

Alexandre Villibor Flory*

Universidade Estadual de Maringá

Beatriz Yoshida Protazio*

Universidade Estadual de Maringá

Afinidades eletivas entre *Café*, de Mário de Andrade, e *Massa-Homem*, de Ernet Toller

Resumo:

O presente trabalho tem o objetivo de apresentar um diálogo produtivo entre a ópera-coral *Café*, de Mário de Andrade, escrita entre 1933 e 1942, e a peça expressionista *Massa-homem*, de 1919, de Ernst Toller, tomando como base o materialismo histórico dialético. O artigo parte da perspectiva da primazia da obra de arte para a análise literária, mobilizando questões teóricas e críticas para fazer falar as obras, avaliando como se dá a formalização estética de questões sociais em cada contexto e valorizando a mediação entre arte e sociedade. O resultado disso foi o encontro de pontos de toque formais entre os dois objetos, por exemplo, que a renovação estética do texto dramático e da cena se articulam com as transformações e novas formas sociais de organização no Brasil e na Alemanha.

Palavras-chave:

Modernismo, Mário de Andrade, Ernst Toller, afinidades eletivas, teatro épico

Abstract:

This work aims to present a productive dialogue between Mário de Andrade's choral opera *Café*, written between 1933 and 1942, and Ernst Toller's 1919 Expressionist play *Masse Mensch* based on dialectical historical materialism. This article starts from the perspective of the primacy of the work of art for literary analysis, mobilizing theoretical and critical issues to make the works talk, assessing how the aesthetic formalization of social issues in each context takes place and valuing the mediation between art and society. The result of this was the meeting of formal touch points between the two objects, for example that the aesthetic renewal of the dramatic text and the scene are articulated with the transformations and new forms of social organization in Brazil and Germany.

Keywords:

Modernism, Mário de Andrade, Ernst Toller, elective affinities, epic theatre

Introdução

A intenção deste artigo é apresentar um diálogo produtivo entre a ópera-coral *Café*, de Mário de Andrade, escrita entre 1933 e 1942, e *Massa-homem*, de Ernst Toller, escrita em 1919. As relações entre as obras se dão em vários níveis: o debate formal, a proximidade das obras com seu contexto histórico imediato, a elaboração estética dos materiais trabalhados, a criação em contextos históricos conturbados, as vanguardas europeias e o modernismo brasileiro. Para isso, será preciso articular questões teóricas e críticas com a análise das peças.

Adorno (2009), na *Filosofia da nova música*, aborda o expressionismo e o surrealismo como duas vertentes artísticas de vanguarda que atentaram violentamente contra a ideia de razão entendida no contexto da sociedade capitalista. A arte, neste sentido, seria uma verdade sobre a sociedade, na medida em que demonstra, via artefato cultural, a irracionalidade da constituição racional do mundo. Neste sentido, a obra de arte concentraria uma dimensão utópica, vista, neste caso, em sentido positivo, já que foge à racionalidade do mundo administrado.

Além disso, toda obra de arte é expressão do contexto social e do momento histórico, de tal modo que sua assimilação em outras latitudes não ocorre sem tensões e contradições potentes. Na expressão de Candido (1993: 124), toda obra literária realiza tanto uma filiação a outros textos como fidelidade a contextos, ou seja, ela ao mesmo tempo se relaciona com a série estética – movimentos literários, correntes – e com a série histórica, com o lugar social em que se situa – mercado local, cultura, leitores etc. Isso faz com que a disseminação do capitalismo atue sobre todas as esferas da vida social no mundo dito globalizado, mas o seu modo de operação depende muito da inserção local, regional e nacional no sistema. Nesse sentido, se há modernismos em toda parte a partir dos anos 1910, suas feições são diversas em cada contexto. No Brasil, havia, de fato, já nos anos 1920, uma mudança significativa com o crescimento de uma cidade cosmopolita como São Paulo. Nas palavras de Lafetá:

As modificações no sistema de produção datam, naturalmente, de muito antes da década de 20: vêm de antes da Abolição, com o emprego do trabalho assalariado, e passam pelos sucessivos surtos de industrialização, pela política do Encilhamento, pelas várias levas imigratórias, pelas inúmeras agitações operárias do começo do século, tudo caminhando em direção a uma complexificação crescente tanto da nossa vida econômica quanto da nossa vida cultural. (Lafetá 2000: 26)

Porém, o Brasil não experienciou diretamente a 1ª Guerra Mundial, nem teve proximidade com a revolução russa ou um quadro político, social, econômico, cultural e teatral análogo ao alemão (que sai da Guerra mundial para a assim chamada Revolução Alemã),¹ o que faz com que peças como as de Ernst Toller ou de Brecht, ou encenações como as de Erwin Piscator mirassem uma possível revolução conselheira, realizando um teatro (para ficar nesse campo de discussão) que não criava apenas novas dramaturgias para um aparelho pronto, mas questionava as bases do campo cultural, discutindo a elaboração, encenação, produção, relação artística, recepção e efeito do teatro – como pede Benjamin (2017) em ensaio sobre Brecht.

No Brasil, podemos identificar a semana de arte moderna, de 1922, como um momento-chave dessa apropriação dos modernismos europeus, marcada, entre outras coisas, pelo nacionalismo e por discussões sobre seu significado e materialização – embora a tensão entre nacionalismo e vanguarda já estivesse presente antes de 1922, como é o caso da polêmica em torno do artigo de Monteiro Lobato contra a exposição de Anita Malfatti, em 1917. No plano histórico, o Brasil viverá diretamente a crise da bolsa de Nova Iorque, de 1929, por meio da crise do café e pelo golpe de estado, em 1930, que depôs Washington Luís, em seu lugar assumiu o Governo Provisório de Getúlio Vargas, o que promoverá uma inflexão importante no modernismo, como anota, entre outros, João Luiz Lafeté (2000).

A partir destas considerações, nosso objetivo é discutir algumas afinidades eletivas e diferenças significativas entre a obra dramática *Café*,² de Mário de Andrade (1933-42) e *Massa-homem*,³ de Ernst Toller (1919). Para tanto, utilizaremos como método de trabalho o materialismo histórico dialético, considerando, como sustentáculo deste artigo, a noção adorniana de que a forma estética é matéria social sedimentada,⁴ buscando, portanto, quais sejam os acontecimentos históricos que sustentam os movimentos literários aqui discutidos no recorte proposto. A aproximação das obras está alinhada com a perspectiva de Pasta Junior sobre a relação de Brecht com o Brasil, a partir do que chama de afinidades eletivas:

Essa atração [Brecht-Brasil] entre subitânea e inesperada, mas que parece determinada desde sempre por um fundo comum que se oculta, é difícil deixar de chamá-la de afinidade eletiva. Não se trata, portanto, daquela aproximação determinada pela influência ou pela recepção de Brecht no Brasil [...], mas de algo de outra ordem, que diz respeito aos dilemas culturais básicos, que determinam o próprio ponto de vista do escritor e, portanto, comprometem a própria dimensão projetual das obras literárias. (Pasta Junior 2000: 20)

No contexto histórico aqui em questão, a Alemanha é um país de modernização tardia, recém-criado (1870) e ainda às voltas com um imperador até praticamente o final da primeira guerra mundial. Isso a aproxima da história social brasileira, ao menos por esse aspecto, salvaguardando-se as enormes diferenças já anotadas. Por esse motivo, não se trata de buscar referências diretas de Toller em Andrade, mas de identificar modos diversos de materialização estética da crise política, econômica e social nos anos 1920, na Alemanha, e nos anos 1930, no Brasil, que possibilitam diálogos pertinentes e jogam luzes sobre processos e projetos estéticos ainda que díspares – como se verá, por exemplo, no caso das personagens Mãe (*Café*) e Sonia (*Massa-homem*).

No caso do gênero dramático, o teatro alemão será referência inescapável no Brasil a partir dos anos 1960, por conta da recepção ativa e crítica de Bertolt Brecht e de Erwin Piscator; mas o contato e a influência do teatro alemão têm capítulos prévios, entre eles, justamente o contato de Mário de Andrade com a obra do expressionista Ernst Toller.

[...] se Mário não entrou em contato com a própria obra brechtiana (não só a poética, como já indicou Raúl Antelo, mas a teórica e teatral), pelo menos tomou conhecimento das tendências de que Brecht participava: Ernst Toller foi figura importante na história do teatro épico alemão, e *Café*, originalmente pensado como um romance descomunal, resultou numa ópera que até hoje espera por um estudo à sua altura. (Costa 2016: 52)

Ainda de acordo com pesquisadores de *Café*, esta influência de Toller no pensamento e na obra de Mário de Andrade era bastante evidente, tanto em suas cartas (a amigos), quanto na sua produção artística. Engelmann (2017: 55) anota:

De acordo com Rosângela Asche de Paula (2007), Mário de Andrade continha, em sua biblioteca, exemplares de Toller e recorreu ao estudo deles para a compreensão do expressionismo alemão e da função social da arte. A interlocução com Toller se incorporou às suas produções tanto epistolar (onde recomenda o escritor aos amigos) quanto nos artigos críticos publicados no *Diário Nacional*, além da influência do expressionismo social e político de Toller em *Café*. (Engelmann 2017: 55)

As relações entre o teatro alemão a partir da República de Weimar e a literatura brasileira (e a dramaturgia) dos anos 1930 ainda é um capítulo a ser escrito; todavia, como visto, há espaço para o estudo de afinidades eletivas muito produtivas e significativas. A perspectiva de Williams para uma compreensão do expressionismo teatral é fundamental para essa leitura, tanto para entender o desenvolvimento alemão como, também, a sua apropriação brasileira, que é difusa, diferida no tempo e desarticulada entre si, mas que pode ser mapeada e discutida a partir de autores como Mário de Andrade, Nelson Rodrigues e Jorge Andrade, para falar apenas de três nomes fundamentais. Nas palavras de Williams:

Theodor Däubler escreveu em 1919: “O nosso tempo tem um projeto grandioso: uma nova erupção da alma! O eu cria o mundo”. Um pouco mais tarde, Piscator escreveu: “Não é mais o indivíduo, com o seu destino privado e pessoal, o fator heroico do novo drama, mas o próprio Tempo, o destino das massas.” É a partir dessas ênfases opostas que podemos definir, dentro do drama e do teatro experimental, ambos vigorosos e sobrepostos, as formas por fim distinguíveis do expressionismo “subjetivo” e do expressionismo “social”. [...] Por outro lado, a tendência oposta e mais política defendia a renúncia total da burguesia, com o propósito de passar da dissidência para a afiliação consciente à classe trabalhadora: o primeiro teatro soviético, Piscator e Toller e, por fim, Brecht. (Williams 2011: 82-83)

A proposta de Williams é muito produtiva ao não se prender a qualquer normatização conceitual rígida, procurando novas articulações a partir da análise das obras e, também, do lugar social que os artistas ocupavam. No caso brasileiro também se pode falar de vários modernismos, e de uma relação multifacetada com as vanguardas europeias.

Anotações sobre o modernismo e a modernidade

Para o tema do presente artigo, importa ainda passar em revista alguns aspectos do Modernismo brasileiro. Influente pesquisador deste período, João Luiz Lafeté (2000) propõe que todo movimento estético tem de se haver com, ao menos, duas questões fundamentais: a) como e em que medida a tradição é afetada por suas proposições estéticas; b) se e quais as relações que o movimento estabelece com outros aspectos da vida cultural.

Nesse sentido, é necessário apresentar o alcance do Modernismo enquanto parte de um sistema literário e sua efetiva renovação estética tanto quanto como projeto ideológico ligado a uma determinada visão de mundo comum à época de sua concepção. Esse percurso tem o fim de justificar a sua relevância cultural e social e, portanto, demonstrar a importância e a pertinência de estudos como o que aqui propomos a respeito das obras *Café*, de Mário de Andrade, e *Massa-homem*, de Ernst Toller.

Em relação ao Modernismo, um primeiro apontamento no campo da renovação estética diz respeito à crise (ou crítica) da linguagem. A busca por uma linguagem verdadeiramente nacional, tão cara aos modernistas, é um processo que procura questionar uma visão de mundo transplantada de fora para o Brasil, aqui operando como ideologia de segundo grau, para falar com Schwarz (2012). A crítica da linguagem literária equivaleria, portanto, a investir contra o ponto de vista dominante da época (Lafeté 2000: 20), que valorizava a importação da cultura feita no exterior de forma acrítica e esterilizada, alienada, como se via na grande maioria dos teatros das principais capitais do país. Nesses espaços teatrais, circulavam obras centradas no carisma do primeiro ator, que apresentavam limitação dramática tanto temática como formais. Havia muitas peças encomendadas “como veículo do estrelismo”, formadas por uma galeria fixa de tipos, com espetáculos semanais que se conformavam a uma posição acomodada e recusavam-se a testar novas experiências (Prado 2009; Fernandes 2013). Embora seja possível identificar esforços no sentido da renovação do teatro nacional, a perspectiva anteriormente exposta dava a tônica.

Mário de Andrade é exemplar na busca por inovações estéticas que dessem expressão à efervescente matéria histórica, na contramão do conformismo. Na ópera-corral *Café* encontramos experimentação de linguagem em diversos níveis, pelo uso de provérbios (no caso, de ditos populares), pela inserção de gírias e coloquialismos nos diálogos e, ainda, por meio do recurso à onomatopeia. Vejamos três exemplos em *Café*.

Em primeiro lugar, no diálogo entre trabalhadores rurais na cena Companhia Cafeeira S.A, quando uma criança “ataca” um pé de laranja no cafezal, os personagens mais velhos (idosos) contam e cantam o ditado: “Laranja no café, é azeda ou tem vespeira” (Andrade 2013: 555; *idem*: 583). A um só tempo, o autor outorga valor estético ao discurso popular e à sabedoria dos iletrados, desafiando a norma (ideia hegemônica) que rezava que apenas o conhecimento ilustrado e acadêmico teria valor/importância social.

Em outro trecho aparecem dois outros ditos populares: “A colônia (em *hochetus*) Isso é conversa... / ... pra boi dormir! / Palavras ocas... / ... ouvidos moucos!” (*idem*: 585). Nesta cena, há grande tensão entre trabalhadores rurais e patrões. Enquanto os patrões usam palavras

bonitas e retórica elevada para prometer o pagamento devido – e que nunca vem – os primeiros os enfrentam com ditados populares, pelos quais o discurso dos possuidores da vida seja posto em descrédito, tendo como horizonte a dura vida material dos que pouco ou nada têm, e que tampouco pretendem esperar pacificamente mais tempo pelo pagamento. No desenvolvimento da cena, a tensão entre os dois grupos cresce a ponto de se chegar ao confronto físico, com recuo ao final.

Como terceiro exemplo, na cena da Câmara-balé, com o intuito de desvelar o palavrório esvaziado de sentido da classe política, ideologicamente interessado em desviar a atenção de qualquer tema relevante, ouve-se o discurso de um deputado sonso, que apenas repete sílabas sem construção de um sentido. O discurso do governante apresenta-se como se ele, literalmente, só falasse a partir de um ponto de vista “excrementário” (do baixo corporal), contrariando o que se esperaria da representação de alguém que ocupa um cargo importante para a nação e que deveria, em tese, receber um tratamento “sério” por parte da obra dramática: “O deputado do som-só (num som pedal que durará todo o quinteto): ... Plápláplá chiriri côcô pum. Blimblimblim térére xixi pum” (*idem*: 590).

Há uma questão importante a respeito da designação da obra como uma ópera. Se não por influência direta, o espírito do tempo certamente insere *Café*, de Mário de Andrade, numa tradição teatral que se apropria da forma da ópera para subvertê-la, o que tem como predecessores John Gay e Bertolt Brecht. Tanto Gay/Pepusch quanto Brecht/Weill escreveram suas óperas como paródias da ópera tradicional – nomeadamente a de G. F. Händel, no caso de Gay/Pepusch; e de Händel e Wagner, no caso de Brecht/Weill –, por considerarem que essa forma era uma maneira de se reproduzir a alienação. No caso de Gay, a sua *ballad-opera*, *The Beggar's Opera*, também funcionava como uma crítica à aristocracia inglesa que é nivelada ao submundo londrino. No caso de Brecht-Weill, *A Ópera dos Três Vinténs* elaborava em si sátira social, equiparando gangsters a policiais (o Estado) e à burguesia alemã (Rosenfeld 2008). Identificamos em Mário de Andrade um ímpeto análogo de subversão da forma como indicado em Gay/Pepusch e Brecht/Weill – o que, como dito, tem menos a ver com uma leitura direta de Mário de Andrade destas obras do que da crítica da forma normativa do gênero dramático realizada pelo teatro épico, como veremos adiante.

Em *Café*, podemos começar pela predominância da forma coral no lugar de solistas (salvo pela Mãe), questionando a própria estrutura da ópera, cujo ápice artístico se baseia na apresentação de cantores solistas acompanhados da orquestra. Esse fato, por si só, impôs dificuldades materiais para a encenação da obra do modernista. A esse respeito, o próprio Mário de Andrade apresenta, em um manuscrito trazido a público por Flávia Camargo Toni, em sua tese de livre-docência, o seguinte:

[...] Mas aos poucos os problemas do teatro cantado se impunham a mim e ao mesmo tempo que sempre desconfiado mas egoisticamente eu me convertia à ópera como valor estético [...], me perseguiam como prodigiosamente grave a importância social da ópera.

Não da ópera exatamente. Do teatro cantado. Na verdade a ‘ópera’ sempre existira e estava na

base mais importante das forças artísticas que ordenam as sociedades. A ópera só tomara este nome no dia e no tempo em que, desrespeitando os seus princípios mais profundamente humanos e gerais, de definição coletiva, de cultivo dos heróis, de rito e comemoração religiosa ou nacional, ela se tornara numa exclusiva arma de classe dominante. Ópio do povo, gozo de ricos. Na verdade a ópera, já com este nome, é uma coisa odiosa. (Andrade 1942: s/p *apud* Toni 2004: 164-166)

Assim fica patente a posição crítica de Andrade em relação à forma da ópera, como a compunham e executavam em sua época. Isso justifica que ele tenha se apropriado dessa forma e a tenha subvertido, elaborando a sua ópera-coral *Café*.

A recusa (e subsequente recriação) da ópera em Mário de Andrade está ancorada numa crítica à forma dramática (e operística) normativa que, por trás de uma suposta universalidade, esconde seu caráter ideológico e de classe. O escritor se interessa pela “importância social da ópera”, percebendo que o caráter originário do canto coletivo havia se tornado mero entretenimento das classes abastadas. Isso evidencia que Andrade não apenas discute os temas e questões técnicas das óperas apresentadas, mas a sua organização em torno de solistas, o que, tanto no plano do enredo quanto da encenação dos cantores, reforça o papel e a agência do sujeito burguês em todos os campos da vida social, como se esse fosse o lugar para a tomada de decisões e de ação.

Por essa linha argumentativa, acompanhamos a crítica de Mário de Andrade à função social da arte teatral, quando restrita a uma função decorativa, bem como a defesa do autor de uma recriação da forma operística que deve atuar em todas as frentes. Szondi (2015) expõe de modo claro que há tanto o enunciado da forma como o enunciado do conteúdo, ambos estruturados e com significado. Esses enunciados podem entrar em contradição, haja vista que ambos são historicamente localizados, mas o ritmo em que os processos trabalham é diverso: os conteúdos são atualizáveis de modo quase imediato, ao passo que as formas demandam um tempo de maturação e recriação muito longo, a tal ponto que são confundidas, muito amiúde, com formas fixas – o que não é apenas erro estético, mas ideológico. Essa contradição é muito produtiva em termos epistemológicos e artísticos, não se configurando como um problema ou uma limitação. Por exemplo, o naturalismo teatral é, em grande medida, expressão de contradições entre conteúdos relacionados à crise do mundo burguês e a forma dramática normativa. Aqueles explicitam a falsidade dos pressupostos burgueses, esta [a forma dramática] os defende ferrenhamente. Essa contradição é muito positiva porque expõe a natureza histórica das formas, que sem isso poderiam ser tomadas como cristalizadas e acabadas, e faz com que se aprofunde a compreensão de dinâmicas próprias do campo cultural em sua relação com a matéria social.

Temos, portanto, três dimensões de análise interna: a forma, os conteúdos e a relação entre eles, além das relações fundamentais entre arte e sociedade – ou seja, como a história se precipita na obra e opera nela, bem como esta atua na vida social. Essa argumentação é uma das bases para a perspectiva teórica e crítica do teatro épico, que não se reduz à mera adjetivação

épica do gênero dramático normativo, mas propõe a sua superação em um contexto novo. Este é o cenário das vanguardas estéticas, da crise do mundo às voltas com a primeira guerra, das revoluções russa e alemã, da crise econômica mundial em 1929 e da crise política, econômica e social do Brasil a partir de 1930, panorama que diz respeito às peças de Toller e de Andrade. Questões dessa natureza são mobilizadas pelo escritor brasileiro em sua revisitação dessa ópera coral, como crise formal, historicidade das formas, revisão da função social da arte, conteúdos coletivos e sociais numa forma aberta e inovadora, discussão teórica e crítica sobre a obra feita no entorno e na própria obra. Esse o projeto de *Café*, que tomou nada menos que 9 anos para se ver pronto.

Em poucas linhas, tentamos traçar o quadro histórico, teórico e prático em que as obras que estudaremos aparecem e operam, bem como justificar a pertinência deste estudo comparativo. Nas seções seguintes faremos um percurso por algumas categorias relevantes, sem a pretensão de esgotar assunto tão vasto e multifacetado. Para tanto, o artigo será dividido em 3 seções, as quais abarcarão as seguintes questões: uma seção se destinará à análise estrutural das peças; a segunda tratará do papel de Sonia Irene e d'A mãe, uma oposta a outra no que diz respeito à autoconsciência de si mesmas como sujeitas e de que modo essa diferença dá expressão à matéria social presente em seus contextos particulares; e, na última seção, abordaremos a questão das revoluções como vistas nas duas peças.

Ópera-coral modernista e quadros expressionistas para uma superação dialética do drama

A ópera-coral *Café* divide-se em duas seções, “Concepção melodramática” e “Tragédia coral em três atos”,⁶ a qual é composta por três atos e cinco cenas.⁷ A concepção melodramática é um texto que lembra o papel da rubrica na dramaturgia convencional, mas bem mais longo e independente, dividido pelos mesmos atos e cenas da tragédia coral, que é o poema a ser cantado em coro. O primeiro ato, dividido em duas cenas, apresenta: a) na cena 1, nomeada “Porto parado”, os estivadores parados dentro do armazém de café no cais do porto e, na sequência, a chegada das mulheres dos operários reclamando comida para os seus filhos que têm fome; b) na cena 2, “Companhia cafeeira S.A.”, os trabalhadores voltam ao cafezal depois do almoço, quando um velho exasperado chuta um pé de café no exato instante em que chegam os antigos donos das terras, acompanhados dos novos comissários do café; logo instaura-se uma grande tensão entre os grupos, pois os donos ralham com o velho e os trabalhadores reclamam seu pagamento. Os fazendeiros alegam não ter como pagar-lhes; os trabalhadores, após quase iniciarem um enfrentamento físico, abandonam as terras.

O segundo ato, também desmembrado em duas cenas, apresenta o seguinte: a) na cena 1, “Câmara balé”, os deputados discursam logo antes de a Mãe se perder em meio a um discurso decorado a favor do *status quo* e, pressionada no púlpito, deixa extravasar o sentimento mais íntimo, fragmentado e inconsciente da voz dos famintos e oprimidos, em que denuncia as injustiças praticadas pelos possuidores e pelo governo do país, inflamando o povo nas galerias, que será silenciado com a chegada da polícia (que, inclusive, leva a Mãe presa); b) a cena 2, “O Êxodo”, mostra os colonos que estão na estação de trem tentando deixar a área rural para ir

em direção à cidade, quando ficam sabendo que o “trem de segunda classe não haverá mais”; diante disso, o povo segue pela marcha da morte (Andrade 2013).

Por fim, o terceiro ato, “Dia novo”, apresenta o pátio de um cortiço num bairro operário na cidade. Dentro dos muros do cortiço, ouve-se o conflito entre despossuídos e possuidores, que ocorre nas ruas da cidade, e também o rádio, que anuncia as vitórias da revolução. A revolução, finalmente, ocupa o palco, em apoteose. O rádio noticia que o presidente do país fugiu do palácio e se escondeu no “quegê” da polícia; logo depois, o rádio informa que a revolução está vitoriosa e o presidente cometeu suicídio.

Para além do conteúdo, a forma da peça tem relações com o teatro épico e com o expressionismo alemão via Ernst Toller, conforme assinala Iná Camargo Costa, em citação já feita neste artigo, conjecturando que Andrade deveria ter algum contato com as teorias de Brecht e que conhecia Toller. As cenas são independentes uma das outras, restando o contexto histórico próximo como grande articulador entre elas; exceto pela última cena, da revolução, que não tem respaldo histórico no Brasil. São cenas coletivas, que resultam em conflitos não resolvidos dramaticamente, até porque a crise brasileira só permitiria solução estética como compensação simbólica, o que Mário de Andrade não iria fazer. A espera no porto parado, a falta das mínimas condições de vida para os camponeses, o desinteresse obscuro dos políticos ante uma galeria estupefata (e insuflada pela mãe), nenhuma delas se resolve em si mesma ou necessita das demais para estar ali. Há um completo desprezo dos donos das vidas (e dos cafezais) que remete à escravidão, por não se preocupar, nem falsamente, com a dignidade dos cidadãos brasileiros, abandonados à própria sorte. Não há sequer preocupação em manter as aparências de que estamos diante de indivíduos com direitos, de sujeitos com algum grau de autonomia.

A revolução, presente no terceiro ato, não decorre, portanto, de uma preparação ou de um projeto estético (ou de país) que levasse a ela. Não há organização de trabalhadores, no campo ou na cidade, nem um movimento sistematizado para dar sustentação a esse resultado. Tem-se a impressão de que o autor objetivava, justamente, mostrar a distância entre os dois primeiros atos, que reencenam nossa formação social excludente e desigual, e a revolução vitoriosa. Essa distância resulta em ironia, ao mesmo tempo que faz com que a revolução seja discursivamente dizível, seja um ponto futuro que não se pode abandonar.

Se no caso alemão, de Toller, a peça interpela imediatamente a revolução, aqui estamos em chave absolutamente distinta. Essa questão é trazida para a forma, que cita indiretamente não apenas a revolução alemã (via Toller), como também a francesa (a mãe, na cena da revolução, remete à Liberdade guiando o povo, quadro de Delacroix, relativo à revolução de 1830). A distância do chão social leva a diversas e inovadoras construções formais e temáticas, que se iluminam mutuamente. No caso do autor brasileiro, a citação é um procedimento fundamental nessa peça, embora não seja uma questão que desenvolveremos neste artigo.

Passemos à obra de Toller, *Massa-homem*, que foi escrita em 1919, encenada e publicada em 1921, enquanto o autor estava preso por participar da Revolução Conselheira na Baviera, como se lê nos paratextos da publicação. O tema da obra do autor alemão é, justamente, a Revolução alemã. Como personagens, temos a massa de operários, camponeses, guardas, um Homem

(burguês), Sonia (é casada com o burguês; mas está com os proletários em sua luta), o Anônimo (proletário).

Quando a peça começa, os trabalhadores discutem as alternativas entre a luta armada contra o Estado burguês (posição do Anônimo) e a greve pacífica (posição de Sonia). A massa se decide pelo enfrentamento, e acompanhamos, em sete quadros, os desdobramentos dessa luta, os caminhos possíveis e a derrota iminente. A perspectiva expressionista da peça qualifica a dicção dos personagens, com a elisão de conectivos gramaticais e o uso de frases curtas, entrecortadas, diretas. Há coletivos como a massa, jovens operários, camponesas e camponeses, prisioneiras, banqueiros, sombras; os que têm voz individual são tipos que representam uma determinada posição nas discussões em curso, mas sua atitude algo titânica os afasta do registro realista, levando-os para o campo das alegorias. Dos sete quadros, o segundo, o quarto e o sexto se passam “numa distância visionária de sonho”, como se lê no texto. Mais do que isso: na Carta a um mediador criativo, escrita para a segunda edição da peça, Toller comenta a encenação realizada e considera de acordo com suas ideias o fato de que as visões têm rostos oníricos e os “quadros reais” rostos visionários (aspas de Toller): “Esses ‘quadros reais’ não são ‘cenas de ambientes’ naturalistas, os vultos (com exceção do vulto de Sonia), não são enfatizados individualmente. O que pode ser real num drama como ‘Massa-homem’? Só o sopro da alma, do espírito” (Toller 1982: s/p).

Como se vê, não se trata de um drama burguês, ou drama puro. Não há conflitos entre sujeitos autônomos e independentes que surgem diante do público para serem desenvolvidos por meio do diálogo e pela ação individual. Os conflitos são históricos, coletivos, e são da ordem do dia da vida social alemã, então em convulsão. Contudo, o registro não é o do drama naturalista, e sim expressionista, das distorções subjetivas que dão expressão às crises da época, de toda ordem política, social, cultural e econômica. A renovação estética mais rebuscada é o caminho para o mergulho mais direto na vida social, fazendo com que esses campos se choquem e, assim, construam novos sentidos.

Os espaços dos sete quadros são muito diversos. No primeiro, a mulher (sempre com o semblante de Sonia) e muitos operários estão na sala dos fundos de um bar, em que a mulher, líder dos operários embora oriunda da burguesia, iniciará uma greve geral. O homem (seu marido, abandonado por ela), representante do Estado e da burguesia, vem até ela e pede que reconsidere e retome seu lugar, como burguesa de origem. Ela não cede, pois não trai o operariado, mas não repudia o marido: quer convencê-lo da necessidade da luta e da exploração realizada pela burguesia sobre a massa. O segundo quadro nos apresenta uma visão da bolsa de valores, onde banqueiros-tipo especulam no mercado acionário para lucrar com a guerra. Os mercados aquecidos são os de armas, bordéis, fábrica de gás venenoso, empréstimo de guerra, livro de orações, entre outros. A vida dos combatentes é transformada em cifras e objetificada no mercado acionário, que está em constante frenesi pelos vaivéns dos valores dos títulos. A guerra aparece como um negócio muito lucrativo, embora instável, pelos que sempre lucram com ela – dos dois lados da guerra, aliás.

O terceiro quadro lembra a proposta de Mário de Andrade de uma ópera-coral. Se até agora, em primeiro plano, estavam tipos individualizados (apesar dos operários do primeiro quadro), neste quadro, estão em primeiro plano as massas, que falam por coros. As presenças e vozes dominantes são, portanto, coletivas. Há o coro das massas, o grupo das jovens operárias, gritos isolados (mas também em coro), jovens operários, lavradores; além deles, estão também em cena a mulher e o anônimo. A mulher inflama pela greve, o Anônimo mobiliza pela luta armada. As massas querem as fábricas, as terras, querem viver amor, obrar obra, salvar-se. A luz faz ver que estamos numa tribuna: um debate que tem como protagonista as massas. O quadro termina com a Massa na sala pedindo por ação: venceu a opção pela luta armada.

O quarto quadro, novamente uma visão, se dá durante a luta. Revolucionários se preparam para matar um condenado, e a mulher intercede por ele. Nesse momento, o seu pacifismo fica explícito. No quinto quadro a revolução é acompanhada minuto a minuto, com idas e vindas que geram vertigens, até a derrota. A essa altura da peça, há algum paralelismo com a cena do Dia Novo, do *Café*, de Mário de Andrade, com as informações que chegam pelo rádio, mas com sinal invertido, pois aqui a revolução é derrotada. A mulher questiona as mortes de prisioneiros realizadas pelos guardas-operários: massa é vingança da injustiça secular (Anônimo) ou massa é amor (Mulher)? Ela vai presa pelas forças do Estado.

No sexto quadro, também visão, ela está presa em uma jaula, em torno da qual se move um cone de luz. Sombras pardas sem cabeça, de mortos defensores do Estado, dirigem-se a ela e a julgam culpada. As sombras empalidecem quando surgem os banqueiros, anotando que a ação culpa (ação no mercado de ações) não é mais permitida, e que a especulação fracassada deve ser contabilizada como prejuízo. Ela reflete e se acusa culpada, sendo contraposta pelo guarda, para quem a massa seria culpada. A mulher reflete novamente e, então, afirma ser duplamente culpada, pois ela é consciência E massa ao mesmo tempo. No sétimo quadro entra em cena o homem burguês, seu ex-marido, e tenta em vão fazê-la se arrepender. Em seguida, vem o anônimo para salvá-la e levá-la de volta à luta. Mas seria preciso matar um soldado que faz a guarda, o que ela recusa. Ela termina fuzilada.

Todas as cenas giram em torno da revolução, suas motivações, o lugar oprimido dos proletários e camponeses, a violência do sistema, e o modo de lutar contra este último: o pacifismo, a greve, a luta armada, os impasses no campo dos revolucionários, sua derrota, a necessidade da retomada da luta. Todos os sete quadros tratam desta questão, que é tanto estética quanto social. Em *Café*, de Mário de Andrade, a situação é bem diversa. Como vimos, são 3 cenas, as duas primeiras divididas em dois atos, a terceira em ato único, formando cinco atos ao todo. A partir de agora, faremos, portanto, uma análise dos elementos que consideramos mais significativos em termos de formalização estética dessa ópera, a fim de perceber como ela supera dialeticamente a forma do drama burguês tradicional.

É importante notar, em particular, tanto na seção “Concepção melodramática”, quanto na “Tragédia coral”, que Mário de Andrade constrói unicamente personagens-tipo, isto é, nenhum dos personagens apresentados constitui individuação, psicologia profunda, crises existenciais etc. Estas características marcam os personagens do teatro no século XIX, nomeadamente, o

drama burguês, que exigia personagens carregadas de conflitos internos e externos, os quais pudessem, a partir de uma tomada de decisão e do diálogo, resolver esses impasses e chegar a um desfecho (Szondi: 2015). Ao analisar a construção dos personagens de *Café*, no entanto, verificamos que a análise dessa obra deve ancorar-se, para ser lida de modo mais adequado a suas opções estéticas, pelas categorias do teatro épico-dialético.

Em primeiro lugar, a ópera-coral de Mário de Andrade apresenta classes, ou, mais precisamente, grupos sociais como personagens, por exemplo os estivadores, os trabalhadores rurais, os deputados, os jornalistas:

O pano se ergue rápido no armazém do porto. O armazém está sombrio, apenas no fundo a fresta da vasta porta de correr. As pilhas de sacas de café sobem até o teto no fundo, dos dois lados. Na frente, as sacas se amontoam mais desordenadas, às quatro, às três, outras sozinhas. Sobre elas, deitados, sentados, aos grupos, os estivadores quase imóveis esperam. [...] A vestimenta de todos é a mesma, calças escuras, largas, e as camisas de meia com lisas vivamente coloridas [...]. (Andrade 2013: 551).

Esse caráter coletivista e desindividualizante atesta a modernidade do teatro marioandradiano e um engajamento no que diz respeito à superação dialética do drama tradicional que retratava apenas a família nuclear burguesa. Todavia, o caráter anti-dramático desta Ópera-coral é evidenciado não só pela presença dos personagens tipo, mas também pela ausência de um enredo tradicional/convencional. Isso porque é tarefa difícil apontar uma estória com começo, meio e fim em *Café*. A peça mais parece, na verdade, um aglomerado de cenas independentes que possui como único fio condutor a crise do café de 1929.

Essa sobreposição de cenas é muito comum na tradição teatral que buscava outras formas possíveis de se fazer teatro quando a forma do drama tradicional entrava em crise no século XIX. Quando se trata dum esfacelamento do enredo das peças, nos parece inescapável a lembrança dos dramas de estação de Strindberg, os quais são acertadamente apontados por Szondi (2015) como parte das obras produzidas em meio à busca por uma saída para o teatro para além das fronteiras do drama.

Além disso, o drama burguês não suporta o tema de que trata *Café*, pois essa obra não aborda um conflito que possa surgir de dentro de uma cena, mas aponta para a história e para uma situação muito complexa, a luta entre os interesses irreconciliáveis entre possuidores e despossuídos em meio à crise do café. Em outras palavras, *Café* remete tanto à bebida cotidiana como, principalmente, à crise econômica e política brasileira, que mais parece assunto para um épico, nesse caso, o teatro épico. Esse fato, por si só, é prova mais do que suficiente para que entendamos a necessidade de recorrer a categorias outras que não as do drama tradicional para a sua análise.

Nesse sentido, entendemos que, em *Café*, tema e forma são lapidados de modo que não há antinomia estética (Costa 1996);⁸ pelo contrário, a redução estrutural da crise do café alcançada nesta obra é ímpar e, certamente, deixa ao autor um lugar entre os escritores que

conseguiram apreender o espírito do seu tempo, em que a urgência da fome, da miséria, do autoritarismo e da guerra exigia do artista uma obra que, mesmo “feia”,⁹ furasse “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (Drummond 2000: 15-16).

Esta obra, para responder a seu tempo histórico, precisou sair da paz intramuros do núcleo familiar e jogar-se ao desconforto de um mundo em que se percebia, cada vez mais, que a liberdade existia apenas para aqueles que não falassem contra a injustiça. Um cenário em que a igualdade de uns era maior que a de outros e em que a fraternidade era uma quimera. Assim, o que identificamos na ópera-coral de Mário de Andrade é que a crise brasileira do café de 1929 é não somente tema, mas o fio condutor que organiza os materiais mobilizados pela obra; i.e., a crise cafeeira articula as cenas da peça, tornando-se ela mesma o seu elemento estruturante. Este tema, como vimos, não é suportado pelo drama tradicional, posto que este não consegue dar conta de um assunto social e coletivo como este (que não esteja restrito às quatro paredes da casa da família nuclear burguesa) (Szondi 2015: 115).¹⁰

Expressões da falha da razão burguesa: o excesso em Sonia e a falta em A Mãe

Mesmo quando Mário de Andrade parece tratar de um personagem socialmente localizado dentro dos limites da família nuclear burguesa, que é o centro em torno do qual acontece o drama tradicional, como no caso da personagem Mãe, esta é, tão somente, um personagem-tipo, que representa, na verdade, o conjunto dos famélicos.

Que será! que não será! E o Deputado Cinza gesticulava pra ela: “Fala, diabo de mulher!” Mas a Mãe estava horrorizada, queria, pedia pra sair, fugir dali. “Fala, diabo!” que ele gesticulava. Então a Mãe se viu perdida. Numa espécie de delírio que a toma, se evapora todo o discurso decorado. Sem resolver, sem decidir, sem consciência, sem nada, **apenas movida por um martírio secular que a desgraça transmite aos seus herdeiros, ela se põe a falar. Não são dela as palavras que lhe movem a boca**, são do martírio secular. São palavras duma verdade não bem sabida, não bem pensada, são palavras bobas. (Andrade 2013: 561, negrito nosso)

Nos trechos destacados, a imagem que projeta o autor sobre a Mãe é a imagem de uma coletividade. Os trabalhadores, uniformizados, se organizam como um só corpo que se move – ou melhor, que está paralisado, assim como as atividades do porto que outrora exportava café brasileiro aos montes. A Mãe, na única vez em que fala, não fala por si, mas se faz porta-voz duma queixa, de um apelo antigo. Ela dá luz, como só uma mãe pode dar, à suplica de gerações e gerações de oprimidos e famélicos.

A Mãe não é dramática em nenhum sentido: não há diálogos com outros personagens, mas um monólogo épico, em perspectiva dialética. Em termos de psicologia, ela não tem consciência de seu lugar, nem consegue articular um discurso em que se veja explorada e abusada. Ela sente e grita em seu discurso emocionado um sofrimento profundo, que não é energia metafísica, mas a materialização verbal da violência material que sofreu a vida toda. Ela representa uma força coletiva tanto agora, sincronicamente, como na atualização do passado que ela corporifica:

ela é o martírio secular.

As palavras de Mário de Andrade em torno da Mãe, na concepção melodramática citada, são como uma lição do que é central para o teatro épico, ou seja, não se trata apenas de um instrumento de distanciamento ator/personagem ou um momento metateatral bem engendrado que se esgota em si mesmo, mas a expressão de um sistema social opressor, violento e desigual, que legitima, oficializa e naturaliza a barbárie, ou o martírio secular. O teatro épico mostra essas engrenagens, essa operação, e essa mãe materializa isso, como presença. A Mãe funciona em *Café* como uma alegorização do discurso dos que foram (e são) oprimidos por séculos pelas classes dominantes.¹¹

Indo além, os termos de que o autor se vale mostram a distância da Mãe de qualquer subjetividade burguesa, de quem sabe quem é, onde quer chegar, como agir, como entender seu lugar no mundo. Ao contrário, ela é caracterizada por expressões como: “sem resolver, sem decidir, sem consciência, sem nada”. Afinal, resolver e decidir dependem de saber o que está em jogo, seu lugar e sua potência de ação; sem consciência, significa que não pode julgar seu lugar, como chegou ali, o que significa o contexto e nem o texto que decorou. Resultado: não tem nada. Este processo, salvo engano, pode ser visto como uma das materialidades da formação supressiva, como discutida por Pasta Junior (2011). Ao falar sobre essa questão a partir de *Macunaíma*, do mesmo Mário de Andrade, ele diz:

Tudo, no *Macunaíma*, se espectraliza e se evola, aparece-desaparecendo, (...) porque tudo, nele, em sua ambivalência incessante, está submetido ao regime da *formação supressiva*. Tal é o regime da sua paradoxal síntese negativa, e, se o olharmos bem, vemos que esse é o regime do *limite*, em que a formação do sujeito (...) se dá na passagem mutuamente supressiva entre um e outro, ou mais precisamente, no limite entre ambos, naquele instante infinitesimal e interminável em que o pêndulo das ambivalências encontra-se suspenso no exato meio de seu arco oscilatório, instante inapreensível em que o movimento é parada, o mesmo é o outro, o ser é o não-ser. (Pasta Junior 2011: 140)

À sua maneira, também a Mãe se envolve nessa dinâmica oscilatória em que o texto decorado imposto pelo filho político se perde em meio ao turbilhão que se desorganiza no espaço da câmara, e ela acaba sendo atravessada por outras vozes oprimidas e escondidas. Nesse sentido, a Mãe é “pré-burguesa” em sua inconsciência a respeito do “quem sou eu”, ou melhor, a questão em torno da identidade não é posta para ela; ao contrário, ela representa a coletividade dos explorados em uma ordem escravocrata, dada a sua incapacidade de consciência a respeito do “ser”. Ainda seguindo a pista das ideias de Pasta Junior, podemos supor que, nos países do centro do capitalismo, em algum momento, a crise do sujeito burguês fez ver que seus pressupostos eram falsos, o que leva à crítica desse sujeito. Por esse caminho, o Brasil pode acabar como “o futuro”, sendo o passado que não se formou como burguesia e, portanto, estrutura a crítica das formas artísticas que se pautam pelos valores burgueses. Em outras palavras, o atraso brasileiro acaba se configurando como vanguarda, pois a impossibilidade da agenda

burguesa por aqui fez sentir e dar expressão de seu caráter ideológico mesmo onde se afirmara. Como aqui o sujeito burguês não se forma, a crise deles (países centrais do capitalismo), ao ganhar discussão e expressão, pode aprender com a lição do Brasil que lidou, por séculos, com essa falsa aparência da possibilidade de haver sujeitos independentes, autônomos e com consciência de si mesmos e do mundo que os rodeia.

A comparação d'A Mãe com Sonia, de *Massa-homem*, portanto, é exemplar para esse movimento pendular, que oscila entre o não-ser e o ser-outro. Ou, dito de outro modo, entre o atraso e a modernidade; como um passado que dá o salto do tigre dialético e vem cobrar seus juros agora. Isso, porque Sonia Irene conversa, como sujeito burguês, com seu ex-marido, com o anônimo, com as massas, mostrando empatia, participando tanto da discussão como da luta armada, embora pacifista. Ela tem plena consciência de que sua origem é burguesa e de que foi criada em um determinado contexto cultural e estrutura de sentimento, que organizava seu modo de sentir, pensar e agir e que, portanto, precisa conhecer esse lugar para poder criticá-lo e se opor às injustiças ideológicas e materiais que estão diante dela.

Em outras palavras, Sonia se apresenta como um sujeito burguês em crise, se quisermos, pelo contraste, um sujeito pós-burguês. Ela sabe que conceitos básicos do universo burguês como autonomia do sujeito, liberdade, fraternidade, meritocracia, igualdade, são falsos, embora repetidos à exaustão. Sua luta se dá nessa arena, da superação do sujeito burguês que, primeiro, é posto discursivamente, para poder ser contestado.

Nesse sentido, para fugir do registro dramático que o naturalismo daria a essa personagem (Sonia), é preciso que sua construção tenha outro princípio construtivo: no caso, o expressionismo. Como visto, um expressionismo social que não vê a subjetividade como o lugar último de questionamento, onde se tomam decisões, mas que identifica o abalo desse sujeito em nível subjetivo. A deformação social objetiva se traduz em dinâmica interna, que é, portanto, expressão do contexto, sem deixar de ser também subjetiva. Esse o caminho, em Toller, para Sonia Irene não cair numa concepção dramática, por um lado, nem no titanismo subjetivo autocentrado, por outro. As mediações sociais atravessam-na o tempo todo, a colocam em dúvida. Sonia Irene é marcada pelo excesso de compreensão, pela sua passagem pela lógica e sentimento burgueses e sua recusa frontal, racional e afetiva desse lugar, um processo de dupla negação que acompanhamos a peça toda. Ela imagina que o melhor é a greve, mas depois aceita a luta armada, sabendo que sentir-se próxima das massas não é ser massa. Ela também nega o discurso burguês do marido, e o confronta, mas não o despreza nem expulsa, pelo contrário; no primeiro encontro, logo no primeiro quadro, vai com ele, embora saiba que se arrependerá. Estando na luta, ela é pacifista, frontalmente contrária à morte por vingança dos prisioneiros. Também aqui não a ouvem, e seu pacifismo é tomado por traição, por adesão aos burgueses, ao Estado. Ao final, presa, sintomaticamente, recusa proposta de liberdade tanto do marido como do Anônimo, e acaba aniquilada.

Já a Mãe da peça *Café* é expressão da incompreensão, da falta de construção do sujeito burguês, ela é intuição a partir da opressão secular que a ataca, que a assola. Se Sonia (ou a mulher) é pós-burguesa, aqui estamos diante de uma personagem pré-burguesa. Quando a mãe

está na revolução, e mesmo na Câmara dos deputados, ela é tipo social e alegoria, isso é, não é ela quem fala, é a opressão secular. Não é ela quem luta, mas os oprimidos, pobres, negros etc. Sonia Irene também é alegoria de algo maior do que ela – como alter ego do próprio Toller, até – mas também é sujeito burguês em crise. Ela vê que a saída é coletiva, mas ela se comporta como sujeito. Em ambos os casos presenciamos rupturas radicais com o drama burguês, mas o modo de sua construção é completamente diverso.

A comparação entre essas mulheres que lutam deixa explícito como as obras se relacionam com seus contextos específicos, além de ter um enorme comprometimento em fazer com que a história dos oprimidos e esquecidos ganhe voz. A matéria histórica lida a contrapelo faz renovar as formas estéticas, cada qual a seu modo. Ambas discutem a crise do capitalismo e do sujeito, mas sem perder de vista a fidelidade aos contextos, que termina por se radicar nos planos da forma e do conteúdo, que se mediam mutuamente. Isso faz com que a análise seja tanto do sistema capitalista, em geral, como de sua operação e materialização contextuais, que são muito diversas.

Considerações Finais: a revolução em *Massa-homem* e em *Café*

O último tópico também se insere na dinâmica vista ao final da seção anterior. Também a redução estrutural da revolução deita raízes na história recente, que têm feições complementemente diversas nos dois contextos estudados. A nosso ver, Toller parte para uma visada mais racional e discute, inclusive, as posturas (desde a esquerda até os reacionários) dentro do contexto de uma possível revolução socialista, a exemplo do que aconteceu na Alemanha em que ele viveu; Mário de Andrade, por sua vez, propõe em sua ópera-coral uma revolução nunca havida no Brasil, como projeto político e utopia cênica.

Assim, considerando como se dá a construção do espaço rural no texto dramático do autor brasileiro, acreditamos que seja possível entendê-lo como uma expressão, como uma leitura, que o autor propõe sobre o Brasil. Embora o país estivesse se modernizando, os lavradores iniciavam um abandono do espaço rural. Esse êxodo, efetivamente, não consegue se processar por completo:

São os ritmos de uma marcha pesada, arrastada, fatigadíssima [...] lhe puseram o nome de “ESTAÇÃO PROGRESSO”, que se lê na tabuleta [...] São os colonos, aqueles mesmos colonos da famosa Companhia Cafeeira S.A que vimos despedidos no primeiro ato. [...] cada qual que vem por si, e param por aí, na espera do trem de segunda classe [...] O chefe da Estação Progresso surgiu da meia porta [...] pendura um cartaz que trouxe e lhe põe uma lâmpada por cima, pra que todos saibam que “TREM DE SEGUNDA CLASSE NÃO HAVERÁ MAIS”. (Andrade 2013: 563-565)

O Brasil real, assim como a peça *Café*, deixa essa gente num lugar a meio-termo de, num espaço de passagem, literalmente, à espera de um trem que os leve dali. Um trem de segunda classe que não existe mais. A crise do café se traduz, em uma de suas leituras, pelo impedimento.

E o lugar nenhum em que desemboca a peça de Mário de Andrade é o Brasil que precisa superar o atraso da ordem escravocrata, mas que teima em repor mais do mesmo em novas roupas, continuamente – com o que rompe o terceiro ato. Se no porto parado tudo está em suspensão, travado, e no campo quase houve enfrentamento, como também na Câmara dos deputados, a peça sai pela tangente da utopia para romper, ao menos esteticamente, com esse círculo vicioso. Como não há propriamente núcleos dramáticos, não há uma justificativa psicológica, individual, para o irromper da revolução. Ela é decorrência da superação do travamento social e estético que acompanhamos, mas com motivação histórica e social, não individual. Nada nessa ópera é individualizante, diz Andrade já na introdução (Toni 2004), e isso é um princípio construtivo dela.

Nesse sentido ainda, além de não ter heróis positivos (no sentido de agir para um determinado fim, com desprendimento e até sacrifício etc.), não há fio dramático, como vimos. Não aparece, por assim dizer, algum estopim para a Revolução, o momento do enfrentamento, bem como não aparece a sua preparação, ou a estrutura que lhe dá sustentação, e não aparece a organização da contrarrevolução. Nada disso é mostrado, pois são fragmentos que apontam para o todo, que é muito maior que as partes, o que se consegue por seu caráter alegórico, pela farsa, pelo coro coletivo, pela utopia da revolução bem-sucedida. Assim, *Café* formula a esperança mediada pela utopia no último ato que encena uma Revolução brasileira, a qual se daria no contexto da cidade, segundo o “Dia novo”:

Vai haver luta, briga brava em cena [...] a revolução se espreado pela cidade convulsionada, a dominara afinal [...] naquele bairro pobre e longínquo ainda não chegou a rede de águas e esgoto. Mas naquele pequeno pedaço de casinha operária [...] a revolução chegou no bairro afastado, e agora é um grupo grande que está brigando na rua. (Andrade 2013: 566-568)

Podemos admitir, portanto, que a proposta de modernização de Mário de Andrade considerava a urbanização, a cidade e a industrialização como passos adiante, mas que somente uma revolução proletária, iniciada nos grandes centros urbanos, representaria, de fato, a superação do atraso num país como o Brasil. Portanto, a utopia.

O último ato de *Café* constitui todo ele um exercício de sonho. Como uma atmosfera conhecida, mas modificada na iminência de reproduzir outro mundo contingente. É assim que nos parece “Dia novo”. O palco, descoberto aos poucos aos olhos do público, está na penumbra, no lusco-fusco de quem, acordado, ainda sonha. “O pano subiu vagarento num completo **silêncio musical. É noite, não se divisa nada no escuro**, apenas umas luzinhas vão se abrindo muito longe e talvez, no fundo, uma pequena mancha rubra. **Um clarão de incêndio talvez**” (Andrade 2013: 566, negrito nosso). Na utopia, o som do silêncio; no sonho, um clarão que corta a escuridão da noite. Será nesse quadro ainda vago e quimérico que despontam os corpos dos revolucionários, assolados pela tensão da luta:

Tam... tam... tâtam, batidas convencionais no portão. Isso uma mulher, completamente vestida de amarelo, se destaca do grupo, corre feito doida, amalucada, corre rapidíssimo até o centro do pátio, não sabe o que fazer, gira sobre si mesma na indecisão, morde uma mão com a outra e afinal se atira ao portão e abre. O abre a meio, e pelo vão entram rápido dois operários [...]. (Andrade 2013: 569)

As imagens que o autor constrói são plásticas e poderosas, como uma tela que se movimenta. Os trajés monocromáticos, de cores vivas e fortes, destacam o olhar e prendem o público à atriz que, toda de amarelo, dá corpo ao caos da cena. E a audiência, aos poucos, não só ouve os sons, mas passa a ver os revolucionários em cena. O clima geral é uma barafunda, e a música da orquestra e o canto do coro corroboram a agitação entre o palco e a plateia:

[...] abre o portão, se engolfa na luta, agora enfim entrevista pelo público. 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. “É guerra! É guerra! É revolução!... É de parte a parte fogo na nação!... É hora, é hora, é hora! Chegou! chegou! chegou!...”. (Andrade 2013: 571)

Os possuidores, derrotados pela sanha de justiça do povo, buscam uma espécie de transe para passar pela revolução e se embebedam em seus palacetes, pois estão prestes a serem destruídos pelos revolucionários: “No Bairro Dourado, os gigantes da mina de ouro resolveram morrer com muita aristocracia [...] se embebedando que nem gambás” (Andrade 2013: 571).

Quando, afinal, vence a revolução, a utopia, Mário de Andrade imprime uma imagem fortíssima na retina dos espectadores. Durante a entoação do “Hino da fonte da vida”, a Mãe volta à cena, completamente tomada pelo delírio da revolução: Nisto, ferocíssima, inteiramente irracional [...] entra correndo a Mãe. Está rasgada, um seio à mostra, nas mãos uma bandeira enorme, vermelha-e-branca. Entra correndo, pula a posta sangrenta do soldado es-traçalhado. E canta, estática, na apoteose” (Andrade 2013: 612).

Diante dessa imagem que o autor rubrica no texto, somos inexoravelmente conduzidos à *La liberté guidant le peuple*, de Eugène Delacroix. Ou, quem sabe, uma perversão desta obra, fruto da revolução dos de baixo na periferia do capitalismo, que tem como índice essa Mãe “irracional”. No quadro, a mulher-liberdade com o seio à mostra; na Ópera, a Mãe também com o seio à mostra. Em Delacroix, os pobres e a burguesia progressista francesa cercam a liberdade; em Mário de Andrade, a Mãe, passando por cima de um soldado situacionista morto, canta a vitória da revolução dos despossuídos contra a burguesia da periferia do capitalismo e os capitalistas estrangeiros. À diferença do quadro do artista francês, a cena do modernista brasileiro é carregada de devaneio, loucura, de uma perturbação caótica, de uma sensualidade produzida pelo calor dos corpos famélicos, febris, em luta contra os que os oprimem e exploram. Assim, a materialização da utopia, do delírio de liberdade à brasileira, não poderia ser encenada com mais precisão.

Na peça brasileira, a revolução aparece no fim, como utopia, falsa mas desejável. Em Toller a peça já começa na revolução, e termina com a derrota, numa discussão entre o pacifismo e a violência. Não há essa discussão em Andrade; de repente, estamos em meio à revolução, sem preparação, sem processo revolucionário. Logicamente, na peça, essa perspectiva se constrói pela desagregação e desrespeito e violência da elite que está na Câmara, que não sabe nada de povo, e faz o abuso chegar ao limite. Ou seja, na peça, a lógica fica por conta do exagero caricato do abuso, e daí o realismo da revolução. O autor brasileiro sabe, no entanto, que ela está fora do horizonte de possibilidades (do Brasil real).

Na peça de Toller, há os banqueiros fazendo dinheiro com a desgraça alheia; em Andrade, os empresários desprezando os operários, na cidade, e os trabalhadores rurais no campo; esse abandono e espoliação culmina nos discursos esvaziados de sentido dos deputados. Mas a perspectiva, na peça brasileira, explicita a impossibilidade do conflito dramático. No momento de maior tensão, na Câmara dos deputados, sente-se, na chave dos afetos, o abuso tornado forma, inclusive pela desfaçatez odiosa dos que nada têm a temer, dos que gozam, perversamente, da exploração abjeta. Os deputados fazem o que fazem diante dos trabalhadores sem emprego e dos pobres que ocupam as galerias. Não é preciso fingir nada: o deputado da ferrugem e o do som-só apenas perpetuam o estado de coisas, a sua única preocupação está voltada para si mesmos, para manter seus privilégios.

A mãe, catártica e alegoricamente, representa o momento em que o sofrimento transborda para fora dela, a opressão secular fala por ela – não é ela quem fala. Em Toller, os operários, operárias, camponesas e camponeses verbalizam a sua opressão e decidem lutar contra ela. Em Mário de Andrade, a revolução, ironicamente, vem sem decisão, sem organização, sem preparo. Sua vitória atua mais no campo do desejo do que da vida social; mas de ganhar vida no texto já é, por assim dizer, uma primeira materialização, uma possibilidade discursiva, ficcional, que se abre. Essa perspectiva, é bom lembrar, é necessária nos tempos que correm, em que até o campo do pensável e do dizível está em disputa.

NOTAS

* Alexandre Villibor Flory é doutor em literatura alemã pela Universidade de São Paulo (2006). Desde 2008 atua como professor de graduação e pós-graduação (PLE) na Universidade Estadual de Maringá (UEM). É membro do GT da Anpoll Dramaturgia e Teatro, tendo participado de sua coordenação entre 2012 e 2016.

* Beatriz Yoshida Protazio é doutoranda pelo PLE/UEM, membro do Grupo de Pesquisa Crítica Literária Materialista e atua principalmente por meio da crítica imanente da obra de arte e da relação entre a literatura e a sociedade.

¹ Cf. *A revolução alemã [1918-1923]*, de Isabel Loureiro. 2 ed. Revista. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

² Neste artigo, usaremos a versão da obra publicada pela Editora Nova Fronteira em 2013.

³ Utilizaremos a tradução de *Masse-Mensch* organizada pelo Instituto Goethe e realizada por Tania M. Bernkopf e Betty M. Kunz, com o título *Massa-homem*.

⁴ Cf. Theodor W. Adorno. *Filosofia da nova música*. Editora Perspectiva, 2009.

⁵ “A “Cia. Lírica Brasileira” a que se refere o escritor é, certamente, a de Reis e Silva que, a 18 de julho de 1933 leva à cena a “Bohemia”, de Puccini, “interpretada e executada um pouco boemidamente”, segundo Mário de Andrade que não gosta da orquestra, nem da encenação” (Toni 2004: 165).

⁶ Doravante, para nos referirmos tanto a uma parte quanto à outra, marcaremos somente *Café*, ou ainda, *Ópera-coral e/ou peça*.

⁷ O complexo de textos redigidos por Mário de Andrade em torno da *ópera-coral Café* é muito sugestivo. Além da concepção dramática e do poema, há também uma Introdução, que ele escreve ao final da obra, em que discorre sobre temas como a criação desta obra, a função social do teatro, o gênero criado, as dificuldades do projeto e de sua execução, suas motivações, seus resultados etc.

⁸ Cf. *A hora do teatro épico no Brasil (1996)*, de Iná Camargo Costa.

⁹ Expressão retirada de “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade. A expressão é usada em referência ao que o poeta brasileiro dá expressão, e não objetiva adjetivar a *ópera-coral* de Andrade. O eu-lírico do poema escreve: “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” A obra de Mário de Andrade, como a flor de Drummond, rompe em meio a um teatro brasileiro que macaqueia o teatro europeu do século XX, sem, no entanto, ter o seu alcance, devido às condições do próprio país.

¹⁰ Em sua obra, Szondi indica:

[...] 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. (Szondi 2015: 115)

¹¹ Como em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, a classe possuidora é alegorizada por meio dos Abelardos I e II; aqui, no *Café*, de Mário de Andrade, a classe despossuída é alegorizada através da Mãe, que corporifica o conjunto dos oprimidos. Cf. *Estética e processo social a partir de O Rei da Vela, de Oswald de Andrade (2018)*, de Djeine Daniel.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (2009), *Filosofia da Nova Música*, 3ª edição, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Andrade, Carlos Drummond de (2000), *A rosa do povo*, 21ª edição, Rio de Janeiro, Editora Record [1945].
- Andrade, Mário (2013), “Café: concepção melodramática”, in *Poesias completas*, vol. 1, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 549-576.
- Benjamin, Walter (2017), *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*, Trad. C. Abeling, São Paulo, Boitempo.
- Candido, Antonio (1993), “De cortiço a cortiço”, in *O discurso e a cidade*, São Paulo, Duas Cidades: 123-153.
- Costa, Iná Camargo (1996), *A hora do teatro épico no Brasil*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Daniel, Djeine (2018), *Estética e processo social a partir de O Rei da Vela, de Oswald de Andrade*, Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá.
- Engelmann, Sula Andressa (2017), *Aspectos da Modernização do Teatro Brasileiro em 'Café' (1933-42) e em 'A moratória' (1954): Formalização Estética da Crise de 1929/30*, Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá.
- Fernandes, Nanci (2013), “Primeiras tentativas de modernização”, in Faria, João Roberto (direção), *História do Teatro Brasileiro - do Modernismo às tendências contemporâneas*, São Paulo, SESC.: 43-57.
- Lafetá, João Luiz (2000), *1930: a crítica e o modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34.
- Pasta Junior, José Antonio (2000), “Brecht e o Brasil: Afinidades eletivas”, *Pandaemonium Germanicum*, n. 4, São Paulo: 19-26.
- (2011), *Formação supressiva – Constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese de livre-docência na área de literatura brasileira apresentada à FFLCH-USP, São Paulo.
- Prado, Décio de Almeida (2009), *O teatro moderno brasileiro*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Rosenfeld, Anatol (2008), *Teatro Moderno*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Schwarz, Roberto (2012), “As ideias fora do lugar”, 6ª edição, in *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 09-33 [1977].
- Szondi, Peter (2015), *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, tradução de Luiz Sérgio Repa, 2ª reimpressão, São Paulo, Cosac & Naify.
- Toller, Ernst (1982), *Massa-homem – uma peça da revolução social do século XX*, tradução de Tania M. Bernkopf e Betty M. Kunz, Porto Alegre, Instituto Goethe.
- Toni, Flávia Camargo (2004), *Café*, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada, Tese (Livre-docente), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/31/tde-13052013-145910/es.php>> (último acesso em 20/02/2022).
- Williams, Raymond (2011), “O teatro como um fórum político”, tradução de André Glaser, 1ª edição, in *Política do modernismo*, São Paulo, Editora Unesp, 75-92.