alcoólicas em Centros Umbandistas do Litoral Norte da Paraíba. Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF. <https://www.abant.org.br/>

⁷⁰³ Andrade, 1993, p. 93-4.

⁷⁰⁴ *Idem*, à p. 94.

Por fim, nesta nota ainda, Mário buscará verificar esse elo no romanceiro da cachaça, que é identificado pelo autor como moralista em seu primeiro ciclo, na segunda nota sobre o “Cantador cachaceiro”. Esse moralismo é indicado por Mário na comparação que se faz nessas obras entre a aguardente e o vinho ou a água; e o escritor atribui às classes dirigentes a apropriação do tema nesse viés moralista, sugerindo que, na tradição oral, a cachaça era tratada no romanceiro de modo diverso, com menos apelo à moralidade própria às classes dominantes.⁷⁰⁵

Ao final desta segunda nota, ele tenderá para uma conclusão que busca aproximar o cantor popular não só da cachaça como também do ângulo de visão das classes populares sobre essa relação, nomeadamente à ligada à tradição oral do romanceiro da cachaça, em que, ele brinca, está registrada a representação de uma “vitória imoralista da cachaça”. Diz o autor:

O meu espaço se acabou e é pena. Tudo isso cheira a semi-cultura, eu sei, mas já reconheci que os cantadores de alguma forma se instruíam, pela sua própria finalidade profissional, junto do povo. Neste sentido, o “desnívelamento” posto em boa hora entre os problemas do folclore nacional pelo prof. Roger Bastide, é de importância decisória.⁷⁰⁶

E finaliza gozando que ele mesmo é “parente reconhecido”, assim como o cantor, da cachaça. Por isso, jura, “com o cantor da *Intriga da aguardente* que, mesmo a abandonando, ninguém se esquece jamais da “moça branca””.⁷⁰⁷ Como vemos, então, nessa longa exposição de Mário de Andrade sobre a relação entre o artista popular, especificamente o cantor, e a cachaça, houve uma tentativa histórica das classes dirigentes de desmoralização da substância, vista como amoral e degradante. Em oposição a isso, existe toda uma tradição desde os povos de ‘orientais’ e de África, bem como da tradição oral do romanceiro nacional de valorização desta bebida. Essas posições explicitadas por Mário de Andrade no rastreamento histórico desse vínculo confirmam de algum modo o que propus anteriormente, quanto à descaracterização de Chico Antônio também pelo consumo de aguardente.

O personagem, portanto, em mais uma instância, desmente, colocando-a no polo oposto a ele, a moralidade burguesa (da classe dominante). E, como sintoma social, no contexto do romance, produz um rasgo na ordem estabelecida, convocando o leitor à reflexão sobre a própria cultura brasileira e os seus costumes, isto é, a respeito de qual

⁷⁰⁵ *Idem*, p. 97-8.

⁷⁰⁶ *Idem*, à p. 101.

⁷⁰⁷ *Idem*, à p. 102.

seria uma filiação autêntica do homem brasileiro. O coqueiro embriagado interroga o leitor a respeito do seu país e da moral a que ele tem aderido como sua, mas que, vista mais de perto, não passa de falsificação burguesa. Assim, é preciso buscar por um ângulo de visão mais brasileiro, mais verdadeiro... ainda que esta verdade chegue só pela metade no delírio do coco.

Por fim, Chico Antônio ‘não gosta’ de trabalhar. Ser músico, afinal, ainda mais músico analfabeto, coqueiro, cantador popular, Deus te livre! não é profissão. Neste tema, em especial, o desenvolvimento técnico e a nascente forma da indústria cultural no Brasil jogam um importante papel para compreensão do lugar do artista no sistema de produção capitalista. Também é relevante considerar que a profissionalização dos músicos ficava ainda muito restrita à música de câmara, erudita, que era vista, esta sim, como trabalho, e que era uma outra forma de o artista estar inserido dentro das relações de produções mesmo anteriormente ao novo modo de produção engendrado pelo capitalismo. Como referência para esta questão, veja-se o debate presente em *O banquete*, de 1937, do próprio Mário de Andrade, que se presta bem a esclarecer este ponto, pois o escritor trata da situação do compositor, do músico e da situação técnica e prática da música no Brasil. Por outro lado, para se ter ideia, a primeira transmissão de rádio no país ocorre apenas em 1922, portanto, muito próxima do período em que Mário começa a escrever o *Café*. Luiz Artur Ferraretto (2012) dirá que o negócio da radiodifusão se torna hegemônico a partir da década de 1930,⁷⁰⁸ logo, num período em que Mário trabalhava neste romance há meia década. Outro dado de interesse para pensarmos esta questão é o período em que a série de contos *Vida do cantador* foi escrita, os anos 1940, mais especificamente, 1943, quando todos os contos são publicados na *Folha da Manhã*.

Chico Antônio, em sua posição de cantador popular, portanto, fica num lugar que escapa, por um lado, à formalidade e ao elitismo da música erudita e, por outro, não se enquadra exatamente na massificação da canção popular promovida pela radiodifusão. Desse modo, ele aparece excluído também da disputa por uma colocação enquanto produto de consumo pela indústria da cultura tanto em sua manifestação bastante própria do capitalismo, que produz e dissemina em massa os objetos culturais, quanto nas formas mais tradicionais de consumo reservadas habitualmente às classes dirigentes.

⁷⁰⁸ Em “Uma proposta de periodização para a história do rádio no Brasil”, de Luiz Artur Ferraretto, publicado na Revista de economía política de las tecnologías de la información y de la comunicación. v. XIV, nº 2, may-ago, 2012, ULEPICC. www.eptic.com.br Sociedade de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura.

Uma das consequências disso, que é registrada por Mário de Andrade, no romance *Café*, assim como em *Vida do cantador* e também nas notas é que o coqueiro tinha rendimentos irregulares que resultavam via de regra do peditório que encontra as suas origens no período pré-capitalista. O modernista encontrará, então, as figuras dos jograis, artistas das classes populares da Idade Média, que declamavam os seus versos, muitas vezes acompanhados de instrumentos musicais, nas muitas cidades em que passavam, bem como dos menestréis, também do período medieval. Ele também refere, neste texto, os rapsodos, que remontam à Grécia Antiga, e que, assim como os outros dois, trabalhavam de modo itinerante, pedindo dinheiro como pagamento por sua arte.

Mário ainda menciona as mais e janeiras, as quais sustentavam “práticas mágicas festivas que forçam e celebram a volta do elemento vital para a tribo, a primavera depois do inverno, o tempo da abundância depois da penúria” e que teriam tanto a prática do peditório quanto como tema refletido em sua atividade: “Ora o processo temático de pedir dinheiro existe também nas maias e janeiras européias [sic]”.⁷⁰⁹ Um outro tema presente nessas práticas seria o da despedida com louvação, que o escritor identificará também nas danças dramáticas brasileiras, conforme ele sinaliza.

O próprio Mário localiza a questão do peditório já no âmbito da profissionalização, como uma questão econômica, mas, ao que tudo indica, opta por entendê-lo pela via do ritual místico.⁷¹⁰ A interpretação que ora apresento vai na direção contrária desta última posição do autor, aproximando-se de seus apontamentos iniciais, que se relacionam ao corte social e cultural em que se inserem tanto os cantadores populares, quanto os coqueiros, e aqueles jograis e menestréis, ou seja, artistas provenientes das camadas baixas da população e que fazem uma arte de caráter popular.

Excetuo, neste recorte tão específico, a figura do rapsodo, que não se enquadraria nessas categorias social e cultural, posto que o seu contexto de atuação, a Grécia Antiga, parece não suportar tal anacronia. Todavia, é possível concebê-lo como uma espécie de artista popular. Com o fim, entretanto, de respeitar certa limitação imposta pelo tempo histórico desses artistas, não os aproximo aqui exatamente do cantador popular neste sentido específico em que proponho, embora Mário de Andrade tenha evocado a figura do rapsodo tanto nas notas quanto no romance *Café* e na série de contos, referindo-se a Chico Antônio como rapsodinho.⁷¹¹ O que pode, contudo, certamente aproximar bastante

⁷⁰⁹ Os excertos presentes neste parágrafo encontram-se à p. 77 de *Vida do cantador* na edição de 1993.

⁷¹⁰ Referido por ele à p. 79, último parágrafo.

⁷¹¹ *Vida do cantador*, à p. 36; *Café* à p. 47.

a figura do rapsodo da do coqueiro é a tradição oral a que ambos são pertencidos. Considero importante destacar ainda, nesse sentido, que o rapsodo era, na Grécia, uma fonte de conhecimento para o povo, por apresentar oralmente as obras de Homero, entre outras, assim como é possível ligar ao personagem do cantador a imagem de um artista que colabora para certo tipo de criação de conhecimento sobre a terra, o trabalho e a vida, bastando para tal sugestão de afinidade a verificação dos temas evocados pelos coqueiros que Mário apresenta nas notas, em especial, na nota “O cantador”.⁷¹²

Aliás, a tradição oral é o grande ponto de encontro entre todas essas figuras, tanto o cantador, quanto o rapsodo, bem como os jograis e menestréis são delas tributários. Essa afinidade corrobora com os pontos anteriores, nos quais indiquei a cultura oral como um fator essencial para a interpretação do personagem Chico Antônio. Mas, para voltar à questão do artista popular, é bem que se veja a sua condição de estar à margem da esfera da produção, não sendo um produto cultural valorizado ou vendável, como o ponto decisivo para que ele não seja visto como um trabalhador, isto é, para que o seu trabalho não seja considerado um trabalho.

É também por escapar a esse circuito produtivo do capitalismo no âmbito temático que a representação do coqueiro poderá produzir uma fissura na experiência estética de recepção desta obra, que tem a capacidade de sensibilizar o leitor para a própria realidade, funcionando como um elemento de desrealização do romance.⁷¹³ E isso é possibilitado, formalmente, pela aproximação que a instância narrativa permite haver entre o leitor e o personagem, na adoção dos recursos à focalização interna de Chico Antônio, bem como na abertura às representações dos conteúdos da sua consciência, como já explicitarei anteriormente. Afinal, acompanhamos a narrativa do percurso migratório de Chico Antônio — cantador popular itinerante como os jograis e menestréis e o rapsodo? — e vamos nos afeiçoando a ele. Apesar de todas as suas características antipáticas, que, moral e intelectualmente, num ser humano real, por exemplo, poderiam fazer com que dele criássemos distância, com Chico Antônio não conseguimos, somos atraídos por ele em nossa experiência estética, assim como o público que o ouvia cantar nos desafios de coco, assim como nas notas sobre *Vida do cantador*, Mário de Andrade mostra-se encantado pelo coqueiro Chico Antônio, assim como o próprio narrador de *Café* e também o

⁷¹² Andrade, 1993, p. 65-9.

⁷¹³ Sobre a desrealização no romance moderno, cf.: “Reflexões sobre o romance moderno”, de Anatol Rosenfeld, publicado em 1996, pela editora Perspectiva, no volume *Texto/contexto I*, no intervalo p. 75-9.

narrador de *Vida do cantador* e até os seus adversários eram vencidos por ele na sua loucura de cantador, no seu delírio de artista. Somos enfim, também parte dos que, como comenta o narrador do romance: “Todo mundo acabava embevecido nele, e o rival religiosado cedia, sentindo esse gosto em ceder que os crentes têm”.⁷¹⁴

⁷¹⁴ Andrade, 2015, à p. 49.

**ROMANCE
(PARTE II)**

A representação da burguesia rural brasileira como sintoma mórbido da crise do capital em “As duas irmãs”

Como sugeri em “*Porque és o avesso do avesso do avesso*”, há tempos e não tempo, no romance. Se, em “A noite de sábado”, ele não passa de poucos meses, em “As duas irmãs”, o tempo abarca alguns anos na vida da família da oligarquia cafeeira que se muda para a capital de São Paulo. Entretanto, a sequência de acontecimentos é cheia de furos, quer dizer, de episódios específicos que se sucedem a partir de saltos temporais e voltas no tempo, num vai-e-vém que conta a estória desse segundo capítulo.

Esses acontecimentos parecem certa espécie de recordação em relação ao tempo da *diegese* original (estória primeira), a qual localiza-se no tempo pós-crise de vinte nove. Ou seja, no período em que a família retornou da temporada na capital paulista e está, portanto, a viver na fazenda.

Como destaquei na seção anterior, é uma recordação (*analepse*) que dá corpo a quase toda a segunda parte do romance, narrando o tempo que a família passa em São Paulo. Essa recordação “toma” o lugar da estória primeira, isto é, da *diegese* “original”, a qual narra os acontecimentos do período da volta para a fazenda, ou seja, depois do início da crise, em “As duas irmãs”. Aqui o tempo é algo circular, já que esta *analepse* é composta de uma série de outras recordações, que surgem no texto sem qualquer marca sintática ou aviso, de modo que se produz certa desorientação no leitor quanto ao sentido do tempo da narrativa.

A parte do enredo a que o leitor tem acesso como presente da ação no segundo capítulo é a da chegada de Chico Antônio e seu João à fazenda Santa Eulália, que encontra-se no intervalo p. 147-150; e o final do texto intervalo p. 240-1, quando da segunda visita de Vivi à fazenda para uma confraternização que celebra a chegada de sua família para as férias na fazenda, uma vez que eles não retornam, junto com Quinzinho, dona Eulália, Clara e Fernando e os filhos, para o campo, sendo os únicos que permanecem em São Paulo.

A separação dos acontecimentos presentes e passados e a sua organização numa cronologia como expus aqui só parece realizável a partir das leituras sucessivas do material e de uma atenção especial reservada ao entendimento da categoria tempo quanto à sequência de acontecimentos, pois, como indiquei, não há nem marcação sintática, nem qualquer espécie de indicação de que este ou aquele trecho são recordações e não o presente da ação. O leitor experiencia também nesta categoria narrativa certo tipo de vertigem, ou, mais precisamente, uma perturbação, que me leva a pensar em como o

tempo passou a ser experienciado na modernidade e em como os modernistas se preocuparam em representá-lo.

Para partir do mais geral para os detalhes da leitura e da análise de *Café*, o que o leitor encontra na segunda parte da obra, “As duas irmãs”, é um narrador onisciente que varia no uso da terceira e da primeira pessoas (em geral, um “a gente”, um “nosso”), com uma marcação quanto ao tempo verbal feita majoritariamente no pretérito mais-que-perfeito no modo indicativo em sua forma simples. Digo majoritariamente, porque há uma pequena variação para o pretérito imperfeito em alguns casos, que não são parte do discurso indireto livre, bem como algumas marcas do pretérito perfeito. Atribuo esta variação ao fato de a redação do romance, em diversos trechos, não ter passado por uma revisão do próprio autor. Assim, embora existam variações, o predomínio do pretérito mais-que-perfeito do indicativo (na forma simples) me autoriza a sugerir que, se revisado o material, seriam estes o tempo e o modo verbais escolhidos pelo escritor para a constituição do texto final nos excertos em que apresenta a estória por meio do narrador onisciente.

Sobre estes modo e tempo verbal escolhidos para o delineamento da forma de expressão do narrador de *Café*, importa-nos destacar que o pretérito mais-que-perfeito do modo indicativo em sua forma simples é composto, como se sabe, a partir da terceira pessoa do plural do pretérito perfeito do indicativo e que é utilizado em contextos formais e por pessoas com algum nível de instrução formal. Assim, o seu uso na obra marca uma divisão substantiva entre as chaves de expressão do narrador e dos personagens, como veremos. Essa delimitação do campo de cada entidade do universo romanesco, parece-me, tem ao menos um significado fundamental, qual seja, evidenciar a superioridade intelectual e moral do narrador em relação aos personagens de “As duas irmãs”. Outras hipóteses de interpretação tanto do uso do pretérito mais-que-perfeito quanto das variações para o pretérito perfeito e o imperfeito serão expostas na sequência da análise.

Vejam, a título de exemplo, a manifestação, exposta em discurso direto, de uma das irmãs, Vivi, e do seu marido, que evidencia as possibilidades linguísticas quanto ao grau/nível de expressão desses personagens, que são, dado o enquadramento que têm, dois dos personagens com um nível maior de instrução no romance se comparados aos demais, como o próprio fazendeiro e sua mulher, dona Eulália, isso para não mencionar

os pobres colonos, pois Vivi estudou na Escola Normal,⁷¹⁵ e Celeu é funcionário de uma multinacional, o que implica e faz pressupor certa distinção em termos de educação.

O casal está se arrumando para ir a um jantar do chefe de Celeu. Por isso, Vivi pergunta ao marido: “— Você quer perfume? — Pchchch... — Ponha um pouco. Embaixo do braço. — Não sô preto! — Não é preto mas toda a gente cheira...”.⁷¹⁶ Com isso, não resta dúvida quanto às qualidades desses caracteres, que, postas em contraste com o narrador, têm sua ignorância e sua baixeza acentuadas.

Em *Narrated monologue: definition of a fictional style*, 1966, Dorrit Cohn sugere, quanto ao discurso indireto livre, que há duas consequências possíveis do seu uso. A primeira, seria uma fusão entre personagem e narrador cujo o resultado é a identificação, a simpatia; a outra seria o distanciamento entre narrador e personagem via *mock-identification*, que poderia ser traduzido aqui como uma ironia, uma forma que mostra, no sentido de tornar aparente, o ridículo, ou ainda, como uma espécie de imitação para provocar o riso.

Em linhas gerais, creio que este último seja o efeito produzido pelo uso do discurso indireto livre em “As duas irmãs”, dado o cuidado que se pode verificar na preservação da distância entre narrador e personagens quando considerado o conjunto do texto que compõe esta parte dois do romance. Assim, por exemplo, fragmentos como o seguinte se prestariam a colocar em evidência tal distanciamento:

Além do mais a invenção de Vivi era inteligente, era lógica, *ela percebia*. Quinzinho positivamente não podia continuar desse jeito, acabava enlouquecendo, tanta era a exasperação em que vivia. As filhas era claro que não podiam deixar São Paulo por causa dos maridos. Pois então *ela se sacrificava*, abandonando os seus direitos de mãe [...] Criou força, se fez de dura e falou.⁷¹⁷

Aqui, vemos o uso do discurso indireto livre em dona Eulália, a grande matriarca da família. Isto é, como desde a definição de Tobler, exposta por Volóchinov, em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2017),⁷¹⁸ a apresentação do discurso alheio no indireto livre empresta o tom e a ordem das palavras do discurso direto, e os tempos e as pessoas dos verbos do indireto. Portanto: “ela percebia”; “ela se sacrificava”; “ela sentia” seriam construções não próprias do narrador onisciente, mas representações do discurso

⁷¹⁵ “[...] as duas filhas [...] quiseram se formar na Escola Normal”, *Café*, de Mário de Andrade (2015), à p. 151.

⁷¹⁶ *Idem*, à p. 190.

⁷¹⁷ Andrade, 2015, à p. 201.

⁷¹⁸ Volóchinov, 2017, p. 292-3.

de dona Eulália, as quais, se fossem colocadas na forma direta, poderiam ser mais ou menos assim expostas: Além do mais a invenção de Vivi é inteligente, é lógica, *eu percebo*. Quinzinho positivamente não pode continuar desse jeito, ou acabará enlouquecendo [...] Minhas filhas, é claro, não podem deixar São Paulo [...] Pois então, *eu me sacrifico*, abandonando meus direitos de mãe [...]. Este é apenas um modo de expor o que dona Eulália pensa sobre si mesma e a respeito do suposto ‘sacrifício’ que faria, porque, em verdade, o narrador onisciente, que sabe mais dos personagens do que eles mesmos, diz em outra parte: “Dona Eulália *pudera* com uma força de readaptação admirável voltar à vida antiga”,⁷¹⁹ desmentindo o que a velha expõe sobre ela mesma, que seria um sacrifício voltar à fazenda, à sua antiga vida, uma vida que ela sofreu por ter de abandonar por uma nova à qual nunca se adaptou verdadeiramente.⁷²⁰ Visto como um todo, ou seja, aquilo que o narrador informa e o que a personagem pensa sobre si mesma, projeta-se uma imagem irônica sobre dona Eulália, produzida através do discurso indireto livre em contraste com o conhecimento que a instância narrativa expõe sobre a personagem.

Assim, a técnica aqui parece estar à serviço do narrador e não contra ele. Uma interpretação possível do significado disso poderia ser, portanto, que: de tal modo se impõe a voz desse representante de um novo tempo, isto é, de um homem urbano, moderno, liberal, um sujeito próprio do século XX no Brasil, governado por e defensor de um Estado burguês em consolidação (i.e., o equivalente daquele do século XIX europeu), tamanha é a sua força, que ele transforma mesmo o discurso alheio em favorável à sua postura; além do mais, seria preciso perceber que dona Eulália e as ideias que ela representa pertencem não ao tempo presente, ou futuro, mas a um passado de mentalidade escravocrata que se quer abandonar. Por esse motivo, a técnica moderna do discurso indireto livre, que se imprime em sentido forte neste romance do século XX no Brasil, ao invés de ajudar a personagem, impor o seu ponto de vista, dar liberdade a ela, em verdade, parece repeli-la, posto que ela é um sintoma daquilo que teima em não morrer. Então, a técnica se volta contra esta representação. Logo, os termos parecem se inverter. Ou, pelo menos, conseguem dar uma ideia do amálgama temporal em que se constitui a história da formação social brasileira, do qual participam tempos justapostos, singulares de uma modernização que se faz a partir da conservação do arcaico.

⁷¹⁹ Andrade, 2015, à p. 237.

⁷²⁰ Cf. Andrade, 2015, p. 153-4.

Num outro fragmento, agora novamente com o personagem Celeu, há uma profusão de ocorrências de discurso indireto livre, monólogo interior e partes narradas em terceira pessoa pelo narrador onisciente que vale a pena conferirmos de perto:

Pra ele o Brasil era uma pátria amada, a Argentina lhe doía sem saber por que, *e votava sempre. Votava com vigor, democrático apaixonado, com distintivo na lapela. Menos nos esmôques de jantar de cerimônia, como aquele, está claro.* E aliás a rápida luta que tivera consigo em casa, **ponho? não ponho o distintivo?**, *era claro que não havia de pôr*, fora mais uma pedra no sapato dele pra aquele jantar... Celeu viu o ianque e teve uma vontade danada de desbaratar, dizer uma porção de verdades e de insultos, *depois avançava pro canalha, os outros apartavam, que é isso Celeu! o chefe estava de cabeça baixa arranjando o punho da camisa, depois se chegava pra ele e pedia desculpas, que não, que não tivera intenção nenhuma de ofender os brasileiros, que Celeu entendera mal como Vivi já tinha falado, que não, que não...* *Ele ficava muito digno, muito mudo, num canto olhando sempre de esguelha, custando pra perdoar.* Então até o presidente do Estado mostrava mesmo que ele tinha escutado mal a frase, que não era aquilo, pois **eu que sou presidente estou aqui e compreendo perfeitamente o que o chefe quis dizer, então você pensa que é mais patriota do que eu! presidente!**... Então ele ia jantar, tudo se acabava na maciota [...] ⁷²¹

Os trechos aqui destacados em negrito são monólogos interiores, uma vez que apresentam o discurso do próprio personagem sem a marcação dos *verbo dicendi* ou a troca de pessoa ou tempo. Já os destaques em itálico correspondem ao uso do indireto livre e ainda é possível identificar os excertos em que é o narrador a fazer a exposição. Nesse sentido, o indireto livre funciona, outra vez, para distanciar o narrador do personagem, com quem não quer ser confundido, vejamos: “Pra ele o Brasil era uma pátria amada, a Argentina lhe doía sem saber por que, *e votava sempre. Votava com vigor, democrático apaixonado, com distintivo na lapela*”. A ironia, que já aparece marcada na narração, vem “em crescendo” quando entra o recurso ao indireto livre. Celeu, tão patriota, se quer sabia a razão pela qual a Argentina lhe doía tanto e, por amar tanto o seu país. Assim, o que se afirma no primeiro termo, é desmentido no segundo termo da oração. Ainda, acentuando a ironia, podemos ler que, como prova de que amava tanto o seu país, “e [ele] votava sempre. Votava com vigor democrático apaixonado, com distintivo na lapela”. Essa passagem, se transposta para o discurso direto, poderia ser assim lida: “e [eu] voto sempre. [eu] Voto com vigor democrático apaixonado, com distintivo na lapela”. A justificativa do voto apaixonado carrega de tal maneira o tom do personagem, que, na sequência, surge um fragmento de monólogo, tempo verbal no presente, sem nenhuma marca sintática que designe a mudança no modo de expressão, mas que, pelo conteúdo que representa, só poderia pertencer a Celeu: “Menos nos

⁷²¹ Andrade, 2015, à p. 191. Os grifos são meus.

esmôques de jantar de cerimônia, como aquele, *está claro*”, sendo este “está claro” o elemento que contém maior evidência quanto à autoria da frase, além da expressão “jantar de cerimônia”, que, pelo conjunto do texto, só poderia pertencer mesmo ao campo expressivo desse arrivista social que é Celeu e que se importa, mais do que com qualquer coisa, com o que os outros pensam de sua aparência e que, por esse motivo, cuida bem, junto de sua companheira, das aparências.

Essa questão da meticulosidade do casal com o modo como se apresentam em sociedade fica bastante evidente em ao menos dois episódios. Um primeiro, quando eles ficam na cidade, donos do casarão da Alameda Santos, e decidem trocar o palacete por uma casa menor, que lhes daria menos despesa; mas, para uma tal mudança, precisariam de dinheiro, que Celeu tinha, mas não o suficiente, pelo que pensou logo em pedir um empréstimo ao chefe. O empréstimo poderia ser solicitado num jantar, mas como planejam um pedido dessa natureza, calculam que o melhor seria não oferecer o jantar no casarão, pois o edifício denunciaria uma posição social indesejada para o momento:

Quinzinho, pra compensar, os deixara vivendo no casarão. Mas isso implicava gastos demasiados além de ser positivamente um desacerto. Lhes dava uma autoridade financeira que era preferível não ter. As proteções pretendidas, os auxílios alheios seriam difíceis de justificar com aquele palácio pela frente. Mas Vivi com Celeu não deixaram de aceitar o casarão [...] ⁷²²
 Vivi se lembrara de dar um jantar ao chefe [...] Celeu argumentara logo que “a casa era muito grande pra eles”. Vivi percebeu logo que o marido tinha razão: não convinha mostrar ao chefe aquele palácio “besta” [...] Celeu tinha os dinheiros muito bem aplicados pra retirá-los com a despesa. Imaginou logo um empréstimo com o chefe [...] As condições seriam certamente ótimas, secretamente ele sabia disso, e a mulher. Tinham que convidar o chefe pra um jantar, em casa não, em qualquer parte, num restaurante... ⁷²³

Como vemos, Vivi e Celeu dão muito valor às aparências e, para mantê-las, valem-se das mais variadas artimanhas. Outro exemplo encontramos na apresentação de Vivi diante da família numa visita que ela faz à fazenda depois da volta deles por conta crise. Nessa ocasião, a personagem passa dias e dias, antes da partida, mandando confeccionar vestidos especialmente direcionados para cada ocasião de sua vida, inclusive, para esta visita à família na fazenda, de modo que, nessa ocasião, ela se mostrasse distinta deles, superior, sem, todavia, parecer que fizera propositadamente.

Mas a verdade é que Vivi soubera muito bem escolher o vestido. Era ainda um vestido muito simples, preto, de uma sedinha sem pretensão [...] Vivi soubera tornar sensível a todos que era diferente, todos percebiam sem poder se definir exatamente que Vivi levava um mais alto nível de vida que eles [...] A tinham deixado só em São Paulo? – pois ela mostraria que sabia se governar [...]

⁷²² *Idem*, à p. 232.

⁷²³ *Idem*, à p. 234.

Levava uma mala só pra facilitar a viagem, porém o que queria era dar a impressão de desenvoltura e surpresa, tanta roupa numa só mala. E roupas novas [...]

E a usura do casal se definira inicialmente naqueles gastos úteis. Vivi mandara fazer vestidos... “dirigidos”. Cada vestido era pensado muito e guardava uma intenção.⁷²⁴

Dessa maneira, vemos como pertence à esfera deste casal a preocupação, o esmero, o cuidado com cada detalhe de sua aparência, de modo que o distintivo na lapela, que justifica o amor pelo país, assim como a impossibilidade de usá-lo num “jantar de cerimônia” se compatibiliza com o seu comportamento, mantendo-se fora do campo de desenvolvimento da estória que compete ao narrador.

Para voltarmos ao trecho anteriormente destacado, a sequência apresenta: “E aliás a rápida luta que tivera consigo em casa, **ponho? não ponho o distintivo?**, *era claro que não havia de pôr*, fora mais uma pedra no sapato dele pra aquele jantar...”. Se os verbos “ter” e “ir” no pretérito mais-que-perfeito no modo indicativo em sua forma simples marcam a presença do narrador, que comenta (“a luta rápida que tivera consigo”) as ações do personagem e tira as suas conclusões (julga) do que narra (“fora mais uma pedra no sapato dele”); o verbo “pôr” no presente e na primeira pessoa (“ponho”), bem como a sua variante com o recurso à negativa (“não ponho”), que aparecem no trecho sem a presença dos *verbos dicendi*, nem de qualquer outra marca sintática que os destaque do restante do texto, sugerem que essa manifestação é da esfera de Celeu, representação do seu pensamento, portanto, um trecho de monólogo interior. Ao qual se segue um indireto livre, que o completa: “era claro que não [ele] havia de pôr”.⁷²⁵ Mais uma vez, este narrador que tudo sabe e que julga os personagens aparece interpelado pelas técnicas narrativas representativas do conteúdo da consciência dos caracteres. Aqui, outro caso de *mock-identification*, já que o narrador, além de julgar, dá mostras mesmo de uma forte ironia para o tratamento de Celeu. Não é possível falar em simpatia entre essas duas entendidas, tampouco em empatia. E se moderna é a técnica, que serve em alguns casos para desagregar a instância onisciente do narrador; aqui, ela não faz mais que mostrar a superioridade dele diante do personagem Celeu, o qual, assim como Vivi, representa aquela porção da mentalidade nacional que se sustenta e folga das relações de compadrio, próprias duma sociedade escravista, que tem como sua mediação universal, para falar

⁷²⁴ *Idem*, p. 230-232.

⁷²⁵ A inserção do pronome “ele” foi feita por mim.

Roberto Schwarz,⁷²⁶ o favor. O índice representativo do personagem como que repele a própria técnica, a qual, voltando-se contra ele, auxilia o narrador, mais moderno ele sim em seu sentido histórico, embora não como recurso da história da técnica narrativa, e fortaleceu o seu ponto de vista, rebaixando e ridicularizando o personagem. É como se esse encontro, da ordem do choque, viesse a propósito de deixar o leitor atento aos embates que se estabelecem fora do campo da estória, na História brasileira, como se avisasse que a modernização deste país periférico se dá uma e outra vez sob o signo do atraso e, por isso, é necessário desconfiar sempre. Ao invés de ampliar a distância entre o narrador e o leitor, o discurso indireto livre e o monólogo interior, neste caso, aproximam um do outro, distanciando-os, a ambos, do personagem e do que ele representa tanto no enredo de *Café* quanto na história social brasileira.⁷²⁷

O excerto de monólogo que circunscreve a esfera do “presidente” também se presta a confirmar que este “votava sempre. Votava com vigor, democrático apaixonado, com distintivo na lapela...” parte de Celeu e não do narrador, posto que o presidente supostamente se dirigiria a ele, Celeu, para confrontá-lo sobre o seu patriotismo, numa disputa a mesurar qual dos dois era mais patriota, diz então: “pois eu que sou presidente estou aqui e compreendo perfeitamente o que o chefe quis dizer, então você pensa que é mais patriota do que eu! presidente!...”. Para compreendermos melhor a querela do patriotismo devemos lembrar que tudo começou numa conversa entre Celeu e o chefe ianque. Depois de a Companhia ter conseguido “uma concessão escandalosa, infamante pra moralidade social do Brasil”, graças aos serviços de Celeu, que “salvava tudo”, “arranjava tudo”, até comprava os jornais para a Companhia ficar bem aos olhos do público, o chefe deu um almoço para empregados e chefes e jornalistas etc., e, depois, ofereceu mais um jantar, uma “banquete particular”, “com orquestrinha lá dentro e

⁷²⁶ In “As ideias fora do lugar”. O ensaio está presente em *Ao vencedor as batatas...*, republicado pela Editora 34 em 2008.

⁷²⁷ Peruchi argumenta que o narrador onisciente do romance realista, como no caso de Stendhal, que ela analisa neste trecho, constrói um diálogo com o leitor, e que o monólogo interior, em *Ulysses*, ajuda a diminuir a distância narrador e personagem (quando, e este é o caso de *Ulysses*, usado para identificação por uma via simpática com o personagem):

O monólogo interior na sua especificidade joyciana pode ser concebido, então, como um tipo de evolução do discurso indireto livre em ao mesmo três sentidos: 1) na medida em que o seu pressuposto é a diminuição da distância entre narrador e personagem (2022, p. 70) [...]

O narrador, como se vê, sabe não só o que ela pensou, mas também o que nunca pensou e o seu julgamento sela o que é: uma inteligência discursiva capaz de, às costas do próprio personagem, comunicar ao leitor as suas mais profundas intimidades. Esse é o motivo pelo qual as narrativas desses romances frequentemente se convertem em um verdadeiro diálogo entre o narrador e o leitor (COHN, 1978). E é também essa figura narrativa fortemente onisciente que *Ulysses*, como vimos, recusa sumariamente (2022, p. 173-4).

champanha de princípio ao fim”, para o advogado da Companhia e a esposa, o presidente, um senador, o dono da casa que era “um amigo... da Companhia” e, claro, para Celeu e dona Vivi. Quando da ocasião do convite para este jantar tão seleta, o chefe disse a Celeu que convidasse também a mulher. Então, o proeminente funcionário da Companhia, amigo do chefe, secundou a esse, que “o senhor está dando tanto banquete assim”, ao que o outro respondeu a Celeu, “Meu caro amigo Alceu, deixa que eu te diga, brasileiro se compra com banquete. Banquete basta”. Enfim, o jantar aconteceu, e é precisamente este episódio que apresentamos aqui como o centro de tantos recursos ao monólogo e ao indireto livre. O narrador, entretanto, já anunciava antes o seguinte, que “desta vez Celeu jantava só amarguras retalhado por desgraças interiores. O caso tinha principiado com o convite pra Vivi. Celeu tinha um instinto grave de corno”. Como o episódio não é dado ao leitor do princípio ao fim, em ordem direta, mas as informações aparecem aos bocados e desconstruídas num intervalo com aproximadamente 7 páginas e entremeado por outras histórias e querelas da família, uma primeira leitura pode deixar passar a informação sobre o real motivo do desagravo de Celeu, que, ele tenta justificar com patriotismo, porque se ofendeu muito com o caso dos brasileiros, mas que, afinal de contas, era ciúmes da mulher, “instinto grave de corno” e que, como vemos, a justificativa patriótica era em verdade tão frágil que o final da história do jantar é mesmo um “tudo acaba em pizza”: *“Celeu viu o ianque e teve uma vontade danada de desbaratar [...] depois avançava pro canalha, os outros apartavam [...] Ele ficava muito digno, muito mudo, num canto [...] Então ele ia jantar, tudo se acabava na maciota”*. Aqui o indireto livre segue acompanhando o discurso alheio, que pertence a Celeu, e não ao narrador, o tempo pretérito e a terceira pessoa do indireto em tom e ordem do direto, destacados em itálico no trecho, manifestam as representações da consciência dele, o seu plano de avançar no chefe, a sua suposição de que os outros apartariam a briga, a sua expectativa de ficar “muito digno”, “num canto”, muito vitimado, ofendido, mas, sobretudo, a sua esperança maior de que tudo não passasse de uma breve turbulência, de um rompante que seria imediatamente desculpado por todos, e o chefe até pediria desculpas a ele (em chave de monólogo: “que não, que não tivera intenção nenhuma de ofender os brasileiros, que Celeu entendera mal como Vivi já tinha falado, que não, que não...”). E, desse modo, podemos sugerir ainda que mesmo os trechos de monólogo que poderiam ser atribuídos ao presidente, ao chefe ianque e aos outros que apartaram (“outros apartavam, que é isso Celeu!”) a briga nunca havida são, de fato, a representação do conteúdo da consciência de Celeu em torno do caso do convite chefe para a sua mulher para o jantar e mais, que,

por fim, o caso não era, nem nunca foi o patriotismo, o que fica comprovado pelo desenrolar dos acontecimentos da noite do jantar, que apesar da inquietação de Celeu, termina com uma oferta de aumento do seu ordenado, pacificando a questão de sua permanência na Companhia, que ele tinha ameaçado deixar numa discussão com Vivi antes de saírem para o jantar, mas que já se mostrara então impossível por conta da garantia do futuro da filha do casal, Lúgia, que colocava de parte não só o patriotismo frágil de Celeu, como também o seu instinto de corno. Assim, a imagem que prevalece em todo o episódio aparece como uma reafirmação de ao menos duas ideais que governam a sociabilidade brasileira: a. que a familiaridade, o caráter subjetivo, a personalidade é o elemento que prevalece nas relações, como sugerem Sérgio Buarque de Holanda (2012), Roberto Schwarz (2008) em diferentes chaves de leitura que, se guardam alguma diferença, marcam-se também por aproximações substantivas. Neste caso, a personalidade é tudo mesmo, uma vez que culmina na proteção do futuro da prole de Celeu, e mais ainda, que o caso nunca foi o patriotismo como valor objetivo relacionado à preservação duma autonomia, soberania nacional, coisa que dadas as ações do personagem em favor da multinacional estrangeira nem estavam no horizonte para ele, mas sim por um fator pessoal, do âmbito familiar, conjugal, das relações íntimas, isto é, o ciúme da mulher; b. que as vontades são, no Brasil, sempre dirigidas por algo da ordem da volubilidade, de uma capacidade infinita de adaptação ao querer dum outro forjada a partir de uma formação que se dá pela anulação de si mesmo e do outro, marcada por aquela “dialética rarefeita entre o não ser e ser outro”, vista por Paulo Emílio Sales Gomes, reafirmada por Pasta (2011), que neste episódio se expressa de forma evidente na frouxidão de valores do personagem, que não troca o brio moral por um banquete, certamente fica feliz em se curvar diante de um aumento do ordenado e que o Brasil seja um país em que se compra gente com banquete, ou não, desaparece como questão para o personagem tão rápido e fácil como apareceu, como uma nuvem de fumaça que logo se dissipa no ar. Assim, o discurso indireto livre e o seu desenvolvimento, o monólogo interior, aqui se prestam àquilo que Franco Moretti aponta como uma possibilidade de atuação desses recursos, qual seja, a reprodução da doxa:⁷²⁸

⁷²⁸ O texto de Moretti (2008) citado por Peruchi (2022) intitula-se “Árvores”, publicado no Brasil em *A literatura vista de longe*, em 2008, e encontra-se no intervalo p. 109-154. Opto aqui pela reprodução do texto de Peruchi pelo poder de síntese apresentado, porque atende às necessidades imediatas desta argumentação e, finalmente, porque devo a ela o encontro com este texto de Franco Moretti.

Por isto e por todas as ideias compartilhadas, a paciência em ajudar-me, bem como pela generosidade de, algumas vezes, oferecer-me o seu próprio desamparo como prova do laço humano e fraterno que construímos ao longo de já mais de 10 anos, agradeço à Camila Hespagnol Peruchi.

É também Moretti (2008) quem, em outra ocasião, extrai dessa união discursiva interessantes conclusões sociológicas. Para ele, ao conservar alguns dos elementos do discurso do próprio personagem (perguntas, exclamações, léxico individual), mas diluí-los no tom suprapessoal do narrador, *o discurso indireto livre torna-se a técnica ideal para representar o processo de socialização moderno: deixa um espaço livre, mas sempre limitado, à voz individual, mas, ao mesmo tempo, mistura e subordina a expressão individual ao tom genérico do narrador. O resultado é o surgimento de uma voz intermediária e quase neutra, a do indivíduo socializado e o seu correlato: a doxa da opinião.*⁷²⁹

Esta opinião da doxa, não é demais lembrarmos, também fica refletida naquele “Então ele ia jantar, tudo se acabava na maciota [...]” mencionado anteriormente. Numa formulação própria ao contexto e, quiçá, à época, não escapa ao leitor do presente um “no Brasil, tudo acaba em pizza” tão vulgar quanto conhecido – e tão condizente com a realidade nacional.⁷³⁰

Um outro trecho bastante significativo para o romance que apresenta estas construções do indireto livre e de sua progressão, o monólogo interior, aparece depois do velho fazendeiro Quinzinho começar a se preocupar com a diminuição da venda do café. Motivo pelo qual propõe que a família volte para a fazenda. Entretanto, a proposta causa um imenso desconforto e contrariedade na família, culminando numa discussão no momento do jantar. Depois deste episódio, um outro acontece, também ligado à crise. Fernando, casado com Clara, a filha mais velha de Quinzinho e dona Eulália, era bancário e, nesta altura do romance, é demitido num dos cortes de funcionários promovido pelo banco que queria se assegurar diante do abalo econômico pelo qual o país passava. Somadas as preocupações do marido com estas novas do genro, dona Eulália propõe como solução para a família voltarem para a fazenda, ela mesma, o marido, Clara, Fernando e os dois filhos do jovem casal, Fernandinho e Joaquim. Assim, a Fernando seria atribuído o posto de administrador da fazenda e Vivi, Celeu e Lígia poderiam ficar no casarão na cidade, pois Celeu trabalhava para a Companhia e não podia deixar o emprego.

Esse episódio expõe de modo bastante inequívoco como a crise avançava não só sobre os grandes proprietários de terras mas também sobre outros setores sociais, inclusive, das cidades. Veja-se que a exposição destes acontecimentos está no romance, dando mostras de que o grande conflito e, logo, o motor desta estória é a crise econômica.

⁷²⁹ Peruchi, 2022, à p. 196.

⁷³⁰ Toda esta parte da estória de Celeu, da concessão para a Companhia, do ciúme de Vivi e dos jantares está no intervalo p. 177-194 de *Café* (Andrade, 2015).

É ela que, não apenas muitas vezes cinde a trama através da exposição do conteúdo nos comentários sociológicos na parte um de *Café*, mas também se impõe como mecanismo estrutural da narrativa; ou seja, no lugar de um ímpeto individual de ação, o que faz com que a estória se desenvolva, criando situações, acontecimentos, rupturas, conciliações, soluções no enredo, é a crise econômica. Então vejamos este fragmento:

Quinzinho, sentado de banda na ponta da mesa, balançava a perna cruzada, tamborilava na toalha, mastigava os bigodes, teve a ideia de que sempre a vida dele fora aquela desgraça, sempre fora um martírio formidável, sentiu raiva. **Também Vivi não precisava agora estar fazendo aquele barulhão por causa duma coisa à toa!...** Depois grande parte daquilo era fingimento *ele sabia...* mas os soluços verdadeiros provavam que não era fingimento. **Também Eulália não podia ser mais carinhosa**, sempre fora mesmo aquela frieza, aquela aspereza pras filhas, *teve raiva da mulher*, e eu que agente! **Não basta a gente trabalhar a vida inteira e no fim quando devia descansar, vir toda aquela rebordosa de crise de dinheiro e ter que principiar de novo, inda por cima em casa nunca se tinha vivido um minuto de paz, vida cachorra!... mártir.** Quinzinho estava convencido que era um mártir. Numa grande eloquência passaram nos ares famílias governos fazendas e países tonitruantes, tudo o que era mundo e se completara pra fazer o martírio dele. *Era um mártir.*⁷³¹

A solução apresentada por dona Eulália também foi rejeitada e causou novamente desconfortos entre os membros da família. Vivi, a filha que seria ‘deixada para trás, abandonada’ pela mãe, que já se havia retirado para o quarto, começa a chorar copiosamente e recebe a atenção do marido Celeu e da irmã, Clara, cujo consolo é rejeitado por Vivi. Assim é que chegamos a esta cena de Quinzinho, “sentado de banda na ponta da mesa” de jantar, enquanto o narrador, que aqui narra com os verbos marcados no pretérito mais-que-perfeito e, nalguns momentos, no pretérito imperfeito, abre espaço para a representação dos conteúdos da consciência do fazendeiro, que se apresenta como mártir. Característica auto atribuída de que o narrador caçoa, ridicularizando o personagem e a representação que ele faz de si mesmo. Um outro caso de uso do indireto livre e do monólogo com a finalidade de distanciar as duas instâncias, narrador e personagem. O narrador apresenta então, diante desta situação, o seguinte: “tudo o que era mundo e se completara pra fazer o martírio dele” e, na sequência, depois do indireto livre “*era um mártir*”, diz: “No fundo não sofria muito, mesmo porque a própria grandeza do martírio dele não deixava de ser uma espécie de satisfação”, revelando, a partir da sua onisciência, que, na realidade, Quinzinho não sofria muito e, por isso, não podia ser de fato um mártir. E que, quando muito, esse martírio também se prestava a ter ares duma satisfação, como quem, coitado, deve receber atenção e reconhecimento por ser um

⁷³¹ Andrade, 2015, p. 215-6. Os grifos são meus.

mártir, da família, do Estado, de todos, enfim, um mártir, que leva o mundo sobre os ombros.

Essa percepção de um sofrimento apenas superficial e ainda com a garantia de uma contrapartida, dado que “não deixava de ser uma espécie de satisfação” que é garantida pelo confronto da representação dos conteúdos da consciência do personagem com a onisciência do narrador também no caso de Quinzinho vai se combinar com aquela volubilidade de que fala Roberto Schwarz a respeito da elite brasileira, vista, no caso do autor, no narrador de Machado de Assis, e que pode ser identificada, no caso de *Café*, também nesse sofrimento de Quinzinho, que é moldado pela circunstância e que logo será dissolvido e com tal facilidade, porque se quer chegou a se fixar de verdade no interior do personagem, do qual o narrador zomba. Esse mesmo sofrimento volúvel e inconstante está dissipado por toda a família do fazendeiro. É este o caso de Vivi apresentado aqui (e não só aqui) no mesmo episódio, na sequência: “Vivi fora levada por Celeu, fugitiva, porque o choro estava acabando e sempre nos desaponta dar aos outros o espetáculo medíocre dum final de dor”.⁷³²

E não só. Em outros momentos, essa irregularidade do caráter, do sentimento, da moral, da postura, naquele sentido que diz respeito a um ponto de vista, dessa família, que representa a burguesia rural brasileira, porque, em verdade, embora caracteres com traços de individualidade e até psicologia, são muito mais tipos que indivíduos, servem melhor ao panorama do que se conta do que à sua própria vida... assim essa sua volubilidade é exposta no romance.

A sua facilidade de adaptação à nova vida, adaptação que não é feita por uma mudança real, mas por uma acomodação (mesmo num espaço que destoa completamente do seu modo de ser, que os deixa deslocados e não pertencidos, como uma espécie de arremedo social):

Mas num instante as moças e dona Eulália se acostumaram com a vida nova. Era tanto passeio, tanta visita, tanto gasto e principalmente tanta soberania, por viverem entre relações e parentes mais modestos: se adaptaram com prazer [...] ⁷³³

Clara, apesar de mais velha, era agora um reflexo da irmã e se adaptara a essa inferioridade de brilho, em que a gente acabava sempre por descobrir a caipirinha [...] Havia de ser feliz porque se amoldava às coisas e circunstâncias, numa sujeição indiferente [...]. ⁷³⁴

⁷³² *Idem*, à p. 216.

⁷³³ *Idem*, à p. 156.

⁷³⁴ *Idem*, à p. 162.

E a sua volubilidade se expressa de modo contumaz quando o assunto é política... voltam-se como quem troca de camisa para onde os ventos sopram mais favoráveis aos seus interesses:

Era mais que um arrivista mental, era um imediatista dum egoísmo tão horrendo que não tinha mais nenhuma vontade de agir [...]
 Não era medo, Quinzinho não era medroso, se limitava nisso a ser mais uma repetição do comodismo fazendeiro que era por assim dizer universal no Estado. Celeu falou mal do Governo e Quinzinho ajudou acalorado. Celeu falou bem dos democráticos e Quinzinho, que estava de bem com o genro patriota, concedeu em concordar que os democráticos faziam muito bem em se revoltar e não teve a mínima dúvida interior em pregar no momento que só mesmo uma revolução é que conseguia botar abaixo aqueles safados de perrepistas. Era o mesmo homem de 24, o mesmo inimigo dos mazorqueiros de 24, o mesmo Quinzinho inexistente e limitado como um Piauí [...].⁷³⁵

Essa inconstância, essa frouxidão de caráter e de postura se mostrava mesmo depois de momentos de embates entre os membros da família. Por exemplo, no episódio em que, já de volta à fazenda, as duas irmãs discutem porque Vivi se mostra desconfiada da família que supostamente estava favorecendo Clara e Fernando e, conseqüentemente, faziam deferência a ela e a Celeu. Uma acalorada discussão numa tarde é concluída assim no jantar:

Falou com simplicidade mas com calor: – Clara, desculpe o meu estabamento, eu estava muito sem cabeça por causa de Lígia. Baixou os olhos e continuou arranjando o guardanapo como se nada houvesse. Todos estavam muito comovidos. Clara murmurara instantaneamente um “ora Vivi...” com os olhos cheios de lágrimas. Dona Eulália também estava pronta pra chorar, e tanto ela como Quinzinho olharam numa carícia longa pra Vivi, agradecendo. Fernando sentira instintos de se afundar pela terra com a frase inesperada. Na verdade, ele e Clara estavam fazendo Vivi pior do que ela era. A palavra de Vivi descobrira para todos, tão predispostos ao amor, o qualificativo acertado. Vivi era uma estabanada apenas. Dona Eulália servia a sopa e, com mais três minutos de frases soltas no ar, a conversa pegou numa normalidade cordial [...]

É que se ela não pudera nem Celeu dominar a curiosidade maldosa, tanto ela como o marido sabiam garantidamente da honestidade dos pais e de Fernando para que houvesse um qualquer conluio pra os prejudicar. Mas a aflição fora insopitável, precisavam ver. Mas agora ali na fazenda Vivi não se lembra mais de ver coisa nenhuma, e examinar coisa nenhuma.⁷³⁶

Essa mesma facilidade de adaptação apresenta-se na volta da família para a fazenda... a sua acomodação geral à vida é um viver que é mesmo da ordem do capricho, da leviandade. Eles não sofrem muito, não sofrem propriamente, mas acomodam-se.

A vida da Santa Eulália se regularizava aos poucos. Quinzinho voltara a ser feliz e o ambiente só se ensombrou um pouco quando o jornal à noitinha trazia enormes brados de alarme sobre a situação do Estado. Mas Quinzinho agora apenas se alarmava como um eco. Na verdade não tinha medo nenhum. E nem

⁷³⁵ *Idem*, à p. 203.

⁷³⁶ *Idem*, à p. 235.

era porque não devia nada a ninguém, porque inda conseguira vender bem os seus cafés e ficaria com sobras mesmo se tivesse que custear a fazenda por dois anos sem ganhar nada. A segurança de Quinzinho derivava de um sentimento menos legítimo, quase irracional mas profundo. Lhe vinha da terra, era por estar na sua fazenda dele que o fazendeiro se sentia protegido [...] Dona Eulália pudera com uma força de readaptação admirável voltar à vida antiga [...] Clara também.⁷³⁷

Para retomarmos a questão da técnica que é nosso assunto no presente, este uso do discurso indireto livre e do monólogo, portanto, parece outra vez confirmar a proposição de Moretti (2008) quanto à representação, não totalmente livre do narrador e completamente individualizado do personagem, mas sim uma representação do sujeito socializado moderno e o seu correlato, a doxa da opinião, que, no caso em que temos em vista, corresponde a essa volubilidade própria da elite brasileira, expressa neste curto-circuito provocado pelo encontro entre o narrador e o indireto livre e o monólogo na passagem que trata com ironia o martírio de Quinzinho, que, em verdade, sentia-se mártir como uma noção apenas muito distante dele mesmo.

Por fim, destaco esta passagem que contém é copiosamente preenchida de discursos alheios nas formas do indireto livre e do monólogo interior, com a participação de representações dos conteúdos da consciência de todos os personagens – exceto as crianças – dessa família da oligarquia cafeeira paulista de inícios do século XX. Então vejamos:

E como dantes, às vezes Vivi surgia vestida pra sair, Celeu atrás. **Boa-noite. Boa-noite.** Dona Eulália, a pobre!, perguntava:
 – Onde é que vão!
 – É... sair um pouquinho.
 – Passear um pouquinho pra espairecer.
 Era visível que os dois iam no cinema. Fernando *ficava danado* por dentro, Quinzinho *ficava odiando* **aquele cachorro sem-vergonha!** dona Eulália *sentia uma certa tristeza* porque **seria tão bonito os dois convidarem os outros pra passear**, e Clara *ficava desprezando a irmã*, **idiota! tomar o jeito dum marido desses!**... Vivi e Celeu saíam de braço-dado muito unidos, iam pro cinema unidos, sentavam agarradinhos, numa exagerada afeição insentida um pelo outro.⁷³⁸

No fragmento, apresenta-se, em Clara, Quinzinho e dona Eulália tanto o indireto livre quanto o monólogo. Aquele, com as marcas típicas dos verbos no pretérito imperfeito e estas ocorrências que aparecem como recortes do discurso alheio sem qualquer marca sintática que sinalize a transição entre as formas discursivas. O que fica evidente tanto em um quanto em outro caso é o tom dos personagens que são

⁷³⁷ *Idem*, à p. 237.

⁷³⁸ *Idem*, à p. 183. Os grifos são meus.

representados. Para o leitor que já acompanhou estes caracteres, nesta altura do romance, por mais de quarenta páginas, não resta dúvidas de que na imagem que surge desses excertos de discurso alheio está como uma marca de nascença do tom singular de cada um deles. Um Quinzinho rabugento, autoritário, soberbo e também reles, baixo, um caipira endinheirado, que certamente diria um “aquele cachorro sem-vergonha!” ao próprio genro que ele sempre detestou. Assim como é característica essa inocência com ares bom-mocismo, essa beatice provinciana da matriarca da família, esse “seria tão bonito os dois convidarem os outros pra passear”, de quem é e sempre foi incapaz de colocar limites numa filha mimada, arrogante e egoísta como Vivi. E ainda essa inveja travestida de indignação de Clara, que, mesmo mais velha, foi a sombra da irmã mais nova, muito mais ativa, extrovertida e dominadora do que ela. Os verbos do indireto livre auxiliam na colocação do tom do discurso alheio expresso no monólogo, pois vêm como “odiar” [o genro], em Quinzinho; “sentir” [tristeza] em dona Eulália que só era mesmo capaz de sentimento, mas não tinha pulso com a filha; e finalmente o “desprezar” em Clara que emerge do mais profundo de si, daquele nível de um sentimento que se quer esconder, sobretudo, que uma moça religiosa e provinciana como ela gostaria de esconder, mas que lhe escapa uma e outra vez durante a estória.

Além disso, o desprezo que aparece como sentido geral, comum dessa família relação ao casal Vivi e Celeu é reiterado ao longo da narrativa. E aqui me autorizo a uma sugestão: de que esses dois personagens representam, em certa medida, o que se poderia chamar de classe em (ou de) transição no romance. Isso porque Celeu é um arrivista social, que vem de uma família sem posses, mas é bastante ambicioso e, por meios que o *Café* não explica, chega a funcionário dos altos postos, de confiança, de uma multinacional estrangeira. É desonesto, amoral, mas é um tanto como quem não sabe que o é. Ou prefere tapar o sol com a peneira. E Vivi aparece de partida como a que promove o incêndio para a mudança para São Paulo, para a decoração da casa, para a adaptação da vida na capital paulista, frequentando bailes, indo a modistas, se aburguesando, enfim, um aburguesamento urbano, citadino, bem diferente daquela superioridade que sente o provinciano da fazendola. A profusão desse ódio culmina num momento como este, em que vem à tona a representação do conteúdo da consciência dos demais personagens da família. Assunto de tal natureza não poderia ser confessado com palavras, com o discurso direto, por exemplo, aquele que se diz em voz alta; mas pode ser expresso assim, como quem não diz, como pensamento, como conteúdo da consciência. É este também o caso em que os personagens demonstram, em outras e variadas ocasiões, sentimentos do

mesmo teor. Sempre enformados pelo indireto livre. Ou então, nalgumas situações, pela onisciência do narrador. Ou ainda por ambos os recursos. Um exemplo significativo encontra-se no momento em que dona Eulália encontra a solução para a família que precisava se salvar diante da crise. Acompanhemos o curso da representação do seu pensamento que é emoldurada pelo discurso do narrador onisciente neste excerto:

Porque nem bem o pensamento surgido, dona Eulália tornara-se uma tragédia sem sofrimento [...]

Vinham turbilhonando a separação enfim, uns na fazenda e Vivi na cidade, mas vinha que dona Eulália, acuada pela vida, agarrava enfim encarando a possibilidade duma separação, vinha a descoberta da solução exata [...]

vinha a solução gerada por uma preferência escandalosa de que Deus-te-livre dona Eulália verificar com a consciência; *mas é que Celeu ganhava bem* e isso era espertamente aproveitado por dona Eulália, pra, se separar dos que no grupo lhe eram mais, *não propriamente antipáticos, isso nunca, porém por assim dizer mais afastados.*⁷³⁹

Mais uma vez, verificamos como o indireto livre e o monólogo servem à causa da expressão dessa espécie de rejeição do casal Vivi e Celeu, ou, se não, dessa antipatia que a família alimenta com relação a eles. O próprio fato de serem eles a ficar na cidade demonstra, tanto em termos de conteúdo, de enredo, quanto de modo substantivo, dum sentido menos evidente da narrativa que a sua representação social é de outra ordem, diferindo, mesmo que minimamente, dos restantes personagens; essa pequena diferença, entretanto, mostra-se significativa a ponto de os seus destinos na trama tomarem rumos distintos, como foi o caso, em verdade, da divisão intra-classe da burguesia nacional brasileira, que, embora unida nas grandes causas, de modo estratégico, digamos, esteve dividida em aspectos táticos, isto é, em pequenas diferenças de interesse. Aqui então é como se ouvíssemos um velho ditado ecoar da matéria histórica atravessando a forma estética por essa representação do pensamento de dona Eulália até nos atingir: “farinha pouco meu pirão primeiro”. Essa disputa entre as oligarquias rurais e a nascente burguesia urbana, com reflexos para os estratos médios citadinos, pela hegemonia política em um momento de transição do domínio econômico parece se erigir nessa representação. Assim, outra vez aquela *voz social, intermediária*, que emerge do indireto livre, auxilia-nos na compreensão do recurso estético empregado pelo autor para a construção desse panorama na narrativa de *Café*, cujo tema, como temos insistido, é a crise econômica de 1929 e as suas consequências. E é bem que digamos que, como bem salienta Caio Prado Júnior, os acontecimentos do Brasil “contemporâneo” – o que, para o sociólogo, queria dizer a década de 1940 – não poderiam ser vistos, analisados e entendidos sem a

⁷³⁹ *Idem*, à p. 212. Os grifos são meus.

consideração do passado colonial. De igual modo, parece-me relevante considerar essa cisão interna à classe burguesa brasileira durante o período retratado neste romance e, se é assim, não parece ser gratuito esse fracionamento da família – conforme dona Eulália, essa *separação*.

Em “As duas irmãs”, estão presentes outros recursos que marcam a categoria voz narrativa. Sobre eles, apresento uma série de comentários na sequência. O primeiro desses recursos é aquele também visto em “A noite de sábado” como uma instância cuja função é produzir uma fratura no discurso do narrador, instaurando no texto a figura de um comentador sociólogo. Talvez o intervalo narrativo mais significativo do segundo capítulo de *Café* seja o do comentário a respeito do jornal *O Estado de S. Paulo*. Interessante notar, nesse sentido, uma observação de Adorno quanto à forma reportagem, gênero que circula de modo característico em jornais; ele diz: “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema”. E continua: “O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que [...] a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato [...]”.⁷⁴⁰ É na sequência desse trecho que Adorno ligará a “rebelião” de Joyce contra a forma romanesca à sua “revolta contra a linguagem discursiva”, que pode, ainda que diferentemente em termos formais, de realização estética, ser vista também em *Café*.

Se Joyce rebela-se contra a linguagem por meio do recurso ao monólogo interior para a concepção de *Ulysses*, por exemplo, para ficar com a referência de Adorno; Mário de Andrade perturba a forma do romance mobilizando uma outra, que a penetra, a do ensaio sociológico. Cindido o discurso romanesco típico, pretensamente objetivo, por um gênero de opinião, o ensaio, a forma resta fragmentada e parece ter sido levada a um limite graças às inúmeras interferências do referente (real) no texto ficcional (mimético). O escritor desse modo parece sugerir que não é possível mais narrar fingindo neutralidade e indicar que o fato de precisar escolher entre os diversos materiais disponíveis no mundo

⁷⁴⁰ Adorno, 2012, à p. 56.

para construir esta estória é em si mesmo uma operação ideológica, isto é, uma tomada de posição, ou ainda, uma escolha de perspectiva sobre a vastidão do referente.

Esse segmento ensaístico sobre *O Estadão* toma aproximadamente duas páginas e meia e apresenta o jornal não só como um mero folhetim informativo, mas como um “reinado espiritual” (Andrade, p. 158), um verdadeiro bastião, uma guia do modo vida e fonte exclusiva das opiniões e do modo de pensar de toda a camada da população pertencente à oligarquia do café. O jornal reproduz, nas palavras da instância comentadora, o padrão do cafezal: “*O Estado de S. Paulo*, cuja nobre e frígida serenidade de colunas cinzentas cheias de letrinhas iguais e regulares se coadunava bem com o interminável, monótono enfileiramento dos cafezais [...]” (*ibidem*); e não só, mas também a mentalidade do fazendeiro: “Todos liam o mesmo jornal e da mesma maneira. E pra todos o *Estado de S. Paulo* era a Lei”; e mais, argumenta que: “[...] na verdade ele [o jornal] regulava e fundamentava a pasmaceira da nossa vida rural e conseguia dela alguma condescendência com o presente, fornecendo pra ela o único alimento de que ele era possível e que ela pedia [...]” (p. 160).

O periódico é visto como mantenedor desse discurso que, mais importante do que o que diz talvez, é que se diga de determinada maneira: regular, igual, monótona, sem susto, serena, ramerrão. Essa cadência, reproduzida nas páginas d’*O Estadão*, é aquela também observada no ritmo de vida no mundo rural, nas comunidades cognoscíveis, que é sempre igual. Esse compasso regular expresso nas páginas d’*O Estadão* e que o comentador sociólogo liga ao ramerrão da vida no latifúndio lembra ainda a afirmação de Franco Moretti quanto à forma romanesca como paixão calma expressa pelo romance de formação e que seria, em grande medida, uma reprodução do ritmo de acumulação na modernidade descrito por Weber.⁷⁴¹ Numa forma como noutra, as matérias sociais evocadas pelo romance de formação e pelo jornal, embora sejam diferentes, parecem guardar certa afinidade quanto a uma expressão aburguesada da vida, cujos dias seriam apenas a reprodução de mais do mesmo. Essa uniformidade seria a condição que garantiria a conformidade nos períodos de grandes convulsões sociais e essas formas, portanto, trabalhariam a favor da manutenção de determinado estado de coisas.

⁷⁴¹ Embora haja outros pontos de vista possíveis para além do apresentado por Franco Moretti n’*O romance de formação* quanto aos *Anos de aprendizagem...*, fiz a opção pela sua abordagem para construir esta argumentação, pois o modo como o autor pensa a forma do *Bildungsroman* em sua relação com a modernidade capitalista parece-me bastante acertada.

É precisamente contra a regularidade impressa nessas formas que *Café* se insurge com um enredo rasgado pelo comentário sociológico, que produz uma tal fragmentação da narrativa que o leitor experiencia alto grau de desconforto no curso da leitura. Mais do que isso, o romance *Café* obriga o leitor a andar por um labirinto, em que a única maneira de encontrar o fim é perder-se, ou seja, passar pela experiência da desorientação. Assim, o romance de Mário de Andrade exprime o oposto do romance de formação e do jornal que emulam o ordenamento do cafezal e o ritmo da acumulação na modernidade.

Essa monotonia parece replicada em forma e conteúdo no senso comum transmitido pelo *Estadão*: “A utilidade funcional do grande matutino provinha de que ele não representava apenas o bom senso, mas também o senso comum”. Aqui vale a pena marcar a diferença substantiva entre “o comum” e o “senso comum”. Se etimologicamente “o comum” tem a acepção de “*communem*, from old latin *co(m)moinis*, cognate with Proto-Germanic *gamainiz* [*shared, communal; common*]”;⁷⁴² por seu turno, o “senso comum” é uma expressão que sinaliza para uma espécie de conhecimento compartilhado com todos, indicando certo tipo de acordo entre todos quanto a um determinado tema. Esse suposto consenso é logo tomado como verdade, ou seja, tem a aparência de verdade. Assim é que funciona algo da ordem do que Lacan denominou como “*discurso do mestre*”: o poder si em mesmo, hegemonia, o que é vernáculo, inquestionável, ou ainda, algo tão bem assentado socialmente que ninguém o coloca sob questão.⁷⁴³ O “senso comum” então pode ser tomado como uma manifestação do discurso do mestre, uma vez que o que ele expressa uma ideia que é hegemônica em tal grau que não há possibilidade de questionamento. Nesse sentido, o “senso comum” pode ser entendido como uma expressão do poder, ou ainda, como uma verdade socialmente constituída, ou como uma ideia hegemônica, que, ao fim e ao cabo, é produzida pelas classes dirigentes. Raymond Williams (2011) é quem dirá que a maior vitória de uma forma é que ela não seja mais percebida como constructo sócio-histórico, forma enquanto construção histórica, ideologia, sendo a grande vitória de uma forma ser hegemônica em tal grau que não seja possível perceber que ela opera a partir de um viés ideológico de classe, isto é, em defesa de certos interesses, sendo, portanto, vista como neutra, objetiva,

⁷⁴² “*communis*”, em *A Latin Dictionary*, de Charlton T. Lewis and Charles Short, publicado em 1879, pela Clarendon Press; “*communis*”, em *An Elementary Latin Dictionary*, de Charlton T. Lewis, publicado em 1891, pela Harper & Brothers.

⁷⁴³ Segundo Bruce Fink, “No discurso do mestre, a posição predominante [...] é preenchida por S1 [...] o significante mestre. O mestre deve ser obedecido — não porque nos beneficiaremos com isso ou por alguma razão desse tipo — mas porque ele assim o diz. Não há razão para que ele tenha poder: ele simplesmente tem” (Fink, 2022, p. 161).

natural, ou apolítica. O “senso comum” pode ser considerado uma das formas de expressão dessas ideias de classe historicamente vitoriosas, pois é justamente entendido como algo natural, ou ainda, livre de perspectiva. Não é por acaso então que *O Estadão* apareça como veiculador de um conteúdo desta ordem, já que fala nele o ponto de vista da classe dos vencedores, que, por ter vencido e por não cessar de vencer, é tomado como comum, natural, apolítico e ahistórico.

Nesse mesmo intervalo narrativo, evidencia-se certa iluminação por contraste entre o modo de vida urbano típico da modernidade capitalista e o ritmo de vida regular do meio rural: “Se **nos meios urbanos mais vitais** do Estado, **o jornal chocava bem com a sua calma pachorrenta** e gestos pousados [...] **ele regulava e fundamentava a pasmaceira da nossa vida rural** [...]”.⁷⁴⁴ O fragmento sublinha e confirma a oposição quanto ao modo de vida verificada nos dois contextos. Enquanto o ambiente rural liga-se a uma ideia de atraso histórico, pois remete aos modos de vida de outros modos de produção vistos num período pré-capitalista; o ambiente urbano está diretamente relacionado à modernidade proveniente deste novo modo de produção e de organização (reprodução) social da vida, o capitalista. De um lado, é possível encontrar qualificadores como regularidade, repetição, pasmaceira, calma pachorrenta, os quais pertencem ao campo de significantes do meio rural; de outro, pode-se adotar qualificadores opostos aos primeiros, como desvio, vitalidade, velocidade, os quais se ligam às imagens da cidade, que são contrárias às imagens produzidas pelo campo de sentido associado à vida rural. Em síntese, a monotonia do *Estadão* combinava-se com o ritmo monocórdico da vida da “fazendeirada”; mas chocava o cidadão, homem da metrópole, devido à sua “calma pachorrenta”.

Ainda a respeito desse jornal que reproduz o dia a dia típico da vida regulada do ambiente rural, importa-me notar que Walter Benjamin interpreta, em “O narrador”,⁷⁴⁵ o jornal como um meio em que qualquer experiência social é negada. Ou seja, a informação chega pronta ao receptor, de modo que o público não pode contribuir com o material atribuindo sentido ao que lê (diz Benjamin: “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que

⁷⁴⁴ Andrade, 2015, à p. 160.

⁷⁴⁵ Publicado no Brasil em 1985, pela editora Brasiliense, em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.

acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação”).⁷⁴⁶ Se o narrador arcaico de Benjamin deixava lacunas e *falava* de experiências compartilháveis; o narrador do romance navega sozinho por entre vivências da ordem do choque, as quais são vistas de fora pelos leitores, em um mundo especializado. O jornal seria o limite desse vazio justamente quando e porque parece trazer a verdade pura e inteira, mas o que traz, de fato, é a ideologia dos seus donos e daqueles que o financiam. Este é o verdadeiro conteúdo do jornal.⁷⁴⁷

Em “As duas irmãs”, portanto, verifico não só um uso de recursos narrativos semelhantes aos de “A noite de sábado”, mas também que apresentam rendimentos diferentes, por exemplo, no caso do monólogo interior, que, no capítulo um, encontra-se no campo da identificação e da aproximação com o personagem, de modo que se expressa um tratamento sério e humanizador ao trabalhador rural, no caso de Chico Antônio, apenas para citar um exemplo; enquanto no segundo capítulo, analisado nesta seção, o monólogo serve a um movimento de duplo distanciamento tanto entre narrador e personagem quanto entre personagem e leitor. A análise cerrada empreendida tanto num caso quanto noutro mostra a importância da primazia do objeto literário sobre quaisquer formulações teóricas que busquem normatizar o uso de tais ou quais expedientes narrativos. Sem esperar ter dado conta da obra integralmente, espero aqui ter iluminado alguns pontos relativos à construção da categoria voz neste romance, a partir das considerações quanto ao narrador onisciente, o comentador sociólogo e os segmentos ensaísticos, a descrição, o monólogo interior e o discurso indireto livre (muitas vezes utilizados junto a uma focalização interna aos personagens), os quais deverão ser desenvolvidos ou contraditados pelas pesquisas futuras, de modo que este *Café* seja mais e melhor explorado em suas possibilidades interpretativas.

O leitor é introduzido ao capítulo d’“As duas irmãs” com a chegada de Chico Antônio na fazenda Santa Eulália, no interior de São Paulo, que pertencia a Quinzinho,

⁷⁴⁶ Benjamin, 1985, à p. 203.

⁷⁴⁷ Diz Benjamin, que “[...] com a consolidação da burguesia — da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes — destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação” (1985, à p. 202).

onde o seu pai, seu João, era colono. O rapaz é apresentado a toda a gente no fazendão e, por fim, ao patrão. Depois do que entram em casa e os perdemos de vista até o final do capítulo, que conta a história da família do fazendeiro: dona Eulália, Vivi, Clara, Fernando, Alceu (Celeu), Carlos, dona Hermínia (irmã de dona Eulália) e as crianças, netos e neta de Quinzinho e Eulália.

A narrativa inicia com a morte de um boi para celebrar um jantar na casa grande e o narrador logo passa a contar como uma mudança para São Paulo alterara no comportamento do fazendeiro o espírito de economia que ele nunca teve. A estória, portanto, começa a ser contada do fim e somos colocados a par de como se deu a ida para a capital paulista e sobre como era a vida da família naquele ambiente. E por falar em espaço, nesta segunda parte do romance *Café*, este dado é tão importante para a compreensão da obra quanto na primeira metade da estória e foi, desde a primeira leitura, um ponto de apoio para diversas formulações interpretativas apresentadas ao longo da tese.

Isso acontece por uma razão bastante particular: diferente de “A noite de sábado”, em que o leitor é jogado em meio ao redemoinho da grande cidade junto dos personagens; na leitura de “As duas irmãs”, um ar de sufocamento toma conta de nós através da experiência estética. Ao contrário dos grandes planos urbanos da primeira parte do romance, que conta com a exposição dos “os dois aclives dominadores da avenida” que dão na Praça do Correio, que é o “ponto capital da vida paulistana”; nesta outra parte, ficamos acompanhando os personagens centrais da trama a transitar pela sala, pelo escritório e pelos quartos do casarão da Alameda Santos e, quando muito, vendo-os em jantares na casa de outros personagens, sendo os espaços externos ao ambiente doméstico mencionados raras vezes e apenas de passagem: “Depois do almoço ia na cidade e eram então os momentos de maior penúria de alma. Buscava os conhecidos, passava horas paradas na charutaria Alex”;⁷⁴⁸ “Agora, às vezes até dona Eulália se movia muito mais no veste-e-despe dum chá, no arranja-arranja de qualquer baile [...] Era um vazio que roncava, um sem quefazer vultuoso e triste”;⁷⁴⁹ “Fernando às vezes inventava um camarote num cinema [...]”.⁷⁵⁰

O contraste da ambientação nas duas partes do romance choca como experiência estética, pois fala de dois mundos que quase não se comunicam. Não fosse o início e o

⁷⁴⁸ Andrade, 2015, à p. 157.

⁷⁴⁹ *Idem*, à p. 164.

⁷⁵⁰ *Idem*, à p. 181.

final do enredo em que emergem as figuras de Chico Antônio e de seu João, as histórias poderiam ser tomadas como totalmente independentes uma da outra. Não só tematicamente, mas também formalmente e o espaço da narrativa contribui em larga medida para essa sensação, como espero explicitar nesta seção, e como fica aparente também, por exemplo, na leitura que apresentei da instância narrativa noutra seção da tese.

Diante disso, foi necessário percorrer um caminho tortuoso e repleto de idas-e-vindas até encontrar um sentido que me parecesse uma chave de leitura adequada para esta categoria e o que ela poderia expressar em sentido profundo quanto em relação ao conjunto da obra. Em meio a uma série de possibilidades interpretativas, foram Ian Watt e Franco Moretti, iluminando-se, talvez, por contraste, que me forneceram *insights* para as hipóteses que agora apresento em relação à categoria narrativa espaço nesta segunda metade de *Café*.

Em *A ascensão do romance*, Watt elabora uma leitura sobre a origem da forma romanesca, identificando a partir de autores decisivos aspectos que conformariam uma espécie de convenção formal do gênero. Para tanto, ele aborda obras particulares dos escritores anglófonos do século XVIII, Defoe, Richardson e Fielding e, no último capítulo, apresenta algumas considerações sobre a forma do romance em Jane Austen que sucede aqueles e apresenta algumas consequências do desenvolvimento das técnicas narrativas vistas anteriormente.

Conforme Watt, as convenções do realismo formal, que deram origem à forma do romance na Inglaterra setecentista, compõem um todo inseparável e são, em síntese, o uso do presente como tema da narrativa — e não mais enredos tradicionais, como na Antiguidade clássica e no Renascimento, por exemplo —, bem como uma série de particularidades presentes nos agentes da ação, que são dotados de sentimentos e pensamentos que os particularizam. Assim também o tempo e o espaço da narrativa são bem definidos através de uma descrição idealmente minuciosa e, por fim, o estilo da prosa, objetivando a autenticidade da narrativa, é o da linguagem como veículo referencial, ou seja, uma linguagem “clara e fácil”, cuja preocupação era a de dar conta da “correspondência entre palavras e coisas” e que, por isso, era diferente da utilizada pela ficção até o surgimento do romance, a qual se preocupava com “as belezas

extrínsecas que o uso da retórica podia conferir à descrição e à ação” e que tinha por base uma linguagem figurativa.⁷⁵¹

A particularidade exigida pela forma, de acordo com Watt, viria da possibilidade criada por Defoe e, sobretudo Richardson, do mergulho do leitor nos conteúdos do pensamento e do sentimento dos personagens, que podiam ser acessados graças às formas utilizadas pelos autores, cujo paradigma é o romance epistolar visto em Richardson, especialmente, creio, em *Pamela*, numa narração em primeira pessoa, que possibilita o acesso àqueles conteúdos desde uma fonte primária e, portanto, confiável. Para o que me interessa no momento, o espaço em que decorrem as ações, para continuar no exemplo visto por Watt em *Pamela*, é a casa burguesa do século XVIII inglês, que assegura a privacidade doméstica e, mais particularmente ainda, “o pequeno apartamento privado geralmente contíguo ao dormitório”, que “Continha livros, uma escrivaninha e um armário para tinteiros”, de onde as personagens dedicavam-se à correspondência informal vista por nós, leitores, nas obras desses escritores.⁷⁵²

De acordo com Watt, essa interioridade, especialmente em Richardson, tem uma razão de ser cujo centro pode ser encontrado na vida da classe média urbana londrina do setecentos, que tinha como alternativa à agitada vida do trabalho nas áreas centrais da metrópole, um refúgio nos subúrbios, que possibilitava a esse setor da população ter um lugar tranquilo para viver. Diz Watt, “a urbanização oferecia seu próprio antídoto, o subúrbio, que proporcionava um escape das ruas apinhadas e cujo estilo de vida, muito diverso, simbolizava a diferença entre as numerosas relações casuais retratadas nos romances de Defoe e aquelas, mais raras, intensas e introvertidas, apresentadas por Richardson”.⁷⁵³ A aparente inocência da atitude desta classe média urbana londrina pode escamotear a verdadeira motivação dessa busca por um refúgio, que, todavia, não escapa ao olhar atento do crítico inglês, que assinala o seguinte: “O subúrbio é talvez o aspecto mais significativo da segregação de classes no novo padrão urbano. Excluídos os muito ricos e os muito pobres, o padrão da classe média [pôde] se impor sem restrições, longe da gritante imoralidade dos elegantes e da afrontosa miséria dos pobres”.⁷⁵⁴

Essa classe média, importa destacar, era composta pela burguesia urbana inglesa, comerciantes, jornalistas, e outros profissionais liberais, que, se estavam longe dos

⁷⁵¹ Watt, 2010, à p. 24.

⁷⁵² *Idem*, à p. 171.

⁷⁵³ *Idem*, à p. 169.

⁷⁵⁴ *Idem*, *ibidem*.

elegantes, resquícios da nobreza aristocrática, também estavam e buscavam estar, aliás, distantes da massa paupérrima da população urbana. O isolamento no subúrbio foi a sua saída não só para a agitação do centro da metrópole, como também, do modo de vida presente nesse núcleo urbano, como destaca Watt, pois possibilitava a criação e a prosperidade da privacidade doméstica, ou seja, o cultivo da solidão, bem como das relações pessoais e familiares de forma substantiva. Isso, porque tanto Defoe quanto Richardson eram, como a classe média londrina em geral, moralistas, como se pode verificar, especialmente, na seção “Fielding e a teoria épica do romance”, em que Watt trata dos porquês da recusa desses autores em relação a Homero e à forma da epopeia, de entre os quais se destacam aqueles ligados ao tratamento da sexualidade, bem como ao paganismo presentes no gênero antigo, como valores que se contrapõem à moralidade cristã sobretudo de Richardson, que procura, por isso mesmo, guardar a virtude de suas protagonistas no encerramento doméstico e, mais do que isso, naquele quartinho.

Assim, os valores cristãos, sobretudo a valorização das relações pessoais íntimas, em especial as familiares, são vistos como elemento preponderante para a constituição formal da forma romanesca. Nisto encontro uma ponte para a leitura do segundo capítulo de *Café*, que exige apenas uma adequação do ponto vista dessas relações que, no Brasil, no lugar do espaço doméstico no subúrbio da metrópole, se estabelecem, em verdade, no âmbito da forma social organizada pelo latifúndio, como bem faz perceber Gilberto Freyre que sinaliza para essa amálgama entre público e privado da sociabilidade colonial brasileira ao identificar como núcleo privilegiado de sua organização a família. A esse respeito, pontua Mascaro: “Freyre, analisando em especial o latifúndio monocultor nordestino, no qual o elemento colonizador se fixara, acentua seu caráter patriarcal, organizando, a partir da casa-grande, a família, os escravizados e os agregados. É *no seio da família patriarcal que se consolidam as características típicas da sociabilidade luso-tropical*”.⁷⁵⁵ E Caio Prado Jr. parece seguir a mesma linha de Freyre ao indicar o caráter das relações patriarcais estabelecidas no período colonial: “Também o regime patriarcal, de que falarei abaixo, abrandará o contato de senhores e escravos, dando *àqueles um quê de paternal e de protetor dos seus servos*”.⁷⁵⁶

Roberto Schwarz também tratará dessa mixórdia entre os âmbitos público e privado que se observa na vida social no Brasil chamando a atenção para o que ele definirá como a mediação universal dessa vida, o favor. Isso é visto, sobretudo, na relação que se

⁷⁵⁵ Mascaro, 2024, à p. 69. O grifo é meu.

⁷⁵⁶ Prado Jr., 2009, à p. 275. O grifo é meu.

estabelece entre a classe dos possuidores e a dos dependentes, homens livres e, via de regra, não-negros, que são favorecidos por aqueles primeiros, eliminando dos processos inerentes ao modo de vida qualquer caráter objetivo, legando exclusivamente às preferências pessoais, de caráter subjetivo, as resoluções das mais diversas esferas do viver.⁷⁵⁷ Essa relação típica dum estrutura que mistura e harmoniza o público e o privado contra qualquer lógica também será analisada por Caio Prado Jr.:

Uma segunda parte da população vegetativa da colônia é a daqueles que, nas cidades, mas sobretudo no campo, se encostam a algum senhor poderoso, e, em troca de pequenos serviços, *às vezes até unicamente de sua simples presença, própria a aumentar a clientela do chefe e insuflar-lhe a vaidade*, adquirem o direito de viver à sua sombra e receber dele proteção e auxílio. São então os chamados agregados, os moradores dos engenhos, cujo dever de vassalos será mais tarde proclamado e justificado, em Pernambuco, num momento difícil e de aguda crise política.⁷⁵⁸

Todos esses autores, embora apresentem divergências entre si, tanto de método, quanto em relação às conclusões a que chegam com as suas investigações, parecem convergir num ponto: de que, no Brasil, o núcleo da família patriarcal e, sobretudo, a figura do patriarca regem a sociabilidade nacional.

Em outras palavras, poderia se dizer que, no Brasil, a maior expressão dos valores familiares, domésticos e religiosos encontra-se na família patriarcal e tem na figura do patriarca latifundiário o regente ideal para a harmonização dos âmbitos público e privado, que se tornam, afinal, indissociáveis. Esta seria, portanto, a mais bem-acabada manifestação da organização da sociabilidade fruto da sociedade colonial escravista brasileira construída sob a base do latifúndio. Como se vê, esses valores não são encontrados no subúrbio da metrópole que abriga a classe média urbana inglesa; aqui,

⁷⁵⁷ O excerto é longo, mas justifica-se por seu conteúdo, diz Schwarz: “Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o ‘homem livre’, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários seu acesso à vida e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. Note-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo. Assim, *com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional*, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. *Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele*, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. *Mesmo profissões liberais*, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, *que, na acepção européia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele*. E assim como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para o seu posto. O favor é a nossa mediação quase universal”. Encontra-se no ensaio “As ideias fora do lugar”, republicado pela editora 34 em *Ao vencedor as batatas*, 2007, à p. 15-6. Os grifos são meus.

⁷⁵⁸ Prado Jr., 2009, à p. 281. O grifo é meu.

trata-se de verificá-los como pertencentes ao regime patriarcal que organiza a vida social brasileira no âmbito rural.

Logo, não é sem razão que encontramos em “As duas irmãs” um *lastro formal* das convenções do romance vistas no realismo dos escritores ingleses do século XVIII, que se manifesta, tanto no espaço em que os personagens da família de Quinzinho ficam confinados no romance, quanto na construção do discurso do narrador onisciente que apresenta e avalia esse núcleo familiar. Essa avaliação, é bem que se diga, seria um desenvolvimento das técnicas narrativas vistas no Setecentos europeu, presente em Fielding, e continuada no narrador extradiegético de Jane Austen.⁷⁵⁹

Além dessas qualidades relacionadas à privacidade doméstica e ao tipo da instância narrativa verificadas em “As duas irmãs”, uma outra diferença em relação a “A noite de sábado” capturou minha atenção. Ao invés do ritmo acelerado e das alucinações noturnas do passeio de Chico Antônio e seu João pelas ruas da capital paulista, o ritmo que acompanha a narrativa da família de Quinzinho é o ramerrão de uma vida de província. Nesta segunda parte do romance, o leitor entra em contato com a intimidade dos personagens, vendo-os recolher-se para dormir, assistindo aos seus jantares, à sua arrumação cotidiana, à organização das lavagens de roupa, à sua leitura do jornal diário e das revistas mensais e semanais. Há, enfim, um tempo que se pode acompanhar com tranquilidade, mesmo o vai-e-vem temporal que surge das lembranças e o enredo que começa pelo fim não impedem o leitor de conseguir assimilar o ordenamento das ações, dos acontecimentos que se desenrolam em “As duas irmãs”. A experiência com o tempo narrado aqui se faz sem o atordoamento das horas que se atropelam no compasso da noite paulistana no primeiro capítulo.

Esse ritmo de vida ordenado contemplado na narrativa deste segundo capítulo de *Café* é muito diverso, portanto, não apenas de “A noite de sábado” como daquele que se espera encontrar nos romances do século XX em geral, nos quais, como visto em Johnson (2009), apresenta-se uma redução estrutural do novo modo de vida decorrente da modernidade e, em especial, da experiência do sujeito na metrópole. A curiosa participação dessa família na São Paulo dos anos 1920, portanto, mais uma vez, parece ir na contramão do movimento geral do romance moderno. O padrão aqui é regular ao invés de desconcertante.

⁷⁵⁹ Cf. “Realismo e a tradição posterior / um comentário”, de Ian Watt (2010), em *A ascensão do romance*.

A respeito dessa cadência ordenada dos acontecimentos, ou, talvez mais precisamente do que isso, da exposição de um modo de vida caracterizado pela invariabilidade de ocorrências que o leitor acessa em “As duas irmãs” será identificado por Franco Moretti⁷⁶⁰ como a reprodução de um ritmo de vida, de um modo de viver, típico do capitalismo, que encontrará a sua forma mais bem-acabada de representação no romance de formação.

Como sabemos, o *Bildungsroman* é uma forma própria do setecentos na Alemanha e tem como seu paradigma *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe. Conforme Moretti, uma das conquistas deste tipo de romance é o interesse que a vida cotidiana passou a exercer para a forma literária. E isso teria uma relação direta com o *modus operandi* da racionalidade burguesa, que se manifestava nas ideias, por exemplo, de Max Weber, quando propõe um modo de acumulação de capital racional, ou seja, seguro, ao invés da aventura do capital: “[a] grande figura do capitalista de Weber, que prefere um lucro limitado, mas seguro, às vagas seduções da aventura”.⁷⁶¹ Essa segurança seria esteticizada na narrativa de ficção pela valorização do cotidiano, numa repetição tranquila e regular da vida. O “romance como paixão calma”, dirá Moretti.⁷⁶²

A apropriação que Mário de Andrade faz dessas características da forma romanesca em suas origens tem como resultado não que o escritor modernista tivesse como alvo a produção de um romance realista ou de formação como os do século XVIII na Inglaterra e na Alemanha respectivamente; o rastreamento desses vestígios formais de outros tempos em *Café* aponta, diversamente, para uma matéria social que se pode ser justamente vista e representada no choque entre velhas e novas tendências estéticas, pois ela mesma é constituída por esses tempos justapostos.

Café talvez seja o ajuste de contas formal do Mário de Andrade modernista autor de *Macunaíma*. Na experiência estética de leitura do romance de 1928, o leitor fica desconcertado pela miríade de acontecimentos e pequenas estórias que ocorrem paralelamente à busca da muiiraquitã e se encontra verdadeiramente perdido como quem procurasse em vão uma ordem na sobreposição constante de eventos formalizados tantas vezes pela paródia de gêneros variados a que a crítica, ao longo da história, nomeará de modos diversos, desde a composição em mosaico, passando pela *bricolage*, até a proposta

⁷⁶⁰ Franco Moretti em *O romance de formação*, publicado recentemente no Brasil, em 2020, pela editora Todavia.

⁷⁶¹ Moretti, 2020, à p. 11.

⁷⁶² *Idem*, à página 09. Ainda no prefácio.

de leitura de dona Gilda de Mello e Souza que sinaliza para uma técnica de composição inspirada nas formas musicais da suíte e da variação, que tem em comum essa mudança vertiginosa de chaves de leitura, a qual pode ser percebida na “união de várias peças de estrutura e caráter distintos [...] para formar obras complexas e maiores”,⁷⁶³ e/ou na repetição de “uma melodia dada, mudando a cada repetição um ou mais elementos constitutivos dela de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permanece sempre reconhecível na sua personalidade”,⁷⁶⁴ que dariam origem ao texto de *Macunaíma*. Isso para não mencionarmos a linguagem utilizada por Mário neste romance da década de 1920, que toma emprestadas palavras do tupi, intercalando-as com vocábulos comuns à língua portuguesa oficial e outros provindos da linguagem oral, que torna o texto tantas vezes de difícil compreensão. No *Café*, Mário de Andrade parece recorrer a outro expediente. Embora o texto seja fragmentário e seja composto das mais variadas técnicas narrativas, *index* do seu caráter eminentemente modernista, a forma parece melhor ajustada à modernidade brasileira segundo o que ela é e não àquilo que poderia vir-a-ser. Daí haver algo em que Luís Bueno parece atinar quanto às diferenças entre os romances produzidos em 1920 e em 1930 e depois. Sem concordar com as suas conclusões quanto a uma descontinuidade do Modernismo entre as produções de um e outro período, penso que há, como sinaliza Antonio Candido, uma rotinização das inovações formais conquistadas no primeiro período do movimento, o que permite aos autores realizar um investimento não tanto na revolta contra os modos de fazer do passado mas, sobretudo, na adequação ao tempo presente. A velocidade que fica impressa nas bruscas transições formais e conteudísticas de *Macunaíma*, típica de uma modernidade que não é a brasileira, é reavaliada e ajustada em *Café*, tanto no primeiro quanto no segundo capítulos. Em “A noite de sábado”, por exemplo, os encontros fortuitos com desconhecidos cuja vida pregressa, a intimidade e a personalidade são reveladas ao leitor dão indício da reavaliação do tamanho da metrópole brasileira a que São Paulo dá expressão; em “As duas irmãs”, o cotidiano que se repete também marca esse ajuste.

Para resumir e concluir a discussão do espaço neste segundo capítulo de *Café*, temos, portanto, que destacar duas questões que são estruturantes para a narrativa em “As duas irmãs”: a. que esta família fica não só confinada ao espaço doméstico privado, isolada do espaço urbano mais amplo, de modo que esses personagens podem ser lidos

⁷⁶³ Encontra-se à p. 13 de *O tupi e o alaúde*, de Gilda de Mello e Souza, republicado em 2003, pela editora 34.

⁷⁶⁴ *Idem*, à p. 19.

como uma excrescência no ambiente urbano, isto é, como algo repulsivo à lógica da cidade moderna; b. como também que o ritmo de vida refletido nesse confinamento se contrapõe àquele visto no passeio noturno por São Paulo da primeira parte do romance, que capta com precisão a vida urbana menos presa à regularidade típica do modo vida rural verificada na parte da estória reservada às duas irmãs.

Dona Eulália e Quinzinho são o núcleo originário da família que representa a oligarquia cafeeira paulista em *Café*. Esse conjunto de personagens conforma toda uma estrutura figurativa do arcaico na sociedade brasileira por ser um meio de representação desse mundo rural. Começo então por “[...] dona Eulália, a pobre! a. “‘A pobre!’ [...] havia um ‘a pobre!’ convencional, sentido por todos em relação à dona Eulália. Até por ela mesma, que acabou agindo e sendo como se fosse ‘a pobre!’. Era um aspecto comoventemente cômico [...]”;⁷⁶⁵ b. “Havia em todos como que a necessidade de alguém ‘a pobre’ na família, pra que esta se dignificasse pelo sofrimento”;⁷⁶⁶ c. “Dona Eulália, na sua concepção fatalizada e curta de família, não tinha sequer direito de supor qualquer separação mais insolúvel entre os seus”.⁷⁶⁷

Essas são algumas das passagens do romance que ilustram quem é a personagem Dona Eulália. É a primeira descrição longa da personagem, todavia, aquela na qual me concentrarei de facto neste primeiro momento, posto que ela vai ao cerne da questão que abordo nesta tese em relação a esta família, para recordar: o arcaico ligado ao ambiente rural e à atmosfera escravista sem o que não me parece possível entender o Brasil.

Quando a família se encontra instalada no casarão da Alameda Santos, logo, na metrópole, Dona Eulália é apresentada como um elemento estranho a esse ambiente, e característico daquela outra esfera, a rural. Situada como um elemento forâneo e repelente ao que é cidadão, o tratamento da personagem em *Café* exala um odor repulsivo, como um corpo alheio que invade um organismo, o qual faz de tudo para expulsá-lo o quanto antes. Vejamos o fragmento que a descreve no casarão chiquíssimo da Alameda Santos: “A boa dona Eulália é que era a *excrescência* daquela casa, coitada”;⁷⁶⁸ e continua:

⁷⁶⁵ Andrade, 2015, à p. 182.

⁷⁶⁶ *Ibidem*.

⁷⁶⁷ *Idem*, à p. 229.

⁷⁶⁸ *Idem*, à p. 153. O grifo é meu.

“Estava num *desconforto* vasto, penosamente *ridícula*”;⁷⁶⁹ “o *instinto antigo* a sentava na poltrona, com *ar de visita*”;⁷⁷⁰ “[...] as mãos pendiam, curtas, quentes, mãos de mãe [...] recordavam quatro filhos mortos, lembravam cinco anos de cozinha [...] Eram a coisa mais comovente ali, e estavam horríveis aquelas mãos”;⁷⁷¹ e ainda sobre as mãos: “Muito limpas sempre, tinham porém *ar gasto, pareciam sujas*, encardidas nos cantos, e aqueles curiosos calos de artritismo, esfarinhentos [...] Mãos violentas de tanta expressão, pele brilhante e gretada [...]”;⁷⁷² essas mãos ainda “*profundamente vividas, não viviam ali*”,⁷⁷³ pois era como se não pudessem mesmo viver naquele ambiente tão urbano, porque “A visão delas [das mãos] derreava qualquer pensamento nobre, despertava uma indiscrição *ruim*”,⁷⁷⁴ posto que “diziam todas as *sujeiras* em que dona Eulália já devia ter pegado na vida, transportava a gente para as partes mais sem convite do corpo dela, no que elas já deviam ter se *sujado*”;⁷⁷⁵ e as pobres mãos, da pobre dona Eulália, continuam a ser descritas assim: “as fraldas sujas em que, se percebia com aquelas mãos, ela pegava decidida, sem *nojo* [...] os lenços das crianças, e no preparo das comidas, as tripas... *Não se teria coragem de beijar, naquele momento vistoso de hol chique, aquelas humaníssimas mãos, davam nojo*”.⁷⁷⁶

Como eixo central deste núcleo familiar, dona Eulália representa não somente a sua, mas um modelo de família, a família nuclear burguesa. Ela é a figura materna que apazigua a desavença entre as filhas e põe ordem à família (p. 225-6) e que se entristece profundamente com qualquer bulha entre os seus (p. 210-211); que consola o marido e busca ser a sua principal aliada e melhor auxiliadora (p. 165); que conhece, ou acredita saber tudo sobre toda a vida das filhas (p. 218).

Veja-se bem que dona Eulália não é uma dondoca típica da metrópole, que passa o dia entre o salão de baile e a modista; mas está ligada a uma figura maternal e trabalhadeira (vejam-se as suas mãos: Andrade, 2015, p. 153-5). Isso tudo faz com que dona Eulália caiba no espaço urbano quase que exclusivamente confinada no casarão chique construído para as filhas ao lado da Avenida Paulista. E, mesmo dentro dessas quatro paredes, ela circula com ares de estrangeira, de visita, como se nem àquele palacete

⁷⁶⁹ *Ibidem*. Os grifos são meus.

⁷⁷⁰ *Idem*, à p. 154. Os grifos são meus.

⁷⁷¹ *Ibidem*.

⁷⁷² *Ibidem*. Os grifos são meus.

⁷⁷³ *Idem*, à p. 154.

⁷⁷⁴ *Ibidem*. Os grifos são meus.

⁷⁷⁵ *Ibidem*. Os grifos são meus.

⁷⁷⁶ *Idem*, à p. 155. Os grifos são meus.

erigido com o dinheiro do seu Quinzinho ela estivesse pertencida, porque este mundo, o ambiente da metrópole, não é o seu.⁷⁷⁷ Não só porque ela fosse uma espécie de caipira endinheirada, uma ‘sinházinha’; mas, sobretudo, pelo que representava, que não era só esse ideal da matrona mulher do dono da fazenda e de mãe, mas também essa estrutura arcaica da família típica do ambiente rural, da casa-grande, e ainda, no limite, uma representação simbólica do próprio sistema escravista, que, embora não estivesse reproduzido tal qual nas fazendas de café, paira sempre no ar do Brasil, especialmente no ambiente rural, que é, *per se*, arcaico.⁷⁷⁸

O papel de dona Eulália é fundamental para o estabelecimento e a manutenção do posto do marido como explorador de trabalhadores no cafezal da fazendola. Isso, porque, como esclarece Cinzia Arruzza quanto à *reprodução social*,⁷⁷⁹ que significa “a manutenção e reprodução da vida, em nível diário e geracional”, ou ainda, explicado concretamente, no “preparo da comida, educação dos jovens, cuidado dos idosos e doentes, assim como as questões domésticas e todo caminho até as questões de sexualidade”;⁷⁸⁰ então, a autora assinala que essas relações estabelecidas no quadro da reprodução social são “*relações de dominação e poder* [e] não são estruturas ou níveis separados [...] [isto é.] *não se interseccionam de maneira externa e não mantem uma relação meramente contingente com as relações de produção*”, portanto, se estabelece entre esses termos que “uma relação de exploração sempre implica numa relação de dominação e alienação”; em outras palavras: “para Marx, produção e reprodução formam uma unidade indivisível”.⁷⁸¹ O que explica, portanto, o papel imprescindível de dona Eulália para essa família e,⁷⁸² ao fim e ao cabo, para a manutenção do *status* de classe em

⁷⁷⁷ Os exemplos deste irremediável deslocamento, não-pertença, desajuste, descabimento com relação à cidade, à metrópole (símbolo ímpar da modernidade capitalista) fica estabelecido com bastante evidência às páginas 153 (“excrecência daquela casa”); 154 (“não viviam ali”); 156 (“inexistência caroável”), 163 (“perseverava intacta, integral na sua personalidade de roceira”); 218 (“aquela presença conforável da fazenda dentro dela”); 237 (“os vestidos ricos de São Paulo tinham desaparecido para nunca mais no cheiro das naftalinas”).

⁷⁷⁸ É precisamente esta relação que tenho insistido em destacar ao longo da tese. O rural como arcaico; o urbano como moderno. Com base na teoria do desenvolvimento desigual e combinado vista em seus desdobramentos para dentro do campo das humanidades e, em particular, da literatura, via *Warwick Research Collective*. Mas vista primordialmente em Marx no prefácio “Para a crítica da economia política”, publicado no Brasil em 1982, pela editora Abril Cultural.

⁷⁷⁹ Publicado no Brasil pela *Revista Outubro*, em 2015, como “Considerações sobre gênero: reabrindo o debate sobre patriarcado e/ou capitalismo”, o artigo, traduzido por Camila Massaro de Góes, foi originalmente publicado na revista *Viewpoint*.

⁷⁸⁰ Arruzza, 2015, à p. 55.

⁷⁸¹ *Idem*, à p. 53.

⁷⁸² “[...] dona Eulália [...] o nó da família” (Andrade, 2015, à p. 165).

que esta família da burguesia rural em *Café* se insere e ao qual corresponde como *representante simbólico de um lugar social*.⁷⁸³

Se dona Eulália é só meio neste par, metade deste um só corpo; então vejamos o seu outro lado. No casarão da Alameda Santos, Quinzinho “mastigava o cigarro de palha, irritado contra não sabia o quê”,⁷⁸⁴ vestindo “sua roupa natural e sapatão de elástico”,⁷⁸⁵ num estouro, “Quinzinho não pôde suportar mais: — Bom, agora se arranjem, a casa é de vocês, dou pra vocês. Minha não é, Deus me livre!”, porque, “de fato viveria sempre hóspede no palacete”.⁷⁸⁶ O seu estranhamento naquele lugar era tamanho que “Ia jogar o toco de cigarro até no chão, mas o chão agora, até o chão impunha respeito a ele, não era possível, moveu a cara com uma raiva desgraçada”.⁷⁸⁷ E também ele, mesmo sem caber muito bem ali, ficava praticamente confinado naquele espaço do casarão, que abrigava a sua família, vejamos: “Quinzinho não tinha pr’onde ir. No escritório [do palacete], era inabitável [...] O terraço, no verão tinha muito sol, no inverno, era frio demais ... ia pro hol [...]”; mas a verdade é que saia pouco da casa, assim como a mulher: “sofria de vadiações enormes [...] Depois do almoço ia na cidade e eram então os momentos de maior penúria de alma”.⁷⁸⁸ Em síntese, também Quinzinho não se encontrava no ambiente da metrópole de modo algum.

Mas, na fazenda, a que a família retorna depois de a crise do capital de 1929 ter sido anunciada há algum tempo, quando ele percebe que o café está em queda e o dinheiro principia a parar de fazer volume, pelo que ele constata que algo está errado, somente lá na fazenda, ele finalmente sentiu que: “A calma simples da hora e da fazenda o invadiu, e na sua ruína interior totalmente nulificado, o fazendeiro sentia uma espécie de doçura. Lhe voltava aos poucos uma quase garantia de si mesmo e da família”.⁷⁸⁹ Afinal, no ambiente rural, “A vida na Santa Eulália se regularizava aos poucos. Quinzinho voltara a ser feliz”.⁷⁹⁰

⁷⁸³ “Não tinha vaidade nem orgulho nenhum naquela supervalorização de si mesma, em que se julgava *imprescindível* a todos. Era apenas a utilização natural, quotidiana, duma espécie de pensamento adquirido – aquele trágico, de tão falso, mas sublime pensamento antigo que fazia das *mães brasileiras o objeto serviçal por excelência na família*” (Andrade, 2015, à p. 201). Os grifos são meus.

⁷⁸⁴ Andrade, 2015, à p. 155.

⁷⁸⁵ *Ibidem*.

⁷⁸⁶ *Ibidem*.

⁷⁸⁷ *Idem*, à p. 156.

⁷⁸⁸ Andrade, 2015, à p. 157.

⁷⁸⁹ *Idem*, à p. 227.

⁷⁹⁰ *Idem*, à p. 237.

O fazendeiro, portanto, também não encontra lugar na metrópole da modernidade capitalista. E não apenas ele em si, mas sobretudo aquilo que ele representa. Ao percorrer as quase cem páginas da segunda de “As duas irmãs”, que apresenta a vida dos personagens dessa família da burguesia agrária, não observo um só momento em que esse patriarca circula livremente por São Paulo, sentindo-se pertencido. Encerrado no casarão que o abriga na condição de visitante, ele passa os dias do período em que a família vive na cidade, pois, assim como a mulher, ele também não pertence a esse espaço, que o afugenta e repele... até que, por fim, volta à fazenda. Ou melhor, até que o casal volta à fazenda, ao meio rural, isto é, um espaço ao qual eles verdadeiramente pertencem, não só como personagens deste romance, mas, principalmente, por aquilo que representam simbolicamente em *Café*, ou seja, essa estrutura arcaica do meio rural que parece fora de lugar no tempo histórico que corresponde à modernidade capitalista inerente ao ambiente urbano.

Como contraste absoluto de “A noite de sábado”, a primeira parte do romance, que coloca São Paulo e as suas *personas* dentro da obra seja através do nível da *diegese* seja nos segmentos narrativos a todo o instante; o segundo capítulo confina o leitor junto a essa família no intramuros do lar burguês neste casarão interminável de cômodos praticamente inúteis, ou vazios de sentidos, como visto na seção que apresento a interpretação do espaço em *Café*. A única saída possível para essa família foi, diante da crise do capital, deixar a casa na Alameda Santos e voltar para a fazenda; mas não nos enganemos: Esse movimento, que praticamente reflete uma fuga, funciona não só como solução para o enredo desenhado neste capítulo de “As duas irmãs”, como também é uma saída estética para resolver a questão da inadequação desta estrutura típica do atraso que representa a família de Quinzinho no contexto da grande cidade.

Em outras palavras, essa incongruência, produzida pela representação dum índice do *backwardness* reposto a todo momento no Brasil no espaço urbano da metrópole moderna, faz com que essa família, e especialmente esse casal, fique formalmente impossibilitada, por meio do confinamento na casa, de circular pela cidade por todo o tempo que permanecerem em São Paulo. Assim também, posteriormente, serão obrigados, a retornar para o campo não só pela circunstância da crise com o que o romance motiva tematicamente a volta deles para a fazenda, mas porque a forma parece de algum modo alcançar o seu limite para a representação desta família. A conclusão em *Café* parece ser uma: o atraso (enquanto forma-família) pertence ao arcaico (enquanto forma-fazenda).

Nestas seções de análise do romance *Café*, o leitor pôde acompanhar os diferentes rendimentos estéticos produzidos por meio do emprego de uma mesma técnica narrativa, por exemplo, no caso do monólogo interior, ou do discurso indireto livre, que resulta, em “A noite de sábado”, em identificação e empatia com o personagem Chico Antônio. A focalização interna a esse personagem também garante a sua posição de destaque na narrativa e tem como consequência uma representação humanizadora da classe a que ele pertence, a dos trabalhadores rurais e, especialmente, o recorte do migrante nordestino que vinha trabalhar nas fazendas do sul do Brasil. Em “As duas irmãs”, por outro lado, tanto o monólogo interior, quanto o discurso indireto livre servem para provocar um afastamento entre a instância dos personagens e a do leitor, bem como do narrador, de modo que a instância narrativa só se aproxima do discurso desses personagens para se contrapor a eles, na maior parte das vezes, ridicularizando-os.

O espaço da narrativa também parece cindir-se nos dois capítulos, de modo que as histórias narradas em um e outro poderiam não pertencer a um mesmo romance. Se em “A noite de sábado” a metrópole urbana é que mobiliza os personagens e dá forma ao narrador; em “As duas irmãs”, as quatro paredes do ambiente doméstico encarceram não só os personagens da família da burguesia rural, segregando-os do espaço urbano, como também limita, em certo sentido, a experiência estética do leitor, que é transportado do caótico e vertiginoso centro de São Paulo da parte um, para o ramerrão da vida familiar no Casarão da Alameda Santos e da casa grande na fazenda Santa Eulália da parte dois. Assim também a experiência com o tempo é diversa nos dois capítulos. O tempo que apresenta a aventura noturna de Chico Antônio e seu João é concentrado e atordoante; mas torna-se pachorrento e repetitivo na representação da família de Quinzinho.

Tal diversidade presente numa obra aponta significativamente para o seu índice moderno, que, como sugere Willi Bolle sobre a obra de arte moderna em sentido, analisando o caso particular da obra benjaminiana, aponta para uma representação por estilhaços que não necessariamente visam um todo, mas buscam apreender em suas partes imagens da história como forma de representação possível no mundo destituído de sentido teleológico do pós-guerras. Essa forma de representação *per se* justifica o modo escolhido para a apresentação das hipóteses de leitura de *Café* nestas duas seções, que, sem

pretender a unificação desses fragmentos, procurou explorá-los em suas diferenças, propondo uma análise mais afeita à tessitura própria aos materiais investigados.

É, portanto, aconselhável perder-se no labirinto destas ideias ao invés de buscar a qualquer e a todo custo uma síntese talvez impossível. Deixo, portanto, nestas linhas de encerramento da discussão do romance *Café* pequenas pistas que podem guiar o leitor por este dédalo que me esforcei por decifrar as partes, pois, como disse o narrador de Saramago, em *O homem duplicado*, “o caos é uma ordem por decifrar”; mas ainda para isso é necessário entregar-se um bocado a ele sem a angústia da espera por um resultado, pois o que mais importa é o caminho.

Notas sobre os desdobramentos do libreto para a ópera-coral *Café*

O libreto para a ópera-coral *Café* é escrito em 1942 por Mário de Andrade. Naquele contexto, no âmbito teatral, o Brasil contava com um contingente reduzido de atores, companhias teatrais, encenadores, figurinistas e ainda mais grave era a situação das orquestras, solistas e cantores de ópera.⁷⁹¹ Até onde tenho notícia, a montagem deste libreto ocorreu em 3 ocasiões distintas. A primeira delas, em 1968, quando foi montado pelo grupo TESE como uma peça de teatro, com direção de Alberto Guzik, e apresentado no teatro da Faculdade *Sedes Sapientiae*. Nesta ocasião, a crítica registra que a montagem de *Café* aconteceu premida pela censura, com ameaças do Comando de Caça aos Comunistas.⁷⁹²

Registram-se 3 projetos de concepção musical para o *Café*, inspiradas no libreto de Mário de Andrade, entre 1953 e 1996. A primeira delas, de Francisco Mignone (s/d); depois, de 1953, de Cláudio Santoro *O Café, suite de bailado*, que estreou no mesmo ano, com regência do autor, no Rio de Janeiro. E uma de 1983, de Marlos Nobre *O Café*, sobre a qual nem “o sítio oficial do autor nem a Enciclopédia da Música Brasileira fazem menção”.⁷⁹³ A terceira composição musical, que deu origem à segunda montagem do libreto, é de Hans Joachim Koellreutter, intitulada *Café: Tragédia Coral (secular) de Mário de Andrade*, pela qual o compositor “recebeu em 1997 o prêmio Ministério da Cultura na categoria música”.⁷⁹⁴ A montagem do libreto foi realizada pela Orquestra Sinfônica Municipal de Santos, assim como pelos corais da região de Santos, “com regência e direção musical de Luiz Gustavo Petri e direção cênica de Fernando Peixoto”.⁷⁹⁵

Por fim, no ano de 2022, Sérgio de Carvalho adapta o libreto *Café*, que ganha música de Felipe Senna, para uma curta temporada no Theatro Municipal de São Paulo,

⁷⁹¹ Para mais sobre a situação do teatro brasileiro e da música, cf. respectivamente, *História do teatro brasileiro vol. I*, organizado por João Roberto Faria; *Atitude modernista no teatro brasileiro*, de Sérgio de Carvalho; e *O banquete*, de Mário de Andrade. A referência completa dessas obras encontra-se na seção “Referências” desta tese.

⁷⁹²Cf. *Teatro universitário - uma contribuição à educação do olhar, do sentir, do pensar, do fluir*, de Magno Clodoveo Bucci (1994). A referência completa deste trabalho encontra-se na seção “Referências” desta tese.

⁷⁹³ Este excerto encontra-se em “Café de Mário de Andrade: estudos sobre a ópera-coral”, de Sergio Alberto de Oliveira, publicado em 2006. A respeito desta montagem, de 1996, indico a leitura da avaliação de Oliveira presente neste texto. A referência completa deste trabalho encontra-se na seção “Referências” desta tese.

⁷⁹⁴ *Ibidem*.

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

com direção cênica do adaptador e regência do maestro Luís Gustavo Petri. E é sobre esta montagem que apresento na sequência algumas notas, com o modesto objetivo de abrir um diálogo sobre esta adaptação de Sérgio de Carvalho, em formato de farrapos, isto é, pequenos fragmentos de um caleidoscópio, que devem, evidentemente, ser iluminados pela luz que chega de fora, através de um movimento dialógico, que conferirá sentido ao a esta exposição.

Antes de tudo, chamo a atenção para a divisão do libreto concebida por Sérgio de Carvalho, que assim o secciona: **Ato I, com 3 cenas**, sendo elas: cena I – Porto parado; cena II – Companhia cafeeira S.A.; cena III – Câmara-ballet; cena IV – O êxodo; e **Ato II, com 1 cena**, a cena V – O dia novo.⁷⁹⁶

Então, inicio pela cena 2 do 1º quadro, “Companhia cafeeira S.A.”, na qual estão os trabalhadores no cafezal, na volta da pausa para o almoço. A disposição da cena, dirigida por Sérgio de Carvalho, lembrou-me do quadro *Café*, de Candido Portinari, de 1935.

Imagem 1 — *Café* (1935), Candido Portinari



Reprodução: Google Arts & Culture 2025 (largura 130cm x profundidade 195cm)

As cores das roupas do figurino dos trabalhadores são tons de terrosos, branco já gasto, cor de palha, e muito encardidas, de um tecido grosso, como um linho rústico cru. Essa palheta preenche toda a cena e é completada por chapéus de palha e por alguns adornos, como os lenços encarnados das camponesas, que se combina à cor da terra, que emoldura a cena. Corrobora para essa impressão de um quadro vivo o fato de que “Companhia cafeeira S.A.” começa com os atores-personagens imóveis, como se

⁷⁹⁶ Nesta seção, como no capítulo de análise do libreto de Mário de Andrade, tratarei os “atos” como “quadros”, pelos mesmos motivos explicitados anteriormente. Cf. nota de rodapé 5, à p 15 desta tese.

estivessem compondo a imagem de um quadro, que os projeta em meio a uma plantação de café, na época da colheita.

Imagem 2 — *Café* (2022)



Fonte: *Ópera Café*, de Felipe Senna (Canal do YouTube *Theatro Municipal de São Paulo*; 19:23min.)

A cena do menino que apanha a laranja no pé, que está em meio ao cafezal, dá ensejo ao “Coral do provérbio”, que, no libreto de Carvalho-Senna (2022), é intitulado apenas “Provérbio” e contém a inserção de material textual dos autores que adaptaram o libreto. O ritmo do poema dramático, que é cantado, lembra uma espécie de congado. E a lembrança vem mesmo à propósito do que a cena sugere, pois a celebração, em Ouro Preto, Minas Gerais, serve para relembrar Chico Rei, que, trazido do Congo, lutou pela libertação do povo negro escravizado pelos senhores nos campos de trabalho forçado no Brasil. Isso, porque, quando trazida para a América, essa população construiu irmandades, nas quais se praticava o sincretismo, a fim de preservar as suas tradições culturais e religiosas, dando origem a celebrações como o congado. A história do ritmo popular evocado nesta cena combina-se perfeitamente com o que o conteúdo de *Café* busca evidenciar neste trecho. Ou seja, a exploração dos trabalhadores rurais, que, historicamente e especialmente no período da crise, impunha a esse setor um regime de trabalho análogo à escravidão. Não é por outro motivo que os trabalhadores, na sequência da cena, dão vez a um enfrentamento contra a classe dirigente devido à falta de pagamento do ordenado.⁷⁹⁷

Uma outra referência de imagem para esta cena, indicada por Mário de Andrade no libreto, é a da *Colona Sentada*, também de Candido Portinari, de 1935.

Imagem 3 — *Colona Sentada* (1935), Candido Portinari

⁷⁹⁷ Informações básicas sobre o congado podem ser vistas em *Congado: A festa que dura o ano inteiro*, no Canal de History Brasil no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7oAS3bBn2l0>. Acesso em: 04 nov. 2025.



Reprodução: Google Arts & Culture 2025 (130 x 97cm sem moldura)

Nesta cena, ao contrário dos camponeses que aparecem numa chave realista, os donos da terra e os comissários do café são representados de modo bastante caricatural. Com ternos, óculos escuros e uma maquiagem bastante carregada em branco no rosto, eles parecem uma paródia de máfia e são todos personagem-tipo. Nas intervenções da classe dirigente, o tom da cena é de comédia rebaixada e se aproxima muito do texto original do libreto, que já indicava a esse setor dirigente uma posição inferior em relação à coletividade dos trabalhadores, posto que estereotipada, típica da farsa.

Imagem 4 — *Café* (2022)



Fonte: *Ópera Café*, de Felipe Senna (Canal do YouTube *Theatro Municipal de São Paulo*; 23:09min.)

Depois de o narrador, uma espécie de líder camponês, que não consta no libreto original de 1942, abrir a cena com uma crítica às câmaras, com um texto que, este sim, encontra-se na seção “Concepção melodramática” do libreto de Mário de Andrade e diz:

É bem difícil explicar o que teria levado o autor à invenção subitânea deste *CÂMARA-BALÉ*, 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 soviets. Por isto, a intenção do *CÂMARA-BALÉ* se limita, é vaia, mas por tudo quanto de falsificação e de ridículo, os anões subterrâneos do

servilismo fizeram das Câmaras o 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 cênico cai em cheio numa sessão de Câmara de deputados.⁷⁹⁸

A terceira cena do primeiro quadro do libreto *Café* de Carvalho-Senna (2022), “Câmara-ballet”, em sua abertura, tem uma aclimatação que se dá em chave circense. Uma bailarina entra girando com um bambolê gigante pelo palco, abrindo e dando o tom da cena. Assim, a câmara logo torna-se um “picadeiro” para um espetáculo de horror. E entra um mímico com camisa e calça social, que logo é abaixada em cena, mostrando maços de notas de dólar penduradas pelos calções íntimos. Qualquer semelhança com a realidade não é mera coincidência.⁷⁹⁹ Depois dele, entra o Deputado Som-só, com um terno desalinhado e curto e uma peruca também mal encaixada para proferir o seu discurso: “[...] plápláplá chiriri côcô pum...”⁸⁰⁰

Na sequência, vem o Deputado da Ferrugem, para cantar “A embolada da ferrugem” numa chave satírica do musical estilo *Broadway*. O personagem com um chapéu de caubói e a bandeira do *Brazil* pendurada em forma de capa de super-herói, entretanto, lembra não só o protagonista de um musical estrangeiro, por sua postura no palco, como também parece referenciar a bancada da bala e do boi que predomina nas câmaras no Brasil real do presente, sendo, portanto, um índice de renovação do texto adaptado para a montagem do Municipal em 2022.

Imagem 5 — *Café* (2022)



Fonte: *Ópera Café*, de Felipe Senna (Canal do YouTube *Theatro Municipal de São Paulo*; 42:54min.)

⁷⁹⁸ Andrade, 2013a, à p. 557. Os grifos são meus.

⁷⁹⁹ Quem é Chico Rodrigues, senador flagrado com dinheiro na cueca, alvo do Conselho de Ética, de Agência o Globo, publicado em 14 de junho de 2023 às 17h39. Disponível em: <https://exame.com/brasil/quem-e-chico-rodrigues-senador-flagrado-com-dinheiro-na-cueca-alvo-do-conselho-de-etica/>. Acesso em 04 nov. 2025.

⁸⁰⁰ Andrade, 2013a, à p. 590.

A cena, farsesca quando os de cima aparecem, modula para uma chave mais realista quando os trabalhadores tomam a voz. Ainda em “Câmara-ballet”, a personagem Mãe aparece numa chave séria, até “trágica”; na montagem do Municipal, a Mãe está mais sóbria do que a que imaginei pelo texto original do libreto. Isso pode se dever a uma exigência do próprio tempo, que força o diretor para uma saída em que a mulher não apareça transfigurada (como se estivesse histérica, descontrolada), como sugere o texto de 1942. De um lado, porque o movimento de mulheres, tendo avançado em suas discussões desde a época em que Mário de Andrade escreve o libreto, constrange a esse deslocamento para fora de uma caracterização “histérica”. De outro, e este é o elemento que me parece fundamental neste caso, porque o movimento dos trabalhadores tanto da cidade quanto do campo ganha corpo e se consolida neste período, organizando-se de modo a organizar aquela opressão antiga, de que fala o texto de *Café*. Essa espoliação secular, que atravessa tantas gerações, em 2022, já avançou em termos de consciência da classe e da sua organização, possibilitando ao adaptador do libreto sugerir uma postura mais equilibrada para a personagem, que atua e canta com uma voz suave e serena, conduzida certamente por aquela opressão antiga, mas que agora tem condições de ser representada por uma personagem que demonstre, com o seu *gestus*, o estado de consciência do conjunto da classe trabalhadora, que foi forjado nas lutas sociais que singraram o quase um século que decorre entre a concepção do texto original e desta adaptação.⁸⁰¹

Uma outra atriz-cantora reproduz, ecoando e complementando o discurso-canto da Mãe, numa forma mais trágica (ou seja, mais própria do canto erudito, ou canto lírico), que acontece numa chave mais popular, mais próxima da fala. Esse “eco” perspectiva a cena e a narra, funcionando como uma espécie de reforço do discurso da Mãe, como uma segunda voz que o projeta, enfatizando o caráter de voz coletiva, que representa o sofrimento secular dos explorados. Essa segunda voz, em tom mais trágico/dramático, projeta na cena algo mais próximo do que eu havia imaginado em relação ao discurso da Mãe no texto de Mário de Andrade.

Imagem 6 — *Café* (2022)

⁸⁰¹ Entre 1942 e 2022, por exemplo, fundam-se um sem número de sindicatos, associações, federações, confederações, etc. que buscam organizar as lutas dos trabalhadores tanto no campo quanto na cidade. Apenas para ficar nos 3 exemplos mais emblemáticos, há a fundação das Ligas Camponesas em 1955; do Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra, em 1984; e da Central Única dos Trabalhadores, em 1983.



Fonte: *Ópera Café*, de Felipe Senna (Canal do YouTube *Theatro Municipal de São Paulo*; 54:03min.)

Ainda neste trecho da cena da Mãe, as gerações de famélicos aparecem reproduzidas nos movimentos de 05 bailarinas. Elas estão vestidas de carmim, assim como a personagem a Mãe. E, a certa altura, essas bailarinas ficam atrás da atriz-cantora e dançam como se reproduzissem um movimento que surge do e representa o discurso da Mãe, de modo que reverberam, de algum modo, através da sua dança, nos deslocamentos dos corpos, as agruras e as demandas da classe trabalhadora que reclama por séculos de exploração, que estão sendo narrados no canto-discurso da Mãe naquela câmara. Essa outra expressão artística também corrobora para o entendimento de que o que se conta não é uma história individual, mas social e coletiva.

Imagem 7 — *Café* (2022)



Fonte: *Ópera Café*, de Felipe Senna (Canal do YouTube *Theatro Municipal de São Paulo*; 01:03:17)

A cena do êxodo rural se passa, em parte, na “Estação Progresso”, constitui a quarta cena do primeiro quadro do libreto de Carvalho-Senna (2022) e é intitulada “O êxodo”. Nesta cena, o espectador tem uma sensação de que a cena tem uma duração prolongada. Isso pode ocorrer, por um lado, porque ela é a última cena antes do intervalo e, até aqui, o espectador já encarou mais de uma hora de espetáculo;⁸⁰² e, por outro lado,

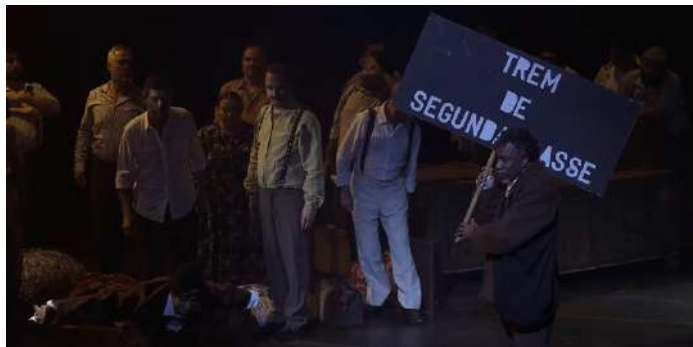
⁸⁰² Na gravação disponível no YouTube, no Canal do Theatro Municipal, a cena ocorre no intervalo 58:00-1:22:00. Mas é preciso levar em conta que o vídeo sofreu edição e cortes. O espetáculo ao vivo certamente apresenta diferença em relação à duração das cenas e do espetáculo em geral.

por a cena ser muito restrita em sua movimentação, parecendo um pouco travada e, às vezes, até fazendo com que o público sinta uma certa suspensão do temporal.

Essa sensação de um tempo retardado combina bem com o conteúdo de “O êxodo”, pois, o tempo que demora a passar, ou passa somente com muita dificuldade, reproduz para o espectador o tempo em agonia dos trabalhadores rurais que querem sair do campo, mas não conseguem, assim como o público que, talvez, deseje neste momento um intervalo para retomar o fôlego. Ambos os tempos demoram a passar. Os camponeses, que não conseguem deixar as fazendas de café e encontram-se presos na estação, ficam sabendo que não há mais trem de segunda classe que os possa levar à cidade. Todos estão parados, estacados, aprisionados naquele lugar nenhum que é a estação. Este é um tempo duro, difícil, demorado, em suspenso.

No começo desta cena, todavia, há uma agitação, e até mesmo um frenesi dos camponeses, que namoram, as crianças e os jovens brincam e jogam e cantam, porque estavam deixando o campo e porque tinham uma grande esperança com a mudança para a cidade. Neste momento de euforia, desenrola-se uma pantomima em cena, em que um personagem arrebita a bunda e alguns homens perseguem as mulheres, enquanto outros travestem-se, por exemplo, um ator põe uma calcinha etc. E a plateia, neste momento inicial, ainda parece agitada depois da cena do discurso da Mãe. Em poucos minutos, a cena se converte em desânimo e, logo, tudo se torna uma espera sem fim e em vão. Até que, finalmente, vem a notícia da falta de trem, que produz na cena um clima de desespero e de desesperança. Palco e plateia parecem suspensos naquele tempo-espço, parados na Estação Progresso, em que se acabaram os trens. Este lugar, que, como sugeri no capítulo de análise do libreto, não é nem um lugar (o campo), nem outro (a cidade); mas um lugar nenhum. Um lugar de passagem, que, no entanto, encontra-se ainda bloqueado mesmo na sua função de ser local de travessia, porque, sem trens, não há travessia possível. Esta Estação Progresso que também simboliza a modernização brasileira, que colhe o seu desenvolvimento no maior atraso social, como já discuti em outros momentos deste trabalho.

Imagem 8 — *Café* (2022)



Fonte: *Ópera Café*, de Felipe Senna (Canal do YouTube *Theatro Municipal de São Paulo*; 01:15:54)

Nesta Estação, os trabalhadores maldiziam os donos da terra e do café e depositavam a sua esperança na cidade, bendizendo-a, mesmo reconhecendo que ela era construída sob contradições, evocando, para a sua superação, a figura do “herói vingador”, que viria do “enxurro das cidades” e seria uma espécie de guia da revolução. Até que recebem a notícia de que não havia mais trens, que é transmitida, na montagem do Municipal, por um ator-clown, que segura uma placa, que, de um lado, traz a inscrição “TREM DE SEGUNDA CLASSE” e, de outro, “NÃO HÁ MAIS VAGAS”. Esse mesmo ator-palhaço é o que entra, no início desta cena, com uma placa com os dizeres: “ESTAÇÃO PROGRESSO”. Depois desse anúncio, começa um canto fúnebre, com o “Coral do êxodo”, em que os atores-coro se movem numa procissão, representando a “marcha da morte”, como orienta o libreto.⁸⁰³

Imagem 9 — *Café* (2022)



Fonte: *Ópera Café*, de Felipe Senna (Canal do YouTube *Theatro Municipal de São Paulo*; 01:16:09)

O segundo quadro do libreto de Carvalho-Senna atualiza substantivamente o texto do libreto composto por Mário de Andrade em 1942. Isso, porque, enquanto no horizonte

⁸⁰³ No libreto original, encontra-se no intervalo p. 563-565 (“Concepção melodramática”); e p.597-604 (“Tragédia coral em três atos...”); e no libreto adaptado, p. 53-57. A referência completa destes textos está na seção referências desta tese.

político do autor de *Há uma gota de sangue em cada poema* a cidade e o trabalhador das fábricas, o operário, apareciam respectivamente como *locus* e como o sujeito social e histórico da revolução brasileira, como prescreviam os idealizadores da revolução que sacudiu o mundo no século passado, a revolução russa. Em “O dia novo” de Carvalho-Senna, os operários aparecem como partícipes de uma massa urbana composta por outros trabalhadores, como motoboys, garis, *rappers*, os moradores das favelas, as mulheres pobres e trabalhadores, os recém migrados do campo, bem como por diversas figuras que podem ser identificadas aos setores que compõem o lumpemproletariado urbano, de modo que a ideia de sujeito social e histórico da revolução parece dissolvida aqui em todas estas figuras; ou, ainda de modo mais radical, parece sugerir que este sujeito histórico, como se pensava no século XX, na verdade, só existe enquanto sujeito em sentido ampliado no presente, como categoria geral, que abarca o conjunto da classe trabalhadora bem como o seu exército de reserva.⁸⁰⁴ Essa atualização é significativa para o texto adaptado para concepção da ópera-coral em 2022, pois a inserção dos novos setores sociais, emergidos da história recente, na sua representação ajusta as lentes do olhar deste historiador benjaminiano, que, apropriando-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo — lembremos que o ano em que é concebida a adaptação deste libreto é o ano em que o Brasil saía de uma crise sanitária global e ainda era chefiado por um presidente que não só fez de tudo para atrasar a vacinação da população como também debochou das mortes por COVID-19 e saqueou o país enquanto milhões de brasileiros morriam —,⁸⁰⁵ tem “o dom de atear ao passado a centelha da esperança”.⁸⁰⁶

Imagem 10 — *Café* (2022)

⁸⁰⁴ Para mais sobre o sujeito social e histórico da revolução no presente, cf. Marx, o marxismo e o sujeito histórico, de Marcelo Badaró Mattos, publicado na revista *Marx e o Marxismo*, em 2013. A referência completa deste texto encontra-se na seção “Referências” desta tese.

⁸⁰⁵ “Até 1999, a família havia adquirido 12 imóveis. Nos anos seguintes, uma parte seria vendida, outra comprada. Em 2022, a família seguia proprietária de 56 dos 107 imóveis transacionados nas últimas décadas”. Este excerto é parte da matéria “Metade do patrimônio do clã Bolsonaro foi comprada em dinheiro vivo”, publicado na coluna *Política*, de UOL. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2022/08/30/patrimonio-familia-jair-bolsonaro-dinheiro-vivo.htm>. Acesso em 04 nov. 2025.

Desvio de verba para a Covid-19 pode chegar a R\$ 300 milhões, diz CGU. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/desvio-de-verba-para-a-covid-19-pode-chegar-a-r-300-milhoes-diz-cgu/>. Acesso em 04 nov. 2025.

⁸⁰⁶ Walter Benjamin, in Teses sobre o conceito da história. A referência completa deste texto está na seção “Referências” desta tese.



Fonte: *Ópera Café*, de Felipe Senna (Canal do YouTube *Theatro Municipal de São Paulo*; 01:46:43)

Por fim, abro uma última consideração sobre esta adaptação do libreto de Mário de Andrade realizada por Sérgio de Carvalho para comentar a participação do Movimento dos trabalhadores rurais Sem Terra (MST) nesta encenação, já que ela sinaliza, em grande medida, quais mudanças sociais permitiram a atualização que enunciei no parágrafo anterior. É no terceiro quadro de *Café* que o MST entra em cena pelas galerias do Theatro Municipal de São Paulo, atravessando a plateia e o fosso da orquestra até chegar ao palco, bradando, coral, “É guerra é guerra é revolução é guerra é guerra fogo na Nação”.⁸⁰⁷

Nesta entrada, o MST materializa o rasgo do real no frágil tecido da forma dramática de *Café*. A plateia se agita nas poltronas. O público acostumado à música de câmara e à ópera convencional parece perturbado. Um bebê chora escandaloso algumas fileiras à frente de onde estou na terceira noite consecutiva em que assisto ao espetáculo. Um abalo sísmico da forma aburguesada da ópera é provocado pela cena projetada no palco por Carvalho dentro de um espaço acostumado às convenções. Finalmente o sangue que fez subir as paredes do Municipal ocupa não só as cadeiras da plateia como também o palco. Como Sérgio, acredito que esta encenação faria Mário de Andrade feliz.⁸⁰⁸

A entrada do MST, que tem este efeito sobre a audiência, quanto ao texto dramático convoca também o referente que transforma o objeto literário. Isso, porque a existência histórica de um movimento de trabalhadores consolidado como o MST possibilitou a definição de outros contornos para este terceiro quadro de *Café*, de modo que o que chegou ao palco foi a representação de um grupo robusto de trabalhadores organizados para a insurreição que o texto original de 1942 parecia apenas ensaiar. Graças a isso, foi possível, por exemplo, a representação do motoboy-rapsodo, interpretado por

⁸⁰⁷ Carvalho-Senna, 2022, à p. 62.

⁸⁰⁸ Cf. *A ópera Café de Mário de Andrade: diário do encenador*, de Sérgio de Carvalho. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2022/09/03/a-opera-cafe-de-mario-de-andrade-diario-do-encenador/>.

Negro Léo, que, a convite de Sérgio de Carvalho, atualiza o texto de 1942 a partir da inclusão de trechos novos que resgatam ideias já presentes na obra original em expediente renovado. Diz o rapsodo, por exemplo, provocando a audiência: “Boa-noite. Gostaria de lembrar a todos neste teatro que somos coniventes com o assassinato, em geral, a fórmula típica do telejornalismo, a mecânica do moedor colonial”.⁸⁰⁹ A imprensa, por exemplo, que já era apontada como servil à classe dirigente na cena “Câmara-balé” do texto de Mário de Andrade, tem a sua posição de defensora dos interesses da classe dominante de modo agudo nesta atualização que desvela a violência e o culto à violência como *modus operandi* dos media, que, em regra, apresentam a barbárie do presente como consequência da sociedade em abstrato e não como fruto da exploração da classe subalterna desde os tempos do Brasil colonial.

Os efeitos da atividade histórica do MST também podem ser vistos retrospectivamente nesta adaptação. Por exemplo, na postura da Mãe, interpretada por Juçara Marçal, que discursa na câmara no segundo quadro numa chave mais realista em relação ao texto original, que indicava que a personagem seria tomada por uma espécie de delírio que levaria a discursar por meio de “A endeixa...”. Essa desorientação do delírio não comparece à sóbria postura verificada na representação da Mãe de Carvalho-Senna, que, firme, se apresenta no meio do palco e parece se reproduzir através do eco das bailarinas e orquestrar a revolta do povo que está nas galerias da câmara. Uma representação de tal ordem pode ser lida como possibilitada pela acumulação da capacidade de luta e da ampliação da consciência da necessidade de transformação social e do papel que joga a classe trabalhadora para a realização de uma mudança dessa ordem produzida pela experiência histórica de organizações de classe como o MST, por exemplo.

O motoboy-rapsodo continua: “eu sou esse entregador de aplicativo porque preencho os requisitos estéticos do legado. A história não redime nem pretos nem pardos. Filhos de estupro não conhecem o pai”. Desse modo, avança também na crítica vista em outros momentos do libreto original, que ligava a exploração do trabalho nas lavouras de café, no cais do porto e no abandono social geral da população que encheu as galerias da câmara dos deputados àquela mentalidade escravocrata dos tempos da colônia. O texto do rapsodo, adicionado ao texto original de *Café*, termina do seguinte modo: “E por aqui, por hoje, terceiro ato, vamos incendiando pneus, atirando pedras e cultivando esperança

⁸⁰⁹ *Idem, ibidem.*

de vez em quando: a explicação que me consterna nesse mundo bom que Deus governa”,⁸¹⁰ como uma espécie de preparação, através do fogo e das pedras, que cultivam a esperança, para a chegada do “Hino da Fonte da Vida”, que fecha o libreto e esta encenação anunciando a vitória da revolução na voz em coro: “EU SOU AQUELE QUE DISSE: Eu sou a fonte da vida / Não conta o segredo aos grandes / E sempre renascerás / FORÇA AMOR TRABALHO PAZ”.⁸¹¹

UTOPIA como anuncia o estandarte pendurado no palco pelos atores e bailarinos: “*Ella está en el horizonte [...] Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar*”.⁸¹²

⁸¹⁰ *Idem*, à p. 63.

⁸¹¹ Andrade, 2013a, à p. 613.

⁸¹² Eduardo Galeano, em *Las palabras andantes*, à p. 230. A referência completa deste texto está na seção “Referências” desta tese.

Referências

- ADORNO, Theodor. Schoenberg e o Progresso. In: ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 33-109.
- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida; Tradução: Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor [1974]. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2012.
- ADORNO, Theodor. **Aesthetics: 1958/1958**. Translated by Wieland Hoban. Medford: Polity Press, 2018.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2019.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.
- AMADO, Jorge. **Cacau**. São Paulo: Record, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Nosso Tempo. ANDRADE, Carlos Drummond de. In: **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ANDRADE, Manuel Correia de. **Lutas camponesas no Nordeste**. São Paulo, Ática, 1986.
- ANDRADE, Mário de. “Café”. In: TONI, Flávia Camargo. **Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada**. 2004. 262f. Tese (Livre Docência em Música) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p. 188-252.
- ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo**: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.
- ANDRADE, Mário de. Entrevista a Mário da Silva Brito. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 2 dez. 1943.
- ANDRADE, Mário de. “Café”. In: ANDRADE, Mário de. **Poesias completas** (volume I). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a. p. 549-613.
- ANDRADE, Mário de. “Café Introdução”. In: ANDRADE, Mário de. **Poesias completas** (volume II). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013b. p. 52-78.

- ANDRADE, Mário de. **Café romance inédito**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ANDRADE, Mário de. **Contos novos**. São Paulo: Novo século, 2017.
- ANDRADE, Mário de. **Pauliceia Desvairada**. São Paulo: Novo século, 2017.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. São Paulo: Novo século, 2017.
- ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**. São Paulo: Novo século, 2017.
- ANDRADE, Mário de. **O banquete**. Barueri: Itatiaia, 2023.
- ANDRADE, Mário de. **A vida do cantador**. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1993.
- ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: CAMPOS, Yussef (org.). **Mário de Andrade / Inda bebo no copo dos outros / por uma estética modernista**. São Paulo: Autêntica, 2022. p. 78-96.
- ANDRADE, Mário de. Mestres do passado. In: CAMPOS, Yussef (org.). **Mário de Andrade / Inda bebo no copo dos outros / por uma estética modernista**. São Paulo: Autêntica, 2022. p. 11-78.
- ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL/Fundação Pró-Memória, 1983.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, Oswald de. **Panorama do fascismo / O homem e o cavalo / A morta**. São Paulo, Globo, 2005.
- ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.14, p.02-15, 1986.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O nome das coisas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**, Second Edition, Revised and Enlarged. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- ARRIGHI, Giovanni. **O longo século XX. Dinheiro, poder e as origens de nosso tempo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ARRUZZA, Cinzia. Considerações sobre gênero: reabrindo o debate sobre patriarcado e/ou capitalismo. **Revista Outubro**, n. 23, p. 35-56, 1º semestre de 2015. Disponível em: http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/06/2015_1_04_Cinzia-Arruza.pdf. Acesso em: 27 set. 2024.

BAGOLIN, Luiz Armando; REINER, Fabrício (curadores). **Era uma vez o Moderno [1910-1944]**. São Paulo: Centro Cultural FIESP, 2022.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BASTOS, Abguar. **Safra**. Rio de Janeiro: Conquista, 1958.

BBC NEWS Brasil. São Paulo é cidade mais influente da América Latina em ranking global. **BBC NEWS Brasil**. 19 ago. 2014 2024. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/08/140819_cidade_influente_saopaulo_hb#:~:text=S%C3%A3o%20Paulo%20foi%20considerada%20a,latino%20americana%20mais%20bem%20posicionada. Acesso em: 28 out. 2024.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas (vol. 1). Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas (vol. 1). Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-235.

BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften. 7 vols.** Orgs. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972-1989.

BÍBLIA. Marcos. In: **Bíblia on-line**. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mc/10/8,9>. Acesso em: 24 ago. 2024.

BÍBLIA. Provérbios. In: **Bíblia on-line**. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/pv/16/32>. Acesso em: 4 de jun. 2024.

BÍBLIA. Provérbios. In: **Bíblia on-line**. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/pv/19/11>. Acesso em: 4 de jun. 2024.

BÍBLIA. Mateus. In: **Bíblia on-line**. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/12/37>. Acesso em: 08 out. 2024.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna: história em Walter Benjamin**. São Paulo: Edusp, 2022.

BRAGA, Claudia. A retomada da comédia de costumes. FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro, volume I / Das origens ao teatro profissional da**

primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva / Edições SESC SP, 2011, p. 403-417.

BRASIL. Lei de 11 de agosto de 1827. Crêa dous Cursos de sciencias Juridicas e Sociaes, um na cidade de S. Paulo e outro na de Olinda. **Chancellaria-mór do Imperio do Brazil a fl. 83 do livro 1.º de Cartas, Leis, e Alvarás**, Rio de Janeiro, 1827. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim.-11-08-1827.htm. Acesso em: 29 dez. 2023.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1967. Promulgada em 15 de março de 1967. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 24 de janeiro de 1967. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm. Acesso em: 03 jun. 2024.

BRAZILIAN CAMPAIGN OPENED BY DR PRESTES-CANDIDATE FOR PRESIDENCY. **N Y TIMES**. New York. 1929. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1929/12/20/archives/brazilian-campaign-opened-by-dr-prestes-candidate-for-presidency.html>. Acesso em: 15 out. 2025.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. Terror e miséria no terceiro reich. In: PEIXOTO, Fernando. **Teatro completo**. Tradução Gilda Oswald Cruz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 181-287.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. São Paulo: Editora 34, 2012.

BRETON, Andre. **Nadja**. Prosa do mundo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BUCCI, Magno Clodoveo. **Teatro universitário - uma contribuição à educação do olhar, do sentir, do pensar, do fluir**. 1994. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994. . Acesso em: 04 nov. 2025.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP, 2015.

CAFÉ. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/coffee-candido-portinari/WgHGcTI66h1bNg?hl=pt-BR>. Acesso em: 04 nov. 2025.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993. p. 19-54.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993a.

CANDIDO, Antonio. “O Mundo-provêrbio”. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993b. p. 95-122.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. São Paulo: Todavia, 2023.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. São Paulo: Todavia, 2023a.

CANDIDO, Antonio. Literatura brasileira 1900 a 1945 (panorama para estrangeiro). In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Todavia, 2023b.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Todavia, 2023. p. 36-68.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite**. São Paulo: Todavia, 2023.

CANO, Wilson. Getúlio Vargas e a formação e integração do mercado nacional. In: ANAIS DO XI ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL (ANPUR). Salvador. 2005. p. 1-15.

CARDOSO, Mauricio José d'Escragnolle; DARRIBA, Vinicius Anciães. A Referência a Marx no Ensino de Lacan. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, jan-mar. 2016, vol. 32 n. 1, pp. 189-197.

CARNEIRO Lucianne; SARAIVA Alessandra. Confira a evolução do analfabetismo no Brasil de 1940 a 2022. **Valor Econômico**. 17 mai. 2024 Disponível em: <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2024/05/17/confira-a-evolucao-do-analfabetismo-no-brasil-de-1940-a-2022.ghtml>. Acesso em: 23 ago. 2025.

CARVALHO, Sérgio de. **Brecht e a dialética**. 2021. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2021/06/06/brecht-e-a-dialetica-2013/>. Acesso em: 24 jul. 2024.

CARVALHO, Sérgio de. **O drama impossível: o teatro modernista de Antônio Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

CARVALHO, Sérgio de. **Atitude modernista no teatro brasileiro**. 2020. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/atitude-modernista-no-teatro-brasileiro-palestra-de-2003-sobre-politizacao-da-cena-em-sao-paulo/>. Acesso em: 10 out. 2025.

CARVALHO, Sérgio de. **A ópera Café de Mário de Andrade: diário do encenador**. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2022/09/03/a-opera-cafe-de-mario-de-andrade-diario-do-encenador/>. Acesso em: 04 nov. 2025.

CARVALHO, Sérgio de.; SENNA, Felipe. **Libreto de Mário de Andrade adaptado por Sérgio de Carvalho / Composição Felipe Senna**. São Paulo: Fundação Theatro Municipal de São Paulo, 2022.

CARVALHO, Rodrigues de. **Lampião e a sociologia do cangaço**. Rio de Janeiro: Editora do livro, s/d.

CASCUDO, Câmara. **História da alimentação no Brasil** (volume I e II). São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1983.

CASCUDO, Câmara. **Prelúdio da cachaça**. São Paulo: Global Editora, 2014.

CASTELLS, Manuel. **A questão urbana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COHN, Gabriel. Florestan Fernandes: a revolução burguesa no Brasil. In: MOTA, Lourenço Dantas (org.). **Introdução ao Brasil: um banquete no trópico**. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

COLONA SENTADA. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/colona-sentada/OwGnG9IXNDWo1w?hl=pt-BR&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.561864885402288%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.052023387719925%2C%22height%22%3A1.2375000000000001%7D%7D>. Acesso em: 04 nov. 2025.

CONGADO: A festa que dura o ano inteiro [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (3 min.). Publicado pelo canal de History Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7oAS3bBn2l0>. Acesso em: 04 nov. 2025.

COLI, Jorge. **Música final**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998.

CORRÊA, Dinalva da Silva. **Abgvar Bastos e o “reino da castanha”**: reflexões sobre Educação e Política na Amazônia. Dissertação (Mestrado em Educação) — Programa de pós-graduação em Educação da Universidade do Estado do Pará. Belém, p. 152, 2021.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

DAVIDSON, Neil. **Desenvolvimento desigual e combinado**: Modernidade, modernismo e revolução permanente (Org. Luiz Renato Martins), São Paulo: Editora Unifesp, 2020.

DELLA SANTA, Roberto. **Otimismo da vontade, pessimismo da razão**: English Marxism, Anderson Translation & Integral Journalism of New Left Review (or an internationalist world-marxism in the street-fighting years of western europe). Tese de doutoramento na área de Ciências Sociais (Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista — Campus Marília). 2016, 219f.

DI CAVALCANTI. **A questão social continua um caso de polícia – nº 7**. 1930-33. Gravura, nanquim sobre papel, 32,6 cm x 23,1.

DICKENS, Charles. **Dombey e filho**. São Paulo: Paulinas, 1960.

DÖBLIN, Alfred. **Berlin Alexanderplatz**. Tradução: Irene Aron. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2019. 536p.

ENGELMANN, Sula Andressa. **Aspectos da Modernização do Teatro Brasileiro em 'Café' (1933-42) e em 'A moratória' (1954)**: Formalização Estética da Crise de 1929/30. 2017. 167f. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, 2017.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010.

EMPRESAS DO BRASIL. Companhia cafeeira de São Paulo. Disponível em: <https://empresasdobrasil.com/empresa/companhia-cafeeira-de-sao-paulo-61067245000120>. Acesso em: 3 jun. 2024.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder** Formação do patronato político brasileiro. São Paulo: Globo, 2001.

FERENCZI, Sándor [1916-1917]. O silêncio é de ouro. In: A. Cabral (Org.), **Obras completas**: Sándor Ferenczi (vol. 2). São Paulo, SP: Martins Fontes, 1992, p. 277-278.

FERRARETTO, Luiz Artur. Uma proposta de periodização para a história do rádio no Brasil”. **Revista de economía política de las tecnologías de la información y de la comunicación**. v. XIV, nº 2, may-ago, 2012, ULEPICC.

FERREIRA, Vera; AMAURY, Antonio. **De Virgolino a Lampião**. São Paulo: Idéia Visual, 1999.

FIGUEIREDO, Tatiana Maria Longo dos Santos e Nogueira. **Café: o trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade**. 2009. 845f. Tese (Doutorado em Literatura brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano entre a linguagem e o gozo**. Tradução de Maria de Lourdes Duarte Sette. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017.

FREITAS, Philippe Curimbaba. **Épica e engajamento na ópera Café, de Mário de Andrade**. 2019. 184f. Tese (Doutorado em Filosofia) — Programa de Pós-graduação em Filosofia, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2019.

FREUD, Sigmund. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. São Paulo: Autêntica, 2018.

FREUD, Sigmund [1913]. Sobre o início do tratamento: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise I. In FREUD, Sigmund. **Obras Completas de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 137-158.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51 ed. São Paulo: Global, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. São Paulo: Global, 2013.

FOGAÇA, Lucas Dallarosa. **A cidade e a forma jurídica: a propriedade imobiliária urbana**. 2024. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024. 111 f.

FONSECA, Mariana Saldanha da; CONTI, Luciane De. Entre paradas e movimentos: uma revisão teórica a respeito do silêncio em psicanálise. **Psicologia USP**, v. 35, p. e200088, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/FJzpG5vRFHn7PhfwdTvpXTj/#>. Acesso em: 10 jun. 2024.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. Organização Oliver Stallybrass; tradução Sergio Alcides; prefácio Luiz Ruffato. – 4. ed. rev. – São Paulo: Globo, 2005, 177p.

FREUD, Sigmund. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 1ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. Lisboa: Livros do Brasil, 1983.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.

GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. Buenos Aires: Catálogos S.R.L., 2001.

GATTI, Luciano. Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto. **Cadernos de Filosofia Alemã**. nº 12 – p. 51-78 – jul.-dez. 2008.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, 1972.

GIANNOTTI, Vito. **História das lutas dos trabalhadores no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del carcere**. A cura di V. Gerratana. 4 vols. Torino: Einaudi, 1975.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**, volume 3 [recurso eletrônico]: Maquiavel, notas sobre o estado e a política / Antonio Gramsci; tradução de Luiz Sérgio Henriques, Marco Aurélio Nogueira, Carlos Nelson Coutinho. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

GRAUER, Victor. **Musica dal profondo**. Torino: Codice Edizione, 2015.

GOMES, Dias. [Orelha do livro]. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GORZ, André. **Lettre à D. Histoire d'un amour**. Paris: Éditions Galilée, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HARTMANN, Tina. *Grundlegung einer Librettologie Musik- und Lesetext am Beispiel der 'Alceste'-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.

In RUTHNER, Simone. A magia do libreto: introdução à libretologia. **Revista Contingentia**, Porto Alegre, vol. 13, n. 1, p. 195-213, jan-jul, 2025 - ISSN 1980-7589.

HARVEY, David. **Os limites do capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 1ª ed. Lisboa: Gradiva, 2000.

JAMESON, Fredric [1991]. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2002.

JOHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, Franco (org.). **O romance: a cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

JOLLES, André [1930]. **Formas simples**. São Paulo, Cultrix, 1976.

JÚNIOR, Geraldo de França Alves. Reflexões etnográficas sobre a relação entidades/possessão e o uso ritual de bebidas alcoólicas em Centros Umbandistas do Litoral Norte da Paraíba. In: **31ª Reunião Brasileira de Antropologia**. Brasília/DF, 2018.

JUNIOR, Wagner Fredmar Guimarães. Significados históricos e estéticos do projeto de Marco zero, romance de Oswald de Andrade. **REVELL Revista de Estudos Literários da UEMS**, Campo Grande, v. 2, n. 38, p. 333-350, dez. 2024.

KERMAN, Joseph. **A Ópera como drama**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: A crítica e o Modernismo. São Paulo: Editora 34, 2000.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **O Leopardo**. Lisboa: Bertrand, 1963.

LENINE, Vladimir Ilyich [1917]. Sobre a dualidade de poderes. **Obras escolhidas em três tomos**, Lisboa: Edições Avante!, 1977.

LENINE, Vladimir Ilyich [1917]. **O Estado e a revolução**. Tradução de Paula Vaz de Almeida. São Paulo: Boitempo, 2017.

LEVAILLANT, Jean. Inachèvement, invention, écriture, d'après des manuscrits de Paul Valéry. In: HAY, Louis (org.) **Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication**. Paris: Éditions du CNRS, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude [1955]. **Tristes trópicos**. São Paulo: Anhembi, 1957.

LEWIS Charlton T.; SHORT, Charles. **A Latin Dictionary**, Oxford: Clarendon Press, 1879.

LEWIS, Charlton T.. **An Elementary Latin Dictionary**, New York: Harper & Brothers, 1891.

LUKÁCS, Georg [1965]. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2009.

LUXEMBURGO, Rosa. **A acumulação do capital. Estudo sobre a interpretação econômica do imperialismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética**: debate sobre o expressionismo. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 362p.

MACHADO, Maria Christina Matta Machado. **As táticas de guerra dos cangaceiros**. São Paulo: Brasiliense, 1978.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Global, 2001.

MAGALHÃES, Leandro. Desvio de verba para a Covid-19 pode chegar a R\$ 300 milhões, diz CGU. **CNN**, 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/desvio-de-verba-para-a-covid-19-pode-chegar-a-r-300-milhoes-diz-cgu/>. Acesso em 04 nov. 2025.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Trad.: Conceição Jardim, Eduardo Lúcio Nogueira. Lisboa: Presença, 1974.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich [1848]. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2003.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos (1844)**. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl. **O capital**: a crítica da economia política: livro III: o processo global da produção capitalista. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, Karl. **Para a crítica da economia política; Salário, preço e lucro; O rendimento e suas fontes**: a economia vulgar. Introdução: Jacob Gorender. Tradução: Edgard Malagodi. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MASCARO, Alysson Leandro. Formas sociais, derivação e conformação. **Revista Debates**, 13(1), 5–16, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1982-5269.89435>. Acesso em: 27 set. 2024.

MASCARO, Alysson Leandro. **Sociologia do Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2024.

MATTOS, Marcelo Badaró. Marx, o marxismo e o sujeito histórico. **Marx e o Marxismo** v.1, n.1, jul/dez 2013.

MAURER, Kathrin. Adalbert Stifter's Poetics of Collecting: Representing the Past against the Grand Narrative of Academic Historicis. **Modern Austrian Literature**, v. 40, n. 1. 2007, p. 1-17.

MEDEIROS, Leonilde Sérvolo de. **História dos movimentos sociais no campo**. Rio de Janeiro: FASE, 1989.

MELLO, Frederico Pernambucano de. “Cangaço: do endêmico tolerado ao epidêmico repellido”. In: MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa, 2013, p. 85-113.

METADE DO PATRIMÔNIO DO CLÁ BOLSONARO FOI COMPRADA EM DINHEIRO VIVO. **UOL**, 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2022/08/30/patrimonio-familia-jair-bolsonaro-dinheiro-vivo.htm>. Acesso em 04 nov. 2025.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

MORETTI, Franco. O século sério. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, n. 65, p. 3-33, mar. 2003.

MORETTI, Franco. Árvores. In: MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Porto Alegre: Arquipélago, 2008. p. 137-149.

MOSTAÇO, Edélcio. Moderno (teatro). In: Guinsburg, Jacó; Faria, João Roberto; Lima, Mariangela Alves de. **Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo, Perspectiva/SESC SP, 2006.

OLIVEIRA, Sergio Alberto de. Café de Mário de Andrade: estudos sobre a ópera-coral. **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista / O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.

PASTA Jr., José Antonio. **Formação supressiva – constantes estruturais do romance brasileiro**. Tese (livre docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas – Universidade de São Paulo, 2011. 280p.

PEROSA, Roberto. “Comércio e financiamento na lavoura de café de São Paulo no início do século”. **Revista Adm. Emp.** 20 (1), jan/mar. 1980, p. 63-78.

PERUCHI, Camila Hespagnol. **Ulysses e o monólogo interior: consequências e origens**. 2022. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2022. 326 p.

PINHEIRO, Paulo Sérgio; HALL, Michael. **A classe operária no Brasil: documentos, 1889 a 1930**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

PIRES, José Cardoso. **De Profundis, Valsa Lenta**. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**, São Paulo: Brasiliense, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

QUEM É CHICO RODRIGUES, senador flagrado com dinheiro na cueca, alvo do Conselho de Ética. **EXAME**, 2023. Disponível em: <https://exame.com/brasil/quem-e->

[chico-rodrigues-senador-flagrado-com-dinheiro-na-cueca-alvo-do-conselho-de-etica/](#). Acesso em 04 nov. 2025.

REVISTA DA S.B.P.H. **Edições 2-5**. [S.l.]: Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica, 1985, p. 50.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2017.

ROLNIK, Raquel. “Exclusão Territorial e Violência: O caso do Estado de São Paulo”. **Cadernos de Textos**, Belo Horizonte, v. 2, p. 173 - 196, 30 ago. 2000.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, p. 75-9.

RUTHNER, Simone. A magia do libreto: introdução à libretologia. **Revista Contingentia**, Porto Alegre, vol. 13, n. 1, p. 195-213, jan-jul, 2025 - ISSN 1980-7589.

SANTOS, Milton. **Pobreza urbana**. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2023.

SADIE, Stanley. **Dicionário grove de música** (1994). Tradução de Eduardo Francisco Alves, Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SAFATLE, Vladimir. **Alfabeto das colisões: Filosofia prática em modo crônico**. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

SAMIS, Alexandre. “Estrangeiros indesejáveis na Primeira República”. **Que república é essa Arquivo Nacional** [Governo Federal on-line]. Disponível em: <https://querepublicaessa.an.gov.br/index.php/que-republica-e-essa/assuntos/temas/164-estrangeiros-indesejaveis>. Acesso em: 27 ago. 2025.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès**. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 09-32.

SILVEIRA, Miroel. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro: 1895-1964**. São Paulo/Brasília: Quiron/INL, 1976.

SISCOMEX. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/siscomex/pt-br/servicos/aprendendo-a-exportar/curiosidades-e-fatos-historicos/1911-a-1920>. Acesso em: 25 jul 2024.

SMITH, Patrick. **The tenth muse / a historical study of the opera libretto**. New York: Alfred A. Knopf, 1970.

STEDILE, João Pedro. Introdução. In: STEDILE, João Pedro (org). **A questão agrária no Brasil / O debate tradicional – 1500-1960**. São Paulo: Expressão Popular, 2011. p. 15-34.

STEDILE, João Pedro (org.). **A questão agrária no Brasil / O debate tradicional – 1500-1960**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

SONSO. In: **Caldas Aulete**, Dicionário Online de Português. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2024. Disponível em: <https://aulete.com.br/sonso>. Acesso em: 10 jun. 2024.

SOUZA, Gilda de Mello e. **A idéia e o figurado**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Editora 34, 2003.

SOUZA, Guilherme Ribeiro de. A história da cidade de São Paulo contada por números: um estudo acerca do crescimento populacional da capital paulistana desde a sua fundação até o início do século XXI. In: Congresso de História Econômica: Economia de guerra: geopolítica em tempos de pandemia e crise sistêmica, XI, 2020, São Paulo. **Anais eletrônicos**, 2020, p. 359-381. São Paulo. Disponível em: <https://congressohistoriaeconomica.fflch.usp.br/sites/congressohistoriaeconomica.fflch.usp.br/files/publicacoes/XI-congresso-2020-anais-eletronicos-Guilherme-Ribeiro-de-Souza.pdf>.. Acesso em: 19 set. 2025.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [Século XVIII]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 253p.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno 1880 – 1950**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 176p.

TEIXEIRA, José. “Mais importante que a verdade: o valor argumentativo dos provérbios”. In: SOARES, RUI E LAUHAKANGAS, OUTI (Org.). **10º Colóquio Interdisciplinar sobre Provérbios / 10th Interdisciplinary Colloquium on Proverbs**. Actas ICP16 Proceedings, Associação Internacional de Parameologia/International Association of Paramiology (AIP-IAP), ISBN 978-989-98685-71, out., 2017, p. 550-560.

TEIXEIRA, José. Mais importante que a verdade: o valor argumentativo dos provérbios. In: SOARES, RUI e LAUHAKANGAS, OUTI (org.). **10º Colóquio Interdisciplinar sobre Provérbios**, 2017.

TEIXEIRA, Paulo. **Povo chileno sem direitos**. 23 out. 2019. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/PauloTeixeira13/photos/a.614254538618605/2930410413669661/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

TONI, Flávia Camargo. **Café, uma ópera de Mário de Andrade**: estudo e edição anotada. 2004. 262f. Tese (Livre Docência em Música) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

TRÓTSKI, Leon. Socialismo num país isolado? (Apêndice II). In: TRÓTSKI, Leon. **A História da Revolução Russa — O triunfo dos soviets**. Tradução de E. Huggins. Brasília: Editora Senado Federal, 2017.

TRÓTSKI, Leon. **A História da Revolução Russa** — A queda do Tzarismo. Tradução de E. Huggins. Brasília: Editora Senado Federal, 2017.

TRÓTSKI, Leon. **A História da Revolução Russa** — Tentativas de contrarrevolução. Tradução de E. Huggins. Brasília: Editora Senado Federal, 2017.

TRÓTSKI, Leon. **A História da Revolução Russa** — O triunfo dos soviets. Tradução de E. Huggins. Brasília: Editora Senado Federal, 2017.

VOLÓCHINOV, Velentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

VIYGOTSKY, Lev Semenovich. **Pensamento e linguagem**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Warwick Research Collective – WReC. **Desenvolvimento combinado e desigual: Por uma nova teoria da literatura-mundial**. Tradução de G. B. Zanfelice. Campinas: Unicamp, 2020.

Warwick Research Collective – WReC. Literatura-mundial no contexto do desenvolvimento combinado e desigual. In: Warwick Research Collective – WReC. **Desenvolvimento combinado e desigual: Por uma nova teoria da literatura-mundial**. Tradução de G. B. Zanfelice. Campinas: Unicamp, 2020.

Warwick Research Collective – WReC. A questão do realismo periférico. In: Warwick Research Collective – WReC. **Desenvolvimento combinado e desigual: Por uma nova teoria da literatura-mundial**. Tradução de G. B. Zanfelice. Campinas: Unicamp, 2020. 97-149p.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Dafoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond [1958]. Culture is ordinary. **Resources of hope: culture, democracy, socialism**. London: Verso, p. 3-14.

WILLIAMS, Raymond. Definindo uma cultura democrática. WILLIAMS, Raymond. **Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo**. Tradução de Nair Fonseca, João Alexandre Peschanski. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. Tradução de Bianca Ribeiro Manfrini com revisão de Maria Elisa Cevalco. **Revista USP**, n. 66. p. 210–224, mar./maio, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017.

