

Café: o romance inédito de Mário de Andrade

Cristiane Rodrigues de Souza¹

[ANDRADE, Mário de. *Café*. Estabelecimento do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

Em agosto de 2009, Tatiana Longo Figueiredo, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Telê Ancona Lopez, defendia sua tese de doutoramento, *Café: o trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade*, ligada ao projeto temático da Fapesp desenvolvido no IEB e na FFLCH da USP, sob a coordenação da mesma professora, *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras*. O trabalho atento e incansável de Tatiana edita e analisa o romance inédito do modernista, assim como traça o percurso de sua criação, considerando o caráter de inacabamento da obra, dentro do olhar da crítica genética. A pesquisa de doutorado possibilitou a publicação de *Café*, em 2015, pela editora Nova Fronteira, em edição cuidadosa, com estabelecimento de texto, introdução e posfácio da pesquisadora.

A estudiosa lembra que entre os inéditos de Mário de Andrade, em 25 de fevereiro de 1945, no momento de sua morte, estavam dois manuscritos intitulado *Café*, o romance e a ópera, a qual é publicada postumamente em 1955 nas *Poesias completas* da Martins editora. É, portanto, um dos textos inacabados do autor que, de acordo com Tatiana, ao contrário dos volumes dados a público, “mostram-se num percurso mais completo, que une planos, rascunhos, versões, às vezes mais de uma, e um sem-número de notas de trabalho em folhas de bloco de bolso ou arrancadas de cadernetas; no verso de notas fiscais ou de ingressos de concerto”².

1 Mestre em Estudos Literários pela Unesp, sob orientação da Profa. Dra. Laura Beatriz Fonseca de Almeida, instituição em que se formou em Letras, Doutora em Literatura Brasileira, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, com orientação do Prof. Dr. Alcides Villaça e pós-doutoranda no IEB-USP, sob a supervisão da Profa. Dra. Telê Ancona Lopez, com apoio da Fapesp. Autora do livro de poemas *O dragoeiro* e do volume *Clã do jabuti, uma partitura de palavras* (Annablume/ Fapesp). Professora de Literatura Brasileira.

2 FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Pausa para café. Em: ANDRADE, Mário de. *Café*. Estabelecimento

As obras literárias carregam o traço do inacabamento, na medida em que podem ser revistas e reformuladas pelo escritor, como faz Mário de Andrade, ao dar continuidade ao processo criativo, mesmo depois da publicação de seus textos. No entanto, a leitura de *Café* deve considerar não apenas o inacabamento próprio da literatura, mas a interrupção definitiva do trabalho pela morte prematura do escritor. Assim, a publicação de 2015 dá acesso ao movimento de criação do artista, flagrado nos diversos planos da obra, na maneira como se mostra a organização da escrita, nos deslizos não corrigidos a tempo, nas notas-lembretes deixadas pelo escritor para conduzir o trabalho, no texto ainda não revisado definitivamente pelo modernista, podendo compartilhar com o autor “o branco, o não dito, ou a escritura em desordem, sem solução, como signo do possível ou do impossível”³, como afirma Jean Levaillant, citado por Tatiana Figueiredo.

Os planos do livro deixados por Mário, que o organizam em cinco partes, levam a acreditar, como afirma Tatiana, que a narrativa autônoma do romance *Vento*, obra também não finalizada pelo modernista, com escrita iniciada entre 1924 e 1925, seria incorporada a *Café*, formando o seu terceiro capítulo, com a narração de um caso de amor. No entanto, no livro publicado em 2015, estão apenas a primeira e a segunda partes, “dois dos cinco capítulos [que chegaram] a versões de texto”⁴, editadas com base na terceira versão datiloscrita da primeira parte, iniciada em 1929, e na única versão da segunda⁵ com os títulos “A noite de sábado” e “As duas irmãs”.

A primeira parte é desenvolvida em torno de Chico Antônio, personagem inspirado no cantador de coco nordestino conhecido por Mário de Andrade, em suas viagens etnográficas pelo nordeste do Brasil. No romance, antes de deixar a região, atendendo a chamado do pai adotivo – “Venha, meu filho, vem embora pro Sul...” (p. 50) –, Chico Antônio exerce seu encanto órfico sobre as pessoas do lugar, como no momento em que, no estado de possessão musical, “meio atordoado da muita música que o movia por dentro” (p. 51), o cantador hipnotiza a audiência, levando-a à condição originária do ser humano, em que a natureza pura, esquecida da razão, ainda pode ser sentida – “todos estavam na intimidade mais funcional da vida, eram apenas movimento; e essa força obscura, despercebida, da vida animal, se tornava por assim dizer palpável e gozável, nascendo do canto monótono” (p. 52).

O momento de religação com a parte primitiva do próprio ser ocorre perante um público que segue, seduzido, a cantoria de Chico Antônio, solta nos sons altos das notas agudas, mas chamada de volta ao baixo terreno, pela pancada do ganzá, instrumento que acompanha o coco, ligando, num momento mítico, o céu e a terra – Uranos e Gaia –, encontro marcado pelo erotismo – “Todos [...] amavam

do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 7.

3 LEVAILLANT, Jean. Inachèvement, invention, écriture, d'après des manuscrits de Paul Valéry. Em: HAY, Louis. (org.) *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication*, Paris: Éditions du CNRS, 1986. apud FIGUEIREDO, 2009, p. XLIII.

4 *Idem*. Posfácio. In: ANDRADE, Mário de. *Café*. Estabelecimento do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 243.

5 FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Pausa para café. In: ANDRADE, 2015, p. 8-II, 39.

[Chico Antônio]. O canto parou.// Ninguém tinha vontade de música mais. Uma sexualidade funda pesava no ambiente, derivava em gestos, em caçoadas” (p. 54).

No seu caminho para São Paulo, após ter abandonado, sem aviso, a esposa Isabel, Chico Antônio deixa ver seu traço encantatório e sedutor na forma com que doma o cavalo cardão, usado nas corridas, diversão promovida por italianos da redondeza de Uberaba. Demonstra, assim, sua capacidade de se comunicar com a inteligência primitiva do animal.

O cavalo era inteiro e virou zangado pra ele. O moço fez um som com a língua, meio mandador, mas bem doce. O cavalo sacudiu a crina e chegou o lombo [...]. E o cardão vendo a camisa sempre desabotoada, enfiou o focinho ali, ficou mais de minuto cheirando o corpo do homem. Estavam ambos numa ternura simples e conversavam com apalpos (p. 57).

Ao montar o cavalo, o cantador torna-se “ingenuizado pelo contato do animal estupendo” (p. 58), tendo acesso ao ingênuo de que fala Schiller, ligando-se ao primitivo, no uivo e na correria desabalada do cardão.. Por meio de sua figura, portanto, Mário de Andrade emprega, como matéria de seu texto, o traço primitivo que, em meio à racionalidade da civilização herdada da Europa, forma o país.

Além disso, na busca da definição do brasileiro, o texto do romance desvela o caráter do povo, por meio de flagrantes de pequenos gestos ou de descrições, como o modo de andar dos nordestinos, depois da cantoria de Chico Antônio, “sem pressa, mas com decisão” (p. 54), a indicação das direções a serem seguidas, na ida para São Paulo, em que Chico Antônio ia “meio à tonta nos caminhos apontados a beijo pelos caipiras” (p. 56), ou a indecisão do cantador, percebida em seu andar – “A meio caminho se lembrou que não tinha mais nada que ver com o cardão. O passo apenas pareceu que tropeçava no ar, Chico Antônio continuou o caminho” (p. 63).

Na cidade, o deslocamento do personagem andarilho pela paisagem urbana, acompanhado do pai adotivo e, depois, pelo amigo Jorge, possibilita a percepção da fragmentação e da simultaneidade na capital – “Seu João falava sempre, mas havia também as frases dos outros, [...] mas que rua incomparável [...], automóvel que não acabava mais, buzinas, uma porta era teatro [...]” (p. 66-67). Sob o impacto da harmonia musical dada pela sobreposição de paisagens, falas, objetos e pessoas, Chico Antônio sente reverberar em si a música da cidade, causando-lhe atordoamento semelhante ao coco, cantoria popular também tecida por meio da sobreposição de partes díspares.

Chico Antônio [...] gozava por dentro um chuáá contínuo, enlanguescente, muito cômodo e conhecido, que adorava. Se repetia nele um daqueles momentos de paroxismo a que atingia no coco, quando após muito esforço de canto, muito giro de corpo, e cachaça operando, na pancada do ganzá, desintelectualizado, todo ele se fundia numa nebulosa de inconsciência eloquente [...]. E, inda por cima, essa voz de amigo, chegando de baixo como um apoio [...] (p. 67).

Os fragmentos da cidade, numa concatenação de peça musical, são semelhantes aos cortes e sobreposições que estruturam o próprio romance. Assim, como *Amar*,

verbo intransitivo (1927), em que, como lembra Telê Ancona Lopez, o autor faz uso de processos de composição expressionistas, *Café* é elaborado com base em cenas cinematográficas, que “fixam diretamente momentos, ‘flashes’”, reveladoras das antinomias da realidade⁶.

O livro [...] tem dezenas e dezenas de personagens de passagem que pego uma vez só, conto como é, e abandono pra sempre. São verdadeiros *close-up* de cinema, que me servem pra expor a complexidade civilizada do estado de São Paulo, com a riqueza subitânea do café, a consequente atração de estrangeiros de todo o mundo⁷.

Os *flashes*, que mostram a complexidade da vida social da cidade, adquirem caráter autônomo, como se fossem pequenas cenas sobrepostas. Dessa forma, têm lugar, no romance, o sírio hoteleiro, o chefe de sociedade de rapazes que cometiam “crimezinhos baratos” (p. 110), os membros de “sociedades de negros” (p. 122), entre outros, além da digressão do narrador, a denunciar, ainda no viés expressionista que condena a burguesia, num aprofundamento da crítica social de *Amar*, a alta sociedade paulistana – “Mas essa aristocracia paulista [...] era inculta, frouxa [...]. A única boniteza que tinha era pífia, se resumindo ao refinamento de costume sociais” (p. 73).

O texto fragmentário do romance, ao mesmo tempo em que recupera o recurso moderno das vanguardas europeias, aproxima-se da forma popular do coco. Na dança de roda, realizada com o solista ao centro, aparece “o assunto solto e livre para cada estrofe, dentro da mesma canção. Processo eminentemente improvisatório”⁸. Dessa maneira, a narrativa de *Café* aproxima-se da criação popular, na forma com que cada cena, semelhante às estrofes, constitui núcleo autônomo.

O romance, portanto, possui o traço rapsódico de *Macunaíma* (1928), apresentando a forma de compor da suíte, presente nas danças populares do Brasil, descrita por Gilda de Melo e Souza, que a percebe no livro de 1928 – “união de várias peças de estrutura e caráter distintos [...] para formar obras complexas e maiores”⁹. No romance inédito, no entanto, a linha narrativa central – o deslocamento de Chico Antônio –, apesar de permanecer no horizonte do público, afasta-se, por vezes, quase completamente dos outros núcleos narrativos, procedimento que arrasta o leitor para a roda das histórias sobrepostas, causadoras do desnorreamento próprio do coco.

Apesar de não termos em mão a organização final das partes do romance completo, é possível, por meio dos dois primeiros capítulos, perceber o caráter

6 LOPEZ, Telê Ancona. Uma difícil conjugação. Em: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Edição revista por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2002, p. 13.

7 Pio e Mário: diálogo da vida inteira: a correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade (1917-1945). Traços biográficos: Antonio Candido. Introdução: Gilda de Melo e Souza. Estabelecimento do texto e das notas: Denise Guaranha. Estabelecimento do texto, das datas e revisão: Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro; São Paulo: Ouro sobre Azul; SESC, 2009, p. 371 *apud* FIGUEIREDO, 2009, p. 23.

8 ANDRADE, Mário de. *Vida do cantor*. Edição crítica e introdução de Raimunda de Brito Batista. Prefácio de Eduardo Escorel, Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa-Rica, 1993, p. 68.

9 SOUZA, Gilda de Melo. *O tupi e o alaúde*, São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 13-14.

rapsódico do livro. Se a fragmentação dá o tom de “A noite de sábado”, como vimos, marcada pela andança de Chico Antônio por São Paulo, a sobreposição do primeiro e do segundo capítulos, partes quase independentes, é feita por meio de corte abrupto.

No início do segundo capítulo, o cantador é levado pelo pai adotivo à fazenda de seu Quinzinho, em que o olhar do outro – do fazendeiro – é incapaz de reconhecer o seu valor.

Inda por cima seu João, num orgulho desarrazoado, passeava o filho, apresentando-o aos colonos [...]. Fez a burrada enorme de o levar até o patrão [...]. E todos não viam a maravilha [...]

– Dá bom camarada, se não for cachaceiro – brincou o dono da fazenda [...]

Chico Antônio [...] sentiu-se inteiramente nu com a frase, foi horrível. [...] Se sentia peado, aquelas grandezas acumuladas o escravizavam, perdera o uso da voz [...]. Seu João [...] ficou afinal atordoado por completo ao perceber a verdade nova: Chico Antônio era um reles. De fato, estava relíssimo, num despaisamento guaçu, desgraçadíssimo (p. 148-149).

Chico Antônio está fora de lugar e, portanto, sem o “uso da voz”, que lhe dá sua identidade e sua aura de santo. Porém, a família dona das terras, agora de volta à fazenda, ao morar na capital, também se sentira “despaisada”. A sensação de estar fora de lugar pode ser percebida por meio da postura de d. Eulália, mulher de seu Quinzinho, sentada de maneira rija, como visita, na própria casa, decorada pelas filhas Clara e Vivi, no gasto desmedido, em busca de um lugar na sociedade paulistana. Já o fazendeiro, ao dormir, mostra a fragilidade adquirida com a mudança para a capital, pois, como um menino, se enrodilha na mulher, em cena semelhante àquela entre Souza Costa e a esposa, em *Amar, verbo intransitivo*.

“Dona Eulália [...] quando era pra descansar dormindo, tinha que aguentar aquele braço pesadíssimo por cima dela, uma cabeça de verdade procurando o consolo do ombro dela, porque agora Quinzinho era também filhinho carecendo mãe [...] (p. 165).”

A história da família do fazendeiro se desenrola em 92 páginas, após o narrador ter interrompido, ao meio, a conversa de Chico Antônio com seu Quinzinho, formando um núcleo narrativo denso que quase faz esquecer a figura do nordestino, retomada, no entanto, ao final do capítulo, na repetição do diálogo. A demora para o resgate da cena lança luz sobre a maneira com que o fazendeiro enxerga Chico Antônio – o camarada reles –, já que o olhar supostamente superior de Quinzinho é entendido frente à descrição da vida de opulência da família. No entanto, ao mesmo tempo, a história da desajeitada colocação em São Paulo, lembra como, na verdade, a família está mais próxima do cantador do que da aristocracia paulista. Assim, a organização da narrativa, faz com que o romance se dobre sobre si mesmo, sobrepondo, ao mesmo tempo, a imagem do dono de terras poderoso, construída no primeiro encontro com o cantador, e a figura dele, desamparada, que se sentira fora do lugar na capital.

Após a conversa dos dois, escuta-se o berro de um bezerro sacrificado.

[...] Foi quando um berro longo e lamentoso de boi encheu de angústia o espaço.

Não durou muito outro berro mais eficaz [...] subiu triste lamentosíssimo botando um pressentimento em tudo [...]. Lá no mangueirão das vacas veio a resposta tumultuária, um mugido coral, entrecortado, angustioso, de um desespero comprido, lerdo, pesadíssimo (p. 241).

Em tom melancólico, como se previsse os momentos difíceis da crise do café, o bezerro morto lembra o cantador de coco, no seu urro que atinge as alturas, repetido em coro pela roda de animais que o acompanha, finalizando a segunda parte do romance.

A edição publicada em 2015 terminaria nesse momento. No entanto, no posfácio, é reproduzido o desfecho da série *Vida do cantador*, publicada na *Folha da Manhã*, em 1943, escrita com base em trechos de *Café* e em elementos de *O turista aprendiz*, diário que narra as viagens de Mário pelo norte e nordeste do país¹⁰. O trecho dá continuidade à cena do canto triste do bezerro, mostrando Chico Antônio a acalmar os bois, por meio de seu canto, numa santidade semelhante à de São Francisco de Assis, na sua comunicação com os animais.

Foi quando se escutou um grito que subia, um grito sobre-humano, agudíssimo, claro, tão nítido que feria, tão forte que dominou a voz lamentosa dos bois. Chico Antônio [...] aboiava. Tapava com as mãos os ouvidos para que os tímpanos não arrebatassem na vibração dos sons sobreagudos. E a voz vibrante, em notas musicalíssimas, subiu, [...] até sobrepassar fulminante acima do choro dos bois. E então desceu num glissando lento, vindo terminar no mais grave, num som falado, macio, quase um segredo, ôh, boi!... (p. 244-245).

A elevação das notas agudas ao lado do baixo da “palavra em segredo” – “ôôôôh, boi!...” –, na união dos opostos, se repete até que a voz do cantador pode se “fixar na melodia” e domar os bois. No entanto, apesar da reverência dos animais e dos homens, inclusive do fazendeiro assombrado frente à voz do coqueiro, o boi zebu “de luxo”, não afeito ao encantamento de Chico Antônio, ao fugir da cocheira, inconformado com a morte do bezerro, o ataca.

[...] 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.

Quando conseguiram matar a fera o cantador já estava morto fazia tempo. Jazia contorcido, uma perna dobrada por baixo da outra, olhos esbugalhados, as mãos engruvinhadas no ventre, como querendo prender as tripas, sangrentas. Na boca também, entreaberta, uma baba sangrenta (p. 246).

¹⁰ FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Posfácio. In: ANDRADE, *Café ...*, 2015, p. 243.

Assim, o coqueiro, “Orfeu visível e tocável” que confessava “a descida dele aos infernos”¹¹, mas que “mandando a voz para os agudos, [...] traduzia em som a luz solar”¹², encantatório e sublime na santidade de cantor, é subitamente mostrado no baixo do corpo humano, na face terrestre de medo da morte, na mão insuficiente tentando reter a vida, na boca que, no lugar do canto, trazia o sangue, dramatizando, no momento da morte, a mesma descida de agudos para graves que marcavam seu canto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário. *Café*. Estabelecimento do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. *Vida do cantor*. Edição crítica e introdução de Raimunda de Brito Batista. Prefácio de Eduardo Escorel. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa-Rica, 1993.
- FIGUEIREDO, Tatiana Longo. *Café: o trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade*. 2009. 1953 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.
- _____. Pausa para café. In: ANDRADE, Mário de. *Café*. Estabelecimento do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. Posfácio. In: ANDRADE, Mário de. *Café*. Estabelecimento do texto, introdução, posfácio e seleção de imagens por Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- 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.
- LOPEZ, Telê Ancona. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Edição revista por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2002.
- PIO & MÁRIO: *diálogo da vida inteira*: a correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade (1917-1945). Traços biográficos: Antonio Candido. Introdução: Gilda de Mello e Souza. Estabelecimento do texto e das notas: Denise Guaranha. Estabelecimento do texto, das datas e revisão: Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ouro sobre Azul/ SESC, 2009.
- SOUZA, Gilda de Mello. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

DOI: 10.11606/issn.2316-901X.voi62p209-215

¹¹ ANDRADE, *op. cit.*, 1993, p 89.

¹² *Idem*, p. 104.