

ANTES DA SOBREMESA: NOTAS SOBRE *O BANQUETE*, DE MÁRIO DE ANDRADE

Jakeline Fernandes Cunha (USP)*

Resumo:

*As idéias discutidas ao redor da mesa pelos personagens d' **O banquete**, de Mário de Andrade, é o foco desse ensaio em consonância com pressupostos do filósofo Bakhtin. O compositor pobre Janjão é o anfitrião do diálogo – de raiz social – provocado, sobretudo, a partir da degustação de pratos e bebidas.*

Palavras-chave: Mário de Andrade, arte “malsã”, inacabado, sintoma, banquete.

1. O rumor de vozes e o gesto do inacabado

O banquete, de Mário de Andrade, nasceu da reunião das crônicas musicais escritas semanalmente para o rodapé “Mundo Musical” da **Folha da Manhã**. Em 1943, o autor deu início a esse projeto – ao que tudo indica, o mais pedagógico –, não finalizado devido a sua morte em 1945. No final de cada artigo da série, fazia alterações visando à montagem do livro, sendo que em novembro de 1944 interromperia esse trabalho de tessitura. Mas a série continua, tanto que em meados de fevereiro de 1945 deixou anotações no único diário que não extinguiu.¹ Com isso os capítulos V, com exceção das duas primeiras páginas, e o VI inconcluso são transcrições dos textos publicados no jornal. Do VII ao X capítulos, o autor deixou apenas os títulos seguidos de breves comentários, tal como realizara nos capítulos anteriores. Uma obra, portanto, inacabada. Gesto, por vezes inconsciente, repetido, dentre outras obras, em **Vento**, da década de 20, romance “desprezado” cujas notas preparatórias e esboço foram em 1929 deslocados para uma das partes do também inacabado **Café**.²

Os prefácios renegados de **Macunaíma** modulam esse mesmo gesto da não-síntese, ainda que de modo planejado: supõe-se que o movimento vertiginoso da rapsódia é o que previne o autor de utilizá-los por considerar que eles poderiam induzir o leitor a privilegiar algumas intenções na tensão ininterrupta concebida em todos os níveis da narrativa. O conceito estético básico do inacabado, cheio de conseqüências para a arte nacional, é um dos assuntos analisados por Janjão, personagem que iremos focar nessa discussão. De antemão devemos saber que o espaço d' **O banquete** é imaginário e regido pelo signo da indeterminação: Mentira ora é país, “um país inventado por Mário de Andrade”, vizinho do Brasil, ora é a “simpática cidadinha da

* Mestranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.

¹ Essas informações estão no próprio livro, em seguida ao prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. No dia 22-2-45, três dias antes de sua morte, o autor escreveu: “Saiu meu 1º art. Cap. Salada, do Banquete. Insistir? Preferia fazer outra coisa mas não sei o quê. Vou examinar os papéis. Examinei e organizei as partes do cap.” No dia 18 registrara também no diário: “[...] Redisponho assuntos do “Banquete”. Passo a manhã toda reestudando com meia angústia as notas e fichas. Com o desenvolvimento, à medida que escrevia os artigos, embora tivesse um sumário geral, tudo ficou caótico e superlotado. Só consegui de mais eficiente está manhã fixar 5 assuntos gerais, pra 5 capítulos. Sinto que com a ebulição de tanta leitura, podia, neste momento, fixar o sumário do cap. Salada, mas me sinto fadigado. Deixo pra amanhã”. (ANDRADE, 1989, p. 41).

² Ver Tatiana Maria L. Santos, **Edição genética de vento**: esboço de um romance de Mário de Andrade, dissertação de Mestrado defendida no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH- USP em 2001. A autora analisa com minúcia essa questão.

Alta Paulista” onde ficava a mansão, o “solar de inverno”, “vivenda” de Sara Light, anfitriã do banquete. Lembre-se que “mentira” é também termo adjetivo: a salada, prato principal do banquete servido pela anfitriã, “tinha mil cores, com mentira e tudo” (ANDRADE, 1989, p. 45, 108, 159).

O livro, de acordo com seus prefaciadores, Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas (1989, p. 16), é um diálogo estético-filosófico em torno da situação da música brasileira, que associa jornalismo, pragmatismo e “projeções conflituais interiores” de Mário de Andrade. Uma “forma dialogada”, portanto, que, ao dificultar a clareza dos desenvolvimentos e “precisão das intenções”, “acarreta forçosamente uma perturbação da pedagogia e das idéias”, que “não são claras, pois no momento em que escreve, Mário está se questionando, por vezes inseguro”. A decisão do autor em “não dissertar, mas lançar-se com suas ambigüidades”, esfumaça a idéia de um “programa explícito ou uma direção operatória imediata”, de acordo com Coli e Dantas (1989, p. 16). O texto, enfim, nasce das dúvidas do autor modernista que para exprimi-las inventa cinco personagens, sendo três referidos como “donos da vida”, intrigantemente estrangeiros, e dois, brasileiros, que se opõem as essas dominantes: respectivamente, a milionária Sara Light, organizadora do banquete destinado a ajudar Janjão, a cantora “virtuosa” Siomara Ponga, Felix de Cima, o “político burro”, fachista e protetor equivocado das artes, Janjão e Pastor Fido.

Janjão e Pastor Fido que casualmente se conhecem no parque, naquela tarde de domingo, são os personagens cujo interesse pela música (Arte) é sincero. Aquele, porém, fala mais pelo autor que o Pastor Fido. Esse, com apenas vinte anos, estudante e vendedor de apólices da Companhia de Seguros a Infelicidade, é emblema da utopia juvenil e, especialmente, definidor de si mesmo: “Eu sou a mocidade, eu sou o amor”... Eu sou a Mosca Azul, de Machado de Assis” (B, p. 57).³ Um guia do futuro ainda “em pleno período de experiência e encantação” (B, p. 161), que ao final, ao contrário de Janjão – compositor que é, como veremos, firme em suas convicções –, cede à irresistível salada “colossal”, ainda que cheio de remorsos. Perceber as idiossincrasias desses cinco personagens, de classe social, princípios e interesses divergentes, é como confirmar o modo de Mário de Andrade concretizar suas idéias “através de vozes” dissonantes manifestadas na forma “dialógica”, para dizer com Bakhtin (1997, p. 93).

A meditação sobre a Arte, para o autor, enquanto postura intelectual e postura pragmática, pensamento e ação, gera um contínuo vacilo: seja nas cartas, nos prefácios ou nas narrativas, seu pensamento é marcado pela “descontinuidade”; o “assunto é sempre um conflito em suspensão”, para usar termos de Adorno, que parece por vezes encontrar com os de Bakhtin, teórico que privilegiamos nessa discussão (ADORNO, 2003, p. 30). Digo isso porque o “método” adorniano da tentativa e erro, encarado como o “ideal utópico de acertar na mosca”, mesclado com a “consciência da própria falibilidade e transitoriedade” (ADORNO, 2003, p. 35), pode ser percebido e revelado na fortuna de Mário de Andrade.⁴ O **banquete** é um misto da espontaneidade da imaginação subjetiva e do pensamento conceitual e de teor especulativo. Esse misto de características intuitivas e racionais que é a obra em si, curiosamente é metalinguagem das idéias de Janjão, corporificadas no seu conjunto. A “ânsia esfomeada de superação” contígua ao “princípio do fazer melhor” que decorre da proposição da “certeza e da verdade” e ao “direito de errar” que tem “como consequência a pesquisa e a inovação”

³ De agora em diante, nas citações textuais d’O **banquete** (ANDRADE, 1989), a obra será referida como **B**.

⁴ Desenvolvi ensaio a respeito dessa ligação entre Adorno e alguns escritos dispersos de Mário de Andrade, como cartas e os prefácios de **Macunaíma**, o qual aguarda parecer com vistas a publicação pela “Revista Magma”.

(B, p. 68, 69, 74) são assuntos tratados por Mário de Andrade, nesse livro, que tem como escopo explicar por que o artista nacional não deve desviar-se da transitoriedade da arte de circunstância apoiada, ao mesmo tempo, nas técnicas do inacabado, para se pensar o Brasil.

2. Provocação da palavra pelos pratos e bebidas

O delineamento mais lúcido do pensamento de Mário de Andrade, paradoxalmente, se dá n' **O banquete**; obra, ao que tudo indica, mais ambígua devido à mistura de romance, crônica, jornalismo, ensaio conforme pensou Adorno e, sobretudo, um “diálogo socrático”, seguindo a trilha de Bakhtin.⁵ Um “diálogo socrático”, entretanto, em “forma adequada”, pois o gênero é um “meio perfeito de expressão para seu pensamento pragmático, concreto”, sem a pretensão de “criar uma filosofia através do seu desenvolvimento dialético, como em Platão” (COLI; DANTAS, 1989, p. 14, 15). Como falaram Coli e Dantas, nesse livro Mário resolve antes de tudo fazer aflorar suas dúvidas como que, poderíamos dizer, entremostrando um certo teor autobiográfico. Além desse encontro de gêneros que gera sua forma híbrida, é impregnado pela tensão do assunto: o debate espinhoso entre a tradição da música brasileira e a música atual em que se altercam os personagens.

Esse assunto ostensivo pode ser visto sob o ângulo de um formigueiro em ação, ou seja, deparamos com uma proliferação de outros assuntos destinados a preencher ao máximo a tensão circundante apoiada na questão da música, que inclui artistas desde Wagner, Ravel, Mozart, Vivaldi, Bach Smith van Klugg a Villa Lobos, Carlos Gomes, Arthur Pereira, Camargo Guarnieri, dentre outros estrangeiros e nacionais. Esse redemoinho “dialógico” abrange comparações e discussões teóricas gerais sobre a arte, como a comoção/sensação estética, conceitos de ritmo e verso livre, a “formação” da literatura brasileira, que “já tomou corpo” ao contrário da música, não esquecendo, aliás, o valor social do plágio nesse processo, a pintura de Tarsila, Lasar Segall e Portinari, a crítica profissional sob a égide do comadrismo, bem como a denúncia da precariedade das orquestras e a falta de “uma verdadeira consciência permanente” de cultura dos poderes públicos (B, p. 142). A degustação das bebidas e pratos atravessada por rejeições e entregas, incluindo aí a importante reflexão dilacerada de Janjão, contada pelo narrador, é alimento de teor físico e intelectual que abrevia o todo variável de cada personagem.

Embora concordemos com a posição dos críticos Jorge Coli e Luiz Carlos Dantas em relação à falta de um programa e uma direção evidente na meditação mariodradiana, devido ao seu caráter ambíguo, pretendemos aclarar que Janjão,

⁵ O modo como se estruturam as cinco particularidades fundamentais do gênero “diálogo socrático”, conforme coloca Bakhtin (1997, p. 109- 112), podem ser pensadas em relação ao **banquete** do escritor brasileiro. Dada a limitação do presente ensaio não explicitamos com detalhes todas elas, que são: 1. a verdade “que não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce **entre os homens**, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica”; 2. as duas técnicas: a síncrise, “confrontação de diferentes palavras-opiniões”, e a anácrise, os “métodos pelos quais se provocam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente”; 3. os heróis, incluindo aí os interlocutores e o “próprio acontecimento”, como **ideólogos**; 4. a “provocação da palavra pela palavra” “determinada pela situação de pré-morte” que “obriga a homem a revelar as camadas profundas da personalidade e pensamento”; 5. a “idéia se combina organicamente com a imagem do homem”. Esse gênero é considerado pelo teórico russo uma das entradas da “linha de evolução da prosa literária européia e do romance”. Ou seja, a “experimentação da verdade” como acontecimento genuíno “que se realiza” ou que se reproduz no ‘diálogo socrático’ pode desenvolver “um dramatismo autêntico (porém original)” das “peripécias das idéias do herói”.

personagem alter ego do autor, é o que mais se aproxima do seu projeto nacional pedagógico. Quando analisado nos termos da estrutura narrativa, o compositor, “um espírito reflexivo e recalcitrante” como diz o narrador, é capaz de desconfiar e não ceder aos apelos vários do prato principal servido pela milionária Sarah Light (**B**, p. 162).

Se antes do prato inusitado deparamos com pelo menos duas modalidades de narrador, um de onisciência aparentemente neutra – que, devido ao diálogo intenso, aparece apenas para enunciar situações – e outro intervencionista, que interrompe o colóquio para tecer considerações por vezes pirandellianas⁶, no capítulo VI encontramos um narrador onisciente seletivo⁷, que transmite e interpreta as idéias e os sentimentos de Janjão. É o que se observa no trecho transcrito a seguir, em que fica difícil discernir se o sujeito que fala é o narrador ou o personagem Janjão:

Foi então que os criados trouxeram aos olhos imediatamente subjugados dos convivas, o prato novo. Era uma salada norte-americana. Era uma salada fria, mas uma salada colossal, maior do mundo. Só de pensar nela já tenho água na boca. [...]. A salada não tinha cheiro nenhum, mas como era bonita e charmariz! Convencia pelo susto da vista, embora tivesse também muitas outras espécies de convicções. Mas a primeira era mesmo essa boniteza de visão. **Tinha mil cores, com mentira e tudo** (**B**, p. 159, grifo meu).

O capítulo último, inconcluso, diferentemente dos outros, não apresenta diálogo, mas somente a visão de mundo – traduzida pelo narrador – de Janjão que analisa o prato de acordo com a personagem. O discurso desse personagem revela acumulação nítida e precisa dos pontos de vista problematizados pelo escritor durante anos nas trocas epistolares, na poesia, nas narrativas e nos escritos etnográficos como **O turista aprendiz**. Nessa grande reflexão tardia, o compositor não seria uma forma, de Mário, repensar o que fez e no que acreditou, tal como em **O movimento modernista**? O que vale notar é que pensar Janjão como representação do seu projeto de “abrasileiramento”, desde os primeiros tempos modernistas, não quer dizer, evidentemente, dissolução da fissura, da assimetria ou da tensão insolúvel de raiz social inerente ao conjunto de suas obras.

No seu discurso introspectivo, como no momento da recepção da salada alienígena – “uma imagem, um símbolo, uma alegoria” da situação da Arte no Brasil –, Janjão analisa cada personagem diante desse prato, antecedido pelo vatapá: quando olhou para Sarah Light, “era a salada mais sem perfume porém mais vistosa do mundo”; quando fitou o político “neo-fachista Felix de Cima”, “era a salada mais carcomedora do mundo”; quando observou Siomara Ponga, “era a salada mais encantatória do mundo”, quando “trouxe olhos esperançosos para o Pastor Fido”, “era o prato mais alcoolizador que havia agora no mundo”, e chega à seguinte conclusão: “era a salada mais traiçoeira do mundo”, “era o prato mais odioso e ao mesmo tempo mais simpático do mundo”, capaz de atrair até mesmo o estudante, que até então demonstrava compartilhar das suas convicções (**B**, p. 159 a 162).

⁶ No capítulo, V Mário de Andrade interrompe o diálogo fazendo um curioso comentário que lembra a peça “Seis personagens na procura de um autor”, de Pirandello: “Desta vez foi Siomara Ponga que não conteve a risada. Nem eu. [...]. Mas é incrível como os meus personagens já estão agindo sem a minha interferência: não consigo conter mais eles.” (**B**, p. 122).

⁷ Seguimos aqui os pressupostos teóricos de Salvatore D’Onofrio D’ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 2004, p. 61.

Ainda que Sarah seja comprometida com os “donos da vida”, o narrador confessa não ter conseguido mostrá-la “desagradável, como de fato é”, “na sua classe de plutocrata, porque, pessoalmente, às vezes ela se esquece da classe e de mim, uma grande mulher!” (B, p. 127). Talvez esteja aí o porquê do olhar diferenciado de Janjão sobre ela no momento da degustação da salada, um olhar menos taxativo se comparado ao seu modo de ver os demais “comilões”. Sabe-se que a constituição da salada “colossal”, tal como a sua discoteca, a “maior do mundo”, são conseqüências do desejo que a milionária nutria por Janjão. Ambas estão sob a égide da superioridade: a primeira, por exemplo, “tinha de tudo” e “era o prato das mais inesperadas e ambiciosas misturas, das mais convulsivas contradições” (B, p. 159, 160). Discoteca e salada são demonstrações irônicas de uma verdade ingênua e abstrata cujo conflito é esvaziado, ou melhor, desintegrado de tradição, sabor e cheiro próprios à realidade brasileira. Daí ser a comilança “infantilmente desavergonhada”, na opinião do compositor, embora precedido, como mostraremos mais adiante, pelo “prato forte” do vatapá: de tradição, sabor e cheiro caracteristicamente brasileiros (B, p. 163).

Polemizar o totalizante e a busca de essência é lugar-comum nas obras de Mário de Andrade: **Macunaíma**, “o herói da nossa gente” sempre derruba ou arranca tudo o que é preenchível. Com fome, ao topar com a árvore Volomã “bem alta” e “cheinha de fruta” (ANDRADE, 2008, p. 87), grita fazendo todas as frutas caírem; na fuga do minhocão Oibê, resolve “se esconder no pomar; tinha um pé de carambolas” e “principiou arrancando ramos do caramboleiro pra se amoitar por debaixo” (ANDRADE, 2008, p. 181). No entanto, a destruição e a revolta do herói é seguida de uma construção: no primeiro caso, o gesto do herói resultou no encontro com Vei (a Sol) e as suas “filhas do calor”, que representam as grandes civilizações tropicais; no segundo, a árvore ao ser transformada “numa princesa muito chique” a ponto de fazer o herói desqualificar “o encanto agreste de Iriqui”, realça a sua atração pelo europeu. Se na rapsódia o autor enfatizou muito mais as frutas tropicais “gostosíssimas”⁸, de origem nativa (sendo a árvore Volomã exemplo desse adensamento), do que os “sanduíches” e “champagne”, de origens cosmopolitas, de modo a mostrar o potencial conflitivo da rapsódia⁹, n’**O banquete** essa mesma energia está em torno do vatapá e da salada estrangeira. Metonímias gastronômicas sempre fazem parte dos escritos do autor, seja nos ensaios, cartas, poemas, seja em experimentações artísticas.

⁸ Manuel Bandeira, em carta de 31 de outubro de 1927, escreve ao autor de **Macunaíma**: “Você empregou otimamente o processo rabelaiseano das enumerações verbais gostosíssimas em se tratando de frutas, árvores e bichos do Brasil, é realmente o único meio de abranger toda a gostosura que vai por aqui” (MORAES, 2001, p. 358).

⁹ Curioso perceber que Macunaíma, mesmo fascinado pelas coisas da Civilização, no comer e no beber privilegia as coisas brasileiras, sobretudo aquelas de “sensação selvagem” (aquelas que “se sente à selva”), como mostra o autor em **O turista aprendiz** (2002, p. 61, 91). Assustado com a exigência “capitalista” das “donas”, no capítulo IX, (“Carta pras Icamíabas”), o herói, não afirma às “Amazonas”, ter bebido e degustado as preferências gastronômicas delas: *champagne* e *lagostas* (2008, p. 99). No capítulo XI (“A velha Ceíuci”), com medo de ser comido pela mulher do gigante, atira dinheiro que é transformado, entre outras coisas, em lagosta, caviar e champanha (2008, p. 134), no capítulo XIII (“A piolhenta do Jiguê”), Jiguê, seu irmão, “padecendo de fome” saboreia além das bebidas “uma dúzia de sanduíches”, comprados pelo herói (2008, p. 156). No VI capítulo (“A francesa e o gigante”), no entanto, o herói, transformado em francesa elegante, vai à casa de Piaimã e se depara com um banquete requintado e mais cosmopolita que mato: “estava com muita fome e comeu bem”: “sopa feita com um paulista vindo dos frigoríficos da Continental, uma jacarezada e polenta”, “bombons Falchi e biscoitos do Rio Grande”; e “tomou um copo de Puro pra rebater” de “vinhos” que “eram um Puro de Ica subidor vindo de Iquitos, um Porto imitação, de Minas, uma caçuma de oitenta anos, champanha de São Paulo bem gelado e um extrato de jenipapo” (2008, p. 65).

O vatapá é alimento energético e integrante do “remeleixo melado melancólico” buscado pelo eu lírico na trituração do amendoim, poema de 1924 que abre **Clã do jabuti**.¹⁰ A procura do “remeleixo melado melancólico” do falar brasileiro e, assim, das suas cantigas, danças e folclore, intuída na mastigação do amendoim, é a mesma de Janjão, compositor que come com a mesma vontade e intuito o vatapá condimentado. Alimento de gostosura também quente, traduz o “remeleixo” “imoralizante” próprio da síncope, ritmo da “rumba, do samba, da marchinha” que, conforme Janjão,

[...] é anti-moral, apaixonante, um desvio. Um gozo sensual. E o gozo físico excessivo, tanto pela sua violência anormal como pela sua consequência lógica de exaustão e esgotamento, nos secciona da vida que é movimento e regularidade aproximando a gente da morte (B, p. 134).

O vatapá, “tradicional prato da cozinha afro-baiana”, conforme explica Camara Cascudo (1988, p. 785), que leva “peixe ou crustáceos numa papa de farinha de mandioca, com o molho de dendê e alguma ou muita pimenta”, sedimenta a discussão do cap. V, o mais extenso d’**O banquete**. Na verdade, em correlação com a salada, alimenta o debate do livro como um todo. O vatapá causa repúdio e “careta” na virtuosidade que o acha “estragoso” a sua voz e não é o preferido da anfitriã, conforme respondeu ela à cantora Siomara Ponga – preocupada em agradá-la devido ao “desespero enciumado” despertado com a “presença indesejável do compositor” (B, p. 120). Depois sabemos, por meio de Janjão, que Sarah Light “gostava sim, de vatapá, “comia de tudo, era omnívora” (B, p. 159). O vatapá de “cheiro sólido”, “prato de negros” era “como transfigurações alimentares de estupros”, diz Siomara, logo rebatida por Felix de Cima: “– Deixe de tolice, ilustre cantora”, se “o prato é violento, [...] o quê que você pode entender de violências e estupros, senhorita? A violência das comidas é menos questão de brutalidade do prato que de saúde espiritual” (B, p. 120). Ao que tudo indica, é Janjão que completa dizendo que “O vatapá é um prato dos fortes de espírito” (B, p. 121). O político que defende um “governo forte, um governo-vatapá”, comeu-o de “paladar sabido, narinas arrebatadas, mastigando chupado e de boca aberta, como os que sabem comer”, segundo o narrador (B, p.120-121). E assim, “com exceção ‘convalescente’ dos virtuosos”, diz a milionária, “todos vamos repetir o vatapá” (B, p.121). No último capítulo desenvolvido, momento do principal prato frio, posterior ao quente vatapá, o narrador, seguindo o pensamento de Janjão, diz:

E a diferença do vatapá anterior, tão feioso e monótono no aspecto. Sim, o vatapá não fazia vista nenhuma, com aqueles tons de um terra baço e os brancos do anguzinho virgem. Mas se os leitores estão lembrados, cheirava. Assim que trazido espalhara na sala um cheiro vigoroso, capitoso, como se diz, que envolvera os presentes no favor das mais tropicais miragens. Bravio, bravo sim, aquele cheiro. Áspero. Mas tão cheio, tão nutrido e convicto, que se percebia nele a **paciência das enormes tradições sedimentadas**, a malícia das experiências sensuais, os caminhos percorridos pelo sacrifício de centenas de gerações. O cheiro do vatapá vos trazia aquele sossego das coisas imutáveis (B, p. 159, grifo meu).

¹⁰ Em **Clã do jabuti**: uma partitura de palavras. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006 (p. 65 et seq.), Cristiane Rodrigues de Souza faz análise pormenorizada desse poema.

Ao contrário do vatapá, a salada “colossal” e traiçoeira, diz o narrador que acompanha o raciocínio de Janjão, “dominava a gente. Era um totalitarismo simplório, sem delicadeza, nenhuma. Incapaz do tradicionalismo sacral dum vatapá de negros, ou de cuscus paulita vindo através de vinte séculos árabes. Era um prato inteiramente novo, incapaz de caráter [...]” (B, p. 162). Felix de Cima, que “quando fala de comidas, vira inteligentezinho” – ironiza a voz do próprio Mário, empolgado com a independência dos seus personagens –, analisa a crise entre os “temperos tempestuosos” do vatapá:

O que tem de mais admirável nos pratos do gênero vatapá, é o fenômeno da tempestade. Tem um poeta brasileiro, não sei mais como se chama, recitei isso no grupo, falando que durante a tempestade o lobo e o cordeiro vão trêmulos se unir, é isso mesmo. O peixe, o camarão fresco são sabores delicados, que viram delicadíssimos, por contraste com a **tempestade dos temperos**, camarão seco, o dendê. Mas vão trêmulos se unir. É uma delícia da língua, até do paladar dos dentes, quando encontra na convulsão, a maciez do peixe a polpa discretamente resistente do camarão fresco (B, p. 122, grifo meu).

Porém, enquanto o “prato da cozinha afro-baiana” apresenta tumulto e dualidade com a salada norte-americana, segundo prato servido n’**O banquete**, o amendoim é imagem gastronômica única do poema do **Clã do jabuti**. Lembre-se também a combinação do “vinho branco” gelado, “geladissimamente frappé”, com “o prato forte”: a bebida cai bem, mas é estranhíssimo o modo de tomá-la, pelos “comilões”, meio sofregamente, como quem toma água, e não degustado europeicamente (B, p. 122). Felix de Cima, que nesse assunto não é “burro”, faz um reparo:

[...] chega o vinho e toma partido pelos elementos fundamentais do prato, o peixe, o camarão, que ameaçavam ser vendidos pelos temperos tempestuosos. Já foi decidido pela civilização francesa: peixe só combina com vinho branco. E então assim **bem gelado, abrandando a tempestade do vatapá**. Forma como vocês dizem na música, forma um acorde! (B, p. 122, grifo meu).

O que “abrandando a tempestade do vatapá” é uma bebida importada. Vale dizer que, antes, a bebida de entrada d’**O banquete** – aperitivo (prévio) de “alguns pratos fortes do Brasil” (que depois sabemos ser apenas um) e, assim, pano de fundo do cap. IV – é a “legítima batida paulista” confundida, pela anfitriã, com o *cocktail* (“Verde e Amarelo”). A questão é que a primeira, diz o político, é feita de caninha, em “alambique de barro, fabricação particular”, fato que “com o progresso não fazem mais lá no Brasil”, o segundo é “uma imoralidade”, pois “os álcoois perdem qualquer dignidade na mistura”, “uma falcatura de gosto”, replica o mesmo (B, p. 100).

A genealogia, os ingredientes, o sabor e o cheiro dos comes e bebes escolhidos para o banquete motivam, portanto, a discussão naquela “távola redonda”: o vinho branco gelado e o vatapá apimentado, por exemplo, “forma um acorde”, argumenta Felix de Cima. Mas “consonante ou dissonante”? pergunta o compositor que, depois do ponto de vista da cantora seguido pelo “é mesmo!” da Sarah Light, responde ao político: “sem querer” você “disse uma verdade musical profunda” sobre a “a música moderna” que “acabou com as noções falsas de acorde consonante ou dissonante” (B, p. 122), “inicialmente um preconceito estético que desenvolveu toda a criação maravilhosa da polifonia” (B, p. 78). Na verdade, “o acorde, seja qual for, o que o músico tem de

inventar é a coincidência dos sons e timbres se auxiliarem mutuamente, pra que tudo se valorize” (B, p.123). “Por isso é que a música de você é tão dissonante”, disse-lhe a cantora “intencionalmente ajudando Felix de Cima, consciente agora do acorde que formaria com a milionária e o político” que não conhecia a obra do compositor (B, p. 123).

Sabemos, por meio dos títulos e pequenos comentários, que depois da salada “maior do mundo”, a sobremesa (doce de coco e frutas) e o “café pequeno” seriam os panos de fundo da discussão dos capítulos VII e IX. O que fica claro é que esses alimentos sólidos e líquidos compõem o método que Mário de Andrade cria para provocar a palavra dos seus interlocutores, “levando-[os] a externar sua[s] opini[ões] e externá-l[as] inteiramente” – recurso esse próprio do “diálogo socrático” nomeado por Bakhtin (1997, p. 110) de anácrise.

3. Janjão e as “divergências consigo mesmo”

Gilda de Mello e Souza (1980, p. 35) assim define **O banquete**: “trata-se de uma reflexão em registro satírico e em forma de diálogo, onde o escritor procura sintetizar as linhas mestras e os temas principais do seu pensamento estético”, conectados, é claro, a sua postura combativa. A autora prossegue dizendo que a obra “representa o que Mikail Bakhtine chama de ‘um diálogo do limiar’, isto é, um escrito provocado pela situação pré-mortuária, que ‘obriga o homem a descobrir as camadas profundas da sua personalidade e do seu pensamento’” (SOUZA, p. 1980, 36).¹¹ Janjão, como já ressaltado, concretiza essa descoberta interior, imperativa e penetrante do autor modernista jamais tão bem decantada até então. Janjão, para falar com Bakhtin (1997, p. 77), “não é apenas um ser consciente, é um ideólogo”, cujo discurso sobre o país, “o mundo”, “se funde com o discurso confessional sobre si mesmo”, com seu todo fisionômico, moral e intelectual.

A “visão agônica”¹² bakhtiniana da consciência de Mário de Andrade é o foco de análise de Gilda de Mello e Souza tanto nesse livro **testamento**, em entrevista concedida a Antonio Dimas para o “Jornal da Tarde” em 1978, assim como ao falar de **Macunaíma**, no ensaio **O tupi e o alaúde** de 1979. Mário de Andrade utiliza na estrutura composicional d’**O banquete** o mesmo modo de Dostoievski, conforme estudo de Bakhtin (1997, p. 93), de desenvolver uma idéia: “ele a desenvolve dialogicamente, mas não no diálogo lógico seco e sim por meio do confronto de vozes completas profundamente individualizadas”. O livro engendra “a forma de um diálogo imaginário”; uma organização de vozes que é ao mesmo tempo uma confissão dilacerada do próprio autor, representada por cinco personagens no seu todo, afinal “cada idéia representa o homem em seu todo”, uma vez que ela “se combina organicamente com a imagem do homem, seu agente”, diz o teórico russo (BAKHTIN, 1997, p. 93 e 111). E isso é muito claro na configuração das personagens do livro, focaremos mais o conjunto de Janjão, tentando sempre fazer relação com os demais.

O comportamento, as feições, os gestos, a postura intelectual e política de Janjão, personagem que se confunde com seu autor, compendiam o projeto nacional de Mário de Andrade, divulgado “indecisamente” em **Paulicéia desvairada** e deliberadamente construído desde então. **Macunaíma** é distinguido pelo autor, em carta

¹¹ Não só **O banquete**, mas a conferência “O movimento modernista” e a “Meditação do Tietê” são obras “testamentos”, revisões de grande valor feitas por Mário de Andrade a partir de 1942 (SOUZA, 1980, p. 36).

¹² Expressão de Antonio Dimas In: SOUZA, Gilda de Mello e (1980, p. 36).

a Souza da Silveira, como “coroamento” dessa “fase” conscientemente construída, que inclui **Amar, verbo intransitivo** e **Clã do jabuti**; este último, para Mário a “visibilíssima busca de Brasil e fusão brasileira” (FERNANDES, 1968, p. 164-166).¹³ Projeto esse, sobretudo a partir de 1924, discutido largamente nas trocas epistolares com Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Joaquim Inojosa, dentre outros. Projeto representado, no final de sua vida, sobretudo pelo exterior e interior de Janjão, personagem heteronímica sintomática. É intrigante perceber que o posicionamento do personagem compositor em torno da arte-ação explica alguns entraves (intencionais, diga-se) da principal obra do autor, **Macunaíma**, como a opção por um gênero regressivo: “romance folclórico”, rapsódia, ao invés de romance no sentido burguês.¹⁴ No entanto, veremos que essa ligação heteronômica entre o autor e Janjão, contígua ao seu projeto pedagógico para o Brasil, pode por vezes ganhar a adesão de outros personagens, ainda que com idéias de força e consistência inferiores às do compositor.

Vamos agora à descrição fisionômica do personagem de “vinte-e-oito anos de muita e vária experiência”:

Janjão era violentamente exótico, o único homem branco, quero dizer, mestiço de apenas quatrocentos anos, naquele meio prematuro de Mentira [...] monstro por ser artista *avis rara* envergonhada de uma pureza racial que só tinha sangue brasílico, negro e lusitano se lastimando por dentro daquele corpo de zebu ossudo, pele morena, cabelo mais liso que o dum gê e linhas duras caindo no chão como a fatalidade (**B**, p. 45).

Quando comparado a Janjão, Mentira é lugar imaturo, pois ele é o “único homem” “mestiço de apenas quatrocentos anos”, um “monstro por ser artista” raro cujo destino, contudo, se escreve no detalhamento do seu exterior: “cabelo mais liso que o dum gê e linhas duras caindo no chão como a fatalidade”. Seu interior (“por dentro”) se lamenta, pois é “de uma pureza racial” desacreditada quando comparada à de Sarah Light, “uma israelita irredutível, nascida em Nova York, a Siomara Ponga que “vinha de país espanhol”, e a Felix de Cima, “de origem italiana e naturalmente fachista”. A milionária Sarah Light “dera para comprar discos” depois de ter se apaixonado “pelo exotismo” de Janjão, que “só tinha sangue brasílico, negro e lusitano” (**B**, p. 45, 47). Está aí o motivo do banquete, pois seu anseio era “dar um empurro na vida de Janjão” (**B**, p. 119). Na direção do “solar de inverno” da milionária, ele “ia calçântibus, passo irregular e apressado. Estava nervoso. Mais que nervoso”, pois a “perspectiva daquele banquete, em que ia se encontrar com o ilustre político” e a “grande cantora”, “lhe dava um sentimento contraditório de solidão” (**B**, p. 57). O sentimento do compositor já prenuncia a hostilidade daqueles dois “donos da vida”, Siomara Ponga, a “virtuosa, e Felix de Cima, o político, em relação a suas convicções:

Jamais o compositor não se sentira tão sozinho como naquele domingo em que vários personagens das classes dominantes o acolhiam para protegê-lo. Ele constatava muito bem que protegiam as artes por causa da miséria dele, e não ele por causa das artes, como

¹³ Correspondência de Mário de Andrade a Souza da Silveira, em 26 de abril de 1935.

¹⁴ Mário de Andrade em carta a Raimundo Moraes, de 20 de setembro de 1931, escreve: “Foi lendo de fato o genial etnógrafo alemão [Koch-Gruenberg] que me veio a idéia de fazer Macunaíma um herói, não do ‘romance’, no sentido literário, mas de ‘romance’ no sentido folclórico do termo” (LOPEZ, 1974, p. 99).

deve ser. A sensação da esmola batia na cara dele, e amargava (B, p. 57).

A trajetória acadêmica e profissional de Janjão está na contramão daqueles que dependem da bolsa do governo para estudar no estrangeiro, um dos assuntos aflorados na discussão principal. Em certo momento, o narrador interpreta a visão de Felix de Cima, “o ilustre democrata fachista”, caricatura do “protetor das artes” do Governo de Mentira, que entendia que “toda arte moderna era comunismo” (B, p. 49). Esse “político que não gostava nada de arte, nada compreendia”, diz o narrador, “estava imaginando” que Janjão era um “rapaz muito aproveitável”: “Talvez ele conseguisse que qualquer Fundação norte-americana desse uma bolsa pro moço ir se educar nos Estados Unidos. Voltaria com outra visão de mundo, menos socialista, que era o que estragava” (B, p. 99). Janjão – que logo recusa o convite do político para escrever artigos para o jornal oficial (“*Cotidiano de Mentira*”) – expõe ao Pastor Fido os percalços de sua formação intelectual:

Eu sou formado com distinção pelo Conservatório Nacional. Eu tinha um empreguinho regular do Governo, você sabe. Mas percebi que sem o banho de Europa, eu não podia completar minha cultura musical. Desisti de tudo. Então fui com meu dinheiro, deixando de parte todas as minhas distinções e medalhas de estudo. Ainda me prometeram que na volta, me davam de novo o meu empreguinho, mas quando voltei, cinco anos, caras novas, nenhum compromisso moral, tinha outro no lugar, fiquei sem nada (B, p. 113).

O compositor reconhece e explica, curiosamente com certo rancor e arrependimento do seu ideal, os dois problemas geradores de suas dificuldades materiais, paradoxalmente adjetivados por ele como “detestável” “angustioso” e “horrível”: a “nacionalização da minha música” me limita a “liberdade de criação” devido à “funcionalidade social da obra-de-arte, e a eterna melancolia da transitoriedade da arte de combate, da arte de circunstância” (B, p. 113). Esse ponto de vista, que se relaciona com seu todo, portanto, tem consequências sérias para o personagem “ideólogo” que discorda até de si mesmo. A voz narrativa adverte que “o próprio jeito dele, a vestimenta encardida, o ar de desgraça, tinham despertado a antipatia dos superiores, e mesmo a aversão, para toda eternidade” (B, p. 119). O compositor que chegou, para desconforto da cantora “célebre”, de sapatos empoeirados defendia os “princípios da arte-ação”, pois a

[...] situação em que o Brasil se acha, como entidade brasileira, isto é: como organização da coisa étnica e assimilação do espírito do tempo universal, os brasileiros só podem fazer arte legítima eficaz, funcional e representativa si deixarem inicialmente de parte a intenção de fazer arte gratuita... ... arte no sentido hedonístico do termo, sim: si abandonarem, como ideal, a [...] intenção estúpida, pueril mesmo, e desmoralizadora, de criar a obra-de-arte perfeitíssima e eterna (B, p. 128).

Essa consciência da arte “eficaz, funcional e representativa” para a “situação em que o Brasil se acha” é cheia de ruídos e divergências para o próprio Janjão: intui incoerência, por exemplo, de suas idéias quando em tom pesado e dogmático afirma ao estudante sobre os artistas que “não seriam artistas, pois “se fizeram” “por capitalismo” (B, p. 65). Diz o narrador:

Janjão estava bastante envergonhado com as fraquezas que tivera de mostrar as suas contradições de artista, consciente da servidão social das artes mas incapaz de se liberar do seu individualismo. Continuou andando, perdido lá no seu mundo nebuloso [...]. (B, p. 65).

Perdido no seu “mundo nebuloso” e apático “ao moço que o seguia” desde o parque (Pastor Fido), rumo à casa da milionária, Janjão tem consciência da incapacidade daquela liberação e, assim, da impossibilidade de uma arte “que interessasse diretamente as massas e as movesse” (B, p. 65). Quando perguntado por Pastor Fido se podia “fazer uma arte de combate que alcance o povo...”, Janjão responde:

– Não creio [...]. 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 [...]. Moral, intelectualmente, é incontestável que eu sou um aristocrata, mesmo no sentido religioso dessa palavra. [...] sou mesmo um individualista, na maior desgraça e grandeza do termo (B, p. 63).

Além de individualista e aristocrata, o artista, para Mário de Andrade, “ideologicamente se encontra comprometido com o passado, não podendo, por conseguinte, identificar-se com o futuro – que, no entanto, sabe que virá” (SOUZA, 1980, p. 43). Um impasse que o faz desistir de uma arte verdadeiramente engajada, de atuação direta. “Fazer obra malsã” seria, para Janjão, o seu “princípio de utilidade”, um modo de acalmar a sua consciência: obra malsã “no sentido de conter germes destruidores e intoxicadores, que malestarizem a vida ambiente e ajudam a botar por terra as formas gastas da sociedade” (B, p. 65). Como construir formas do futuro se o “período destrutivo das artes ainda não acabou”? “... Teorismos, construir, seria uma falsificação insuportável de mim...” (B, p. 65,66), percebe o compositor sensível ao contexto concreto sócio-cultural do país. Daí a arte malsã que aliada a agentes destrutivos é, concomitantemente, “**transitória e inacabada**”, como explica Gilda de Mello e Souza (1980, p.44, grifo da autora). Um só modo, portanto, para a música brasileira atingir “o corpo” que a literatura já completou: “só o sintoma revolucionário” é capaz disso, conforme os termos de Janjão (B, p. 153). O sentir nacional “do que se chama ‘escola’”, explica Pastor Fido, “principi[a] se afirmando” com as “influências de um Zé Lins do Rêgo, de um Augusto Frederico Schmidt no presente; da mesma forma que a tradição machadiana” (B, p. 153).

Talvez possamos dizer, antes de compreendermos melhor esse modo de fazer arte revelado por Janjão, que o personagem como um todo – opinião, gosto gastronômico, tipo físico... – é praticamente a “carnavalização” do grupo d’**O banquete**, sobretudo quando ao final analisa a postura dos convivas diante da salada, cuja receita é de linhagem “Tio Sam”. Fica claro, nesse momento, que Mário de Andrade está em sintonia com o pensamento do filósofo russo, quando mais tarde teoriza em **Problemas da poética de Dostoiévski** que “a representação artística das idéias só é possível” quando “ela é colocada no lado oposto da afirmação ou da negação, mas, ao mesmo tempo, não se reduz a um simples evento psicológico interior sem significação imediata” (BAKHTIN, 1997, p. 79). Aqui está a importância da “técnica da confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto”; recurso do diálogo socrático que Bakhtin (1997, p. 110) chamou de síncrize. O que estamos tentando perseguir são especialmente as idéias “não conformistas” de Janjão que, para alcançar “significação imediata”, são confrontadas com as dos convivas e até consigo mesmo.

4. “Sintoma revolucionário”: união entre valores de circunstância e técnicas dinâmicas

Intrigantemente, Mário de Andrade, ao permitir o fluir de suas certezas e incertezas n’**O banquete**, livro de desabafo e “no **limiar** da última decisão, no momento de crise e reviravolta incompleta – e não-predeterminada – de sua alma”, para usar as palavras de Bakhtin (1997, p. 61), compõe um arremate do seu entendimento sobre o Brasil. Esse arremate é, sobretudo, da cultura brasileira ainda em estágio de “sintoma” e não “expressão” que, no entanto, insiste em tomar corpo. O termo é valorizado nos seus escritos, como nas anotações para o segundo prefácio de **Macunaíma**, em que define “sintoma de cultura” como:

Uma colaboração pontual do nacional e o internacional onde a fatalidade daquele se condimenta com uma escolha discricionária bem a propósito deste. O que dá o tom sendo pois um universalismo constante e inconsciente que é porventura o sinal mais evidente da humanidade enfim concebida como tal. Coisa que a gente já pode sentir (LOPEZ, 1974, p. 94-95).

Identificar o país como “sintoma” significa, para além talvez da consciência de Mário de Andrade, engendrar mais consistência nos seus pressupostos de fundo social particular, o que não combina com uma reflexão delimitada ou fixa. Ou seja, o país entendido não ainda como “expressão de cultura” concorda com as suas teorizações ligadas a “orientação, definição e combate”, palavras essas que Janjão usa numa das explicações ao Pastor Fido: “o artista não precisa nem deve ter uma ‘estética’, enquanto essa palavra implica uma filosofia do Belo inteirinho, uma organização metódica completa”. O “artista deve sempre ter uma estesia”, pois aquela “delimita e atrofia, uma estesia orienta, define e combate” (B, p. 60). A “entidade brasileira”¹⁵ enquanto uma “colaboração pontual do nacional e o internacional” que marcha rumo a um “universalismo constante e inconsciente” – e isso, propala o autor acima, “a gente já pode sentir” – produz um efeito revelador n’**O banquete**. O Brasil enquanto “sintoma de cultura” nos proporciona entender a defesa de Mário de Andrade pela arte-ação (de sentido transitório) e pela técnica do inacabado. Já se nota aqui que Janjão não é nacionalista e sim nacional: quando o vendedor de apólices afirma que ele é “o nosso grande compositor nacionalista” responde: “Não sou nacionalista, Pastor Fido, sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (B, p. 60). Ou em outra passagem, logo depois dessa, quando afirma: “Eu, repudiando os nacionalismos, pela minha própria exigência de humanidade no entanto me esforço em ser nacional” (B, p. 64).

“Sintoma” é gesto que n’**O banquete** parece ser um procedimento necessário de luta e subversão dos “germes do academismo” proliferados pelos artistas “donos da vida” (B, p. 66). Por isso, voltando aos termos da sessão anterior, Janjão ao falar sobre o engano e “certa burrice” da atitude do apenas destruir afirma ao amigo: “Só o ‘sintoma’, Pastor Fido, só o ‘sintoma’ revolucionário” consegue destruir construindo (B, p. 66). O “sintoma” como procedimento ergue e edifica, pois gera capacidade e fecundidade para

¹⁵ Expressão que aparece, dentre outros escritos do autor, no Prefácio a **Macunaíma**, de 1928, renegado pelo autor.

criar, carregando em si mesmo o “estranhamento” inseparável de toda e qualquer arte.¹⁶ A necessidade de produzir arte brasileira em “colaboração” com a estrangeira está enfatizada pelo autor tanto nas anotações ao prefácio de **Macunaíma** como na voz de Janjão, cujo lema é que a “invenção livre só virá mais tarde” (B, p. 151). O “sintoma revolucionário” resulta e produz, portanto, uma arte que relaciona a “situação em que o Brasil se acha” e as técnicas básicas universais da arte.¹⁷ Fazer uso desse gesto, que se torna recurso inegável para o artista brasileiro, pressupõe a pertinência das “técnicas de inacabado” que por si mesmas “são combativas” (B, p. 66).

O compositor explica o porquê da repulsa do “dogmatismo grego” e do “Cristianismo primitivo” pelas dissonâncias – só nos séculos XIII e XIV, enfatiza Janjão, os padres da universidade de Paris abriram “as portas a toda essa técnica”. “Porquê?”, pergunta o compositor, “Porque a dissonância era eminentemente revolucionária, era, por assim dizer, uma consonância inacabada, botava a gente numa ‘arsis’ psicológica, botava agente de pé” (B, p. 62). De antemão pontuamos que para o compositor fazer arte de circunstância, não quer dizer fazer “arte proletária” ou de “tendência social” (mesmo porque “toda arte é social” “é sempre elemento funcional” (B, p. 130)), pois aquela, “principalmente a de combate, não só permite mas exige as técnicas mais violentas e dinâmicas do inacabado. O acabado é dogmático e impositivo. O inacabado é convidativo e insinuante. É dinâmico, enfim. Arma o nosso braço” (B, p. 62). Valores de circunstância sustentados nessa técnica dinâmica, portanto, devem fazer parte do exercício de “abrasileirar” o Brasil: “sempre faço música à feição das tendências musicais do meu povo. 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”, diz Janjão (B, p. 61). Por exemplo, o julgamento de valor da obra brasileira, explica ele a Siomara Ponga, diverge do eterno e universal, não é livre como ela supõe, pois

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 (B, p. 131).

Siomara Ponga, “ciumenta de tudo”, é a cantora que devido ao academismo não entende a tentativa do compositor em pensar a arte através do “sintoma revolucionário”, que pressupõe colóquio entre a tradição nossa e “assimilação do espírito do tempo”. Ser rio, ser nacional, no caso o compositor da música brasileira, fala-nos Janjão, é estar dentro dos pressupostos da “arte-ação” (“malsã”), do “primitivismo natural do Brasil”. “Um nacional de vontade e procura. Nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, porque se trata de música erudita” (B, p. 132). A necessidade do artista

¹⁶ Em entrevista de 1925, Mário de Andrade, explica como devem ser as etapas da “psicologia do revoltado” ocorrida “em quase todo o Modernismo artístico da nossa época”: “Como primeiro trata-se de destruir, os exageros até são úteis, porém depois carece construir e aí é que são elas! A gente tem precisão de muita calma e de munheca rija, senão não agüenta o repuxo. Veja o Futurismo italiano [...] o Futurismo ficou matando o luar até agora e não achou uma saída humanamente artística. Que nota a gente pode dar para ele? Zero. O Futurismo italiano tomou bomba”. Sobre os erros da vanguarda internacional, como Papini e Maiakowsky, dentre outros, “tomaram gosto na revolta e despencaram de revolta em revolta, mostrando uma incapacidade dolorosa para criar e serem fecundos na criação” (ANDRADE, 1983, p.17).

¹⁷ Em **Assim falou o papa do futurismo**, entrevista de 1925, citada na nota acima, o autor afirma: “Tradicionalizar o Brasil consistirá em viver-lhe a realidade atual com a nossa sensibilidade tal como é e não como a gente quer que ela seja, e referindo a esse presente nossos costumes, língua, nosso destino e também nosso passado” (ANDRADE, 1983, p. 17).

de ter uma teoria, mas saber que precisa “sempre ultrapassá-la em seguida”, bem como o “direito de errar” e, assim, tentar são aspectos essenciais não levados em conta, segundo Janjão, por Carlos Gomes: “O criador principia bem [...] na evolução Guarani Fosca, mas não consegue lutar contra si mesmo e o meio, si academiza, vira capitalista, abandonando aquele princípio de ‘fazer melhor’ [...]” (B, p. 68). Machado de Assis é exemplo de coerência artística no debate, bem como o professor Mário de Andrade é foco da pergunta de Sara Light, que rememora o seu “curso de Estética Comparada das Artes” dado “pra ex-alunas do Colégio Oiseaux...” em 1926: “– o autor do ‘Macunaíma’!...” (B, p. 77), exclama em tom de pergunta a milionária para a cantora. O nome do autor de **Dom Casmurro** e a alusão à principal obra do outro aparecem numa comparação importante, que Sara Light faz entre os modernistas e “artistas brasileiros anteriores ao 1920”, é contestada logo por Siomara Ponga:

[...] 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 a 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 carneirice castrada, quase que só o gênio de **Machado de Assis**. [...]. Se pode mesmo provar que o que mandou nos artistas brasileiros até 1920, nem foi tanto a aspiração de acertar, mas a preocupação de não errar. É a “**Carta pras Icamíabas**”, do **Macunaíma**, conhece? (p. 75, 76, grifos meus).

É instigante perceber aqui que a anfitriã é porta-voz também de Mário de Andrade, bem como em outras vezes o é o Pastor Fido. Dinâmica narrativa que contribui para o “conflito em suspensão” inerente ao livro. Não é por acaso que Janjão ao contemplar a degustação da salada hiperbólica norte-americana, por Sarah Light, faz inferência contraditória, literalmente na concretude da frase, díspar da avaliação que faz dos demais personagens em que o qualificativo **mais** não é disseminado ou atenuado. Talvez certa esperança esteja também no Pastor Fido que, como vimos acima, ganha um aforismo de sentido dilatado – “Era o prato mais alcoolizador que havia agora no mundo”; metáfora do encantamento juvenil que não resiste à “atração daquela salada engeguecedora” (B, p. 161).

Considerações finais

A busca do “sintoma revolucionário” como a chave que precisa ser continuamente acionada pelo compositor (e artista) brasileiro parece ser o intuito maior de Janjão que, ao final do banquete, já exausto e triste “tirava” o “maior caráter” daquela salada – de “caráter abusivo, berradamente superficial, escandalosamente dominador, justo da sua sabedoria de não ter caráter nenhum”. O seu maior caráter era “o espírito de anúncio”; “Janjão sentiu bem isso e amansou” (B, p. 162). Um aviso, portanto, sobre a necessidade do compositor de estar em sintonia com nosso folclore, caso contrário “fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar” (B, p. 151). Segundo o porta-voz de Mário de Andrade, “desse ponto de vista, todos os artistas que importam no Brasil de hoje, são de fato os que ainda têm como **princípio pragmático** de sua criação, fazer música de pesquisa brasileira” (B, p.151). Ainda ressalta que essa discussão em torno da dificuldade da música brasileira “não é mais importante que o resto, porém mais permanente como realização de um povo” (B, p.151). Daí o desabafo

de Janjão em relação ao compositor que ignora o folclore do país no seu processo de criação musical que ainda não é “invenção livre”:

a invenção livre só virá mais tarde, quando a criação musical erudita estiver tão rica, complexa e explícita em suas tendências particulares psicológicas, que o compositor possa desde a infância viver cotidianamente dentro dela, se impregnar dela, e a **sentir como um instinto**. Nisso os compositores brasileiros estão certos, mas onde eles não estão propriamente errados e faltosos e defeituosamente empobrecidos, é a sua ignorância do folclore brasileiro (B, p. 151).

O “instinto de nacionalidade”, antes afirmado por Machado de Assis, é explicitado, de modo latente, por Janjão quando afirma poucas páginas depois **“que o melhor jeito da gente se tornar universal, seja se tornando nacional**: a falta de cultura e compreensão do problema, fez com que os compositores brasileiros não percebessem o **fenômeno universal e histórico do aproveitamento folclórico**” (B, p. 155, grifos meus). Enfim, o modo não monológico de exposição das idéias levado a sério no livro, sobretudo pela personagem heterônima do autor, apresenta reciprocidade com as idéias de Bakhtin, como já apontou Gilda de Mello e Souza. Janjão, não por acaso, é o mesmo nome da personagem de Machado de Assis do conto **A teoria do medalhão**, teoria ensinada pelo pai ao jovem Janjão, que naquele dia completara a “maioridade” (21 anos).¹⁸ O ensinamento do conto machadiano é o ponto que o Janjão marioandradino questiona e tenta execrar, como o academismo da “célebre” cantora Siomara Ponga e a fuga quase completa do subprefeito Felix de Cima “a tudo que possa cheirar a reflexão” (ASSIS, 2004, p. 56), com a exceção da comida.

O compositor de 28 anos é o gênio precoce antimedalhão, um espírito de idéias próprias e de discurso denso e “dialógico”. No entanto, depois do anúncio do “Doce de Coco” (e “Frutas”), “O Passeio em Pássaros” e “Café Pequeno” que constituiriam os capítulos VII a IX, deparamos no presumido capítulo X, “As Despedidas”, com o **triste fim** de Janjão: é “jogado na rua”. A sobremesa d’**O banquete**, a cocada, intrigantemente na cultura popular significa bofetão, tapa, murro na cabeça ou na face, de acordo com pesquisa de Cascudo (1988, p. 237). Presságio da sorte de Janjão? O que o destino dele sugere, com isso, é a permanência da **teoria do medalhão**, ironia de Machado aos intelectuais “virtuosos”, para concluirmos com a designação da cantora ornamental, rótulo da nossa elite ilustrada dependente do mecenato estatal representado pelo político Felix de Cima, “protetor das artes”, de Mentira. Ainda que, devido ao poder de posses que acompanha o seu ser “superlativo” e à imaturidade promissora, respectivamente, Sarah Light e Pastor Fido são os responsáveis pela quebra da dualidade maniqueísta entre Janjão e aqueles dois “donos da vida” (Felix de Cima e Siomara Ponga), alegorias que assinalam traços da cordialidade da *intelligentsia* brasileira.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Entrevistas e depoimentos**. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, 1983. (Organização Telê Ancona López)

¹⁸ Agradeço à Prof^a Dr^a Iza Quelhas (UERJ) a observação sobre a ironia das coincidências entre os personagens de Machado e Mário.

- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2008. (Estabelecimento do texto Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo)
- ANDRADE, Mário de. **O banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ASSIS, Machado de. **Papéis avulsos** (contos). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.
- COLI, Jorge; DANTAS, Luiz Carlos. Prefácio. In: ANDRADE, Mário de. **O banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1989. p.11-40.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- CASCUDO, Luiz da Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 7. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
- FERNANDES, Lygia (Org). **Mário de Andrade escreve**. Cartas a Alceu, Meyer e outros. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- LOPEZ, Telê Ancona. **Macunaíma: a margem e o texto**. São Paulo: HUCITEC, 1974.
- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- MORAES, Marcos Antonio (Org.). **Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Instituto de Estudos Brasileiros, 2001. (Coleção de Correspondência de Mário de Andrade, 1)
- SOUZA, Gilda de Mello e. O banquete. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.