

## A MÚSICA DE MENTIRA NO *BANQUETE* DE MÁRIO DE ANDRADE

Eugenio LUCOTTI<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo propõe uma leitura de *O banquete* (1944-1945), de Mário de Andrade, com ênfase na sua representação do meio intelectual brasileiro. A obra, inacabada e fragmentária, põe a tônica nas dificuldades de afirmação da música erudita nacional. Considerando as suas afinidades com os últimos trabalhos do autor, percebe-se que a temática ultrapassa a questão musical, apontando para uma problematização das condições de produção artística e literária no Brasil. A avaliação retrospectiva do modernismo constitui o pano de fundo da obra e permite identificar o retrato que o autor faz da burguesia culta brasileira, de que em boa medida depende o destino das artes.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade; *O banquete*; estética; literatura brasileira; modernismo.

**Résumé:** Cet article propose une lecture de la manière dont le milieu intellectuel brésilien est représenté dans *O banquete* (1944-1945), de Mário de Andrade. Cet ouvrage, inachevé, insiste sur les difficultés que la musique savante nationale a rencontrées pour se faire reconnaître. Au vu des affinités entre cette œuvre et les travaux ultérieurs de l’auteur, force est de constater que le thème central dépasse la question musicale pour déboucher sur une remise en question des conditions de la production artistique et littéraire au Brésil. L’œuvre a pour arrière-plan un regard rétrospectif du mouvement moderniste qui permet de dégager le portrait de la bourgeoisie cultivée brésilienne que l’auteur dresse et dont dépend en grande partie le sort des arts.

**Mots-clés:** Mário de Andrade; *O banquete*; esthétique; littérature brésilienne; modernisme.

### I. INTRODUÇÃO

A atenção dedicada ao universo musical, da música erudita à etnomusicologia, passando pelas vanguardas atonais e dodecafônicas da primeira metade do século XX, foi uma das principais vertentes do trabalho de Mário de Andrade. Intelectual poliédrico, pesquisador e criador ao mesmo tempo, a sua constante preocupação com a cultura brasileira orbitava em torno dos princípios da *formação* e da *síntese*, resultando numa produção literária e ensaística que dilui as fronteiras entre gêneros artísticos e literários. Emblemática, nesse sentido, a sua opção de classificar a sua produção poética e ficcional como “arte literária” em vez de “literatura” (Lopez, 1969, p. 139), defendendo a necessidade de uma

---

<sup>1</sup> Eugenio Lucotti é doutor em Línguas, Culturas e Sociedades Modernas e Ciências da Linguagem pela universidade Ca’ Foscari de Veneza e em Estudos Portugueses pela Universidade de Lisboa. A sua área de especialização são as literaturas em português. E-mail: eugenio.lucotti@unive.it.

perspectiva que abrangesse todos os aspectos da cultura como sistema. O título da sua recente biografia, *Em busca da alma brasileira* (Tércio, 2019), evidencia como de fato a sua escrita não pode ser separada do questionamento do espaço geográfico, político e cultural em que viveu, no qual as formas de expressão popular, então alvo de preconceito cultural, ocupariam um lugar de destaque.

Abordando a centralidade do folclore na sua obra, Telê Lopez aponta para uma metodologia que integra observação e criação:

Mário de Andrade entra em contato com a Literatura Popular em duas áreas distintas: o Folclore propriamente dito, quando pesquisa documentos ao vivo ou registrados em trabalhos de folcloristas, etnógrafos e sociólogos; a literatura culta, quando capta composições populares e as recria em romances, contos e poemas. Sua pesquisa de campo lhe revela os assuntos com que trabalha a composição popular de seu tempo e com que trabalhou a geração que o antecederam; sua pesquisa em autores aprofunda no tempo e no espaço a informação. A literatura culta, prosa e poesia, serve-lhe de fundamento quanto à validade da assimilação do material popular. Os três estudos se completam, vivificados pela comparação e pela análise. Resultam três caminhos que marcam o seu relacionamento com o Folclore no Brasil: o pesquisador que colhe, o sistematizador que reflete e conclui, o artista que recria. (Lopez, 1972, p. 123)

Principalmente a música de expressão popular ocupa um lugar de destaque no *continuum* de influências e sugestões que compõem a osmose entre os esforços de compreensão da cultura brasileira e a criação literária. Como reconhece Gilda de Mello e Souza, lembrando a composição *rapsódica* de *Macunaíma*,

*Macunaíma* é composto nesse momento de grande impregnação teórica, pesquisa sobre a criação popular e busca de uma solução brasileira para a música. É minha convicção que, ao elaborar o seu livro, Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da suíte – cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do Bumba-meu-boi – e a que se baseia no princípio da variação, presente no improviso do cantor nordestino, onde assume forma muito peculiar. (Souza, 1979, p. 12)

*Ut musica poesis*, portanto. A adaptação do celeberrimo mote da *Ars Poetica* horaciana pode ilustrar também a arquitetura do *Banquete*. Nele, Mário de Andrade não procura explorar os limites da linguagem através da adaptação de ritmos ou estilos musicais, mas se debruça sobre a criação musical enquanto fenômeno sociocultural, reforçando as suas correspondências com a criação literária. Isto ocorre tanto pelo viés da reflexão estética, teorizando um quadro de referências geral potencialmente aproveitável para todas as formas de expressão artística, mas também através do exercício da metáfora, de um discurso que aponta para um significado adjuntivo e apenas aludido além da literalidade da elocução. Metonímia e metáfora delimitam, portanto, o terreno em que nesta obra se caracteriza a reflexão sobre a música. Em comparação com as demais obras que abordam temáticas

musicais, contudo, *O banquete* se distancia por duas razões. Em primeiro lugar, porque procura ir além da análise crítica de determinadas concretizações para focar o fenômeno na sua dimensão social; em segundo lugar, pela forma ficcional através da qual esse assunto é abordado.

Tendo em conta essas premissas, o objetivo do presente artigo é salientar como Mário de Andrade declina o material musicológico na qualidade de problemática estético-poética, relacionando-a com as prioridades dos agentes culturais e com o legado do movimento modernista. Trata-se de decodificar as afinidades que *O banquete* apresenta com outros trabalhos coevos para salientar como a obra toma um posicionamento crítico em relação ao *establishment* cultural brasileiro. Pela voz de personagens programaticamente estereotipadas que incarnam, à maneira da *Commedia dell'Arte*, tipos sociais diferentes, veiculando determinadas posições ideológicas, o fio vermelho da música marca o derradeiro *essai* do autor de *Macunaíma*.

## II. COORDENADAS DO BANQUETE

Em 1943 Mário de Andrade começou a publicar todas as quintas-feiras na *Folha da Manhã* a rubrica de crônicas “Mundo Musical”. A partir do dia 4 de maio de 1944 as crônicas passam a constituir uma sequência narrativa, cujo material se estrutura em volta do mesmo núcleo temático adaptado semana após semana, seguindo um projeto inicial. A morte do escritor, a 25 de fevereiro de 1945, interrompeu essa publicação pela metade: dos dez capítulos originariamente previstos por Mário de Andrade apenas cinco foram concluídos, enquanto o sexto é composto apenas de uma crônica. Dos restantes quatro capítulos, ficou só o arcabouço, com o respectivo título e uma descrição sumária do assunto, anotados no único caderno que escapou da tendência de Mário de Andrade a destruir os materiais preparatórios das suas obras (Andrade, 2004, p. 45-46). Trata-se, então, de uma obra inacabada e fragmentária que integra o riquíssimo espólio do autor e que encontrou uma sistematização apenas em 1977, quando as crônicas foram reunidas em volume por sugestão de Gilda de Mello e Souza (Duarte, 1993, p. 102).

A localização cidade-estado fictícia de *Mentira* permite perspectivar ironicamente o Brasil indicando-o a partir de um ponto de vista externo. No solar de inverno da milionária Sarah Light se reúnem cinco personagens para participarem num almoço: para além da anfitriã, o político Félix de Cima e a virtuose Siomara Ponga, constituindo a tríade das personagens “classe-dominante” (Andrade, 2004, p. 47), e as duas personagens “não conformistas” (Andrade, 2004, p. 59), o compositor Janjão e o estudante Pastor Fido. Ao longo do banquete são debatidas as várias ideias que as personagens têm sobre a música, num *crescendo* de hostilidade e incompreensão entre os dois grupos. A situação convivial do *Banquete* replica parodicamente os salões frequentados por Mário de Andrade nos

anos 1920, onde “a cozinha, de cunho afro-brasileiro, aparecia em almoços e jantares perfeitíssimos de composição” (Andrade, 1967, p. 230), permitindo ler o texto paralelamente como uma avaliação retrospectiva da experiência do modernismo brasileiro.

Afastando-se do lirismo e da efemeridade típicos da crônica, *O banquete* aponta para um tratamento mais sistemático do seu assunto. Não faltam, no entanto, reminiscências desse gênero, como algumas incursões em primeira pessoa do autor, que sublinham o tom alusivo de toda a situação encenada e instauram certa cumplicidade com o leitor. A seriedade do tema é compensada por um registro quase coloquial, por vezes cômico, assente num exercício da escrita que Mário de Andrade concebia como “um sueto, a válvula verdadeira por onde eu me desfaticava de mim” (1963, p. 9). O título e a estrutura, por sua vez, remetem para o diálogo platônico, sugerindo a busca da verdade por via dialética e a adoção dum tema de eleição, neste caso as possibilidades de criação e desenvolvimento da música no Brasil em vez dos louvores a Eros.

O arcabouço clássico permite emoldurar apenas preliminarmente a obra na tentativa, por parte do autor, de verificar a “validade do Modernismo por meio do seu entroncamento na tradição” (Candido, 2004a, p. 234), isto é, o abrandamento das instâncias mais contundentes dessa estética como evidência da assimilação definitiva da lição modernista pelas letras brasileiras, a sua entrada na modernidade. A preocupação estética presente no *Banquete* deixa transparecer toda a sua preocupação, não isenta de autocríticas, acerca dos rumos que iam tomar as novas gerações literárias. Nisso ecoa um conjunto de reflexões análogas que, nos anos 40, Mário de Andrade ia desenvolvendo em outros textos e atividades. Nos últimos anos da sua vida, o autor de fato priorizou a atividade teorizadora e crítica em detrimento da criação literária.

A “traição consciente, [da] ficção, em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou” (Andrade, 1967, p. 245) se deve justamente a esta necessidade de repensar a experiência modernista e a sua capacidade de se manter atual. Por um lado, remontam a esse período crônicas e ensaios de crítica literária, musical e de artes plásticas; além disso, data de 1942 *O movimento modernista*, a conferência proferida no Itamaraty que traça um balanço crítico do legado da Semana de Arte Moderna. Por outro lado, a primeira organização em 1944 da sua obra completa, editada pela Livraria Martins, convida o escritor a olhar retrospectivamente para toda a sua produção e, como ocorreu com *Macunaíma* ou *Amar, verbo intransitivo*, impor-lhe alterações consistentes, determinando às vezes uma profunda reconfiguração da sua estética, como já tivemos a oportunidade de notar (Lucotti, 2019). Desta forma *O banquete* se insere num momento de autorreflexão estimulado pelo parcial esgotamento dos ideais mais propulsivos do modernismo, bem como pela crescente marginalização imposta a Mário de Andrade durante o Estado Novo (Castro, 2016).

### III. A CRIAÇÃO NACIONAL EM FOCO

O desabafo de Pastor Fido no quarto capítulo ilustra a permanência da condição periférica do Brasil num cenário global em transformação, para além da conexão entre dependência econômica e dependência cultural:

Nós somos um terreno de luta, não só comercial, mas cultural para as nações de primeira grandeza. E com a guerra, com a derrota da França, a América do Norte aproveitou a ocasião, pra ver si nos dominava culturalmente também. Empregou métodos excelentes, e hábeis quase todos, e não há dúvida que a cultura latina, especialmente a francesa está periclitando aqui. É um bem? É um mal. Nós não somos “latinos” eu sei. Mas também não somos norte-americanos. Nossa cultura nacional ainda é demasiado frágil pra não sofrer consequências funestíssimas si se ianquizar. (Andrade, 2004, p. 119)<sup>2</sup>

Intuindo a afirmação definitiva da hegemonia estadunidense nos equilíbrios políticos e econômicos a nível global que se configuram no século XX, a personagem observa a mudança que pode ocorrer nos modelos culturais dominantes. Nessa perspectiva, o Brasil é reduzido a um “terreno de luta”, espaço marcado por uma condição passiva que por si impediria a criação espontânea a partir das especificidades locais.

Abordar as possibilidades e os rumos da música nacional significa entrar no terreno da relação com os produtos culturais estrangeiros, nomeadamente europeus, o que se configura como um *Leitmotiv* na reflexão oito-novecentista acerca da cultura brasileira. De acordo com um ensaio clássico de Antonio Candido, há uma “dialética do localismo e do cosmopolitismo” em que “o que temos realizado de mais perfeito como obra e como personalidade literária [...] representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências” (Candido, 2010, p. 117). A partir dessa evidência, Roberto Schwarz procura alertar contra a sua interpretação mais literal, apontando que “o sentimento de viverem entre instituições e ideias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local” (Schwarz, 1987, p. 39) se encontraria principalmente num equívoco bem enraizado na elite brasileira. A oposição binária entre imitação e originalidade como caminhos alternativos da vida artística nacional apresentaria um caráter ideológico (Schwarz, 1987, p. 45). Essa ideologia, por sua vez, seria mais funcional ao monopólio cultural das elites do que a superação das condições materiais de que o problema decorre, ou seja, a condição periférica do Brasil nas lógicas capitalistas mundiais e, dentro do próprio país, a segregação social e cultural de boa parte da população (Schwarz, 1987, p. 47). Os modelos estrangeiros enquanto formas de validação da produção nacional, a insistência no enaltecimento e na imitação da produção estrangeira, tal como o ufanismo derivado da problematização

---

<sup>2</sup> Todas as citações da obra de Mário de Andrade reproduzem fielmente a ortografia utilizada pelo autor.

dessa imitação teriam mais a ver com a crítica do que com o meio artístico-literário em si, ou seja, com a sua representação.

*O banquete* de fato apresenta um cenário em que a produção artística autenticamente nacional permanece fora do alcance, vigorando uma dicotomia entre a imitação da cultura europeia e a exportação de uma cultura reduzida à categoria do exótico. Janjão se apercebe da condição de permanente marginalidade a que a música brasileira está condenada perante esse cenário: “o quê que esses críticos musicais estrangeiros pedem de nós? Negro, só negro! E o quê que os brasileiros pedem? Branco, só branco! E durma-se com um barulho desses! São todos uns idiotas!” (Andrade, 2004, p. 146). O ideal visado é uma atenção a temas e elementos folclóricos capazes de resultar numa criação de porte universal justamente por assentarem em sugestões locais e serem capazes de dialogar com o que de melhor se encontra fora do Brasil. Isto, contudo, não se concretiza, devido ao provincialismo do meio e do anseio que os compositores têm por “macaqueiarem o gênio”, ou seja, criarem obras pretensamente “imortais” por se encaixarem em padrões estéticos europeizados:

Dado mesmo 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. (Andrade, 2004, p. 175)

A defesa de um folclore vivo e retirado do exotismo corresponde ao argumento principal que instaura uma polarização entre Janjão e Siomara Ponga, personagem conotada a partir do nome por uma inversão grotesca. Embora ela seja uma cantora internacional, a “araponga” contida no seu nome remete para a ave “voz da Mata Atlântica”, típica pelas “notas metálicas que tão bem imitam o trabalho do ferreiro” (Proença, 1977, p. 243). Em *Macunaíma*, é a ave em que se transforma a filha do cacique Zozoiãça, Imaerô, que, vencida pela aparência, “grita amarelo de inveja no quiriri do mato diurno” (Andrade, 1996, p. 161). O som estridente e desagradável da araponga pode então ser referido tanto à alienação de Siomara Ponga, local, mas estrangeirada, como à sua inveja face à sinceridade de Janjão (Andrade, 2004, p. 163).

A personagem “se entregara por completo ao ‘academismo’ da virtuosidade” (Andrade, 2004, p. 54), isto é, pertence justamente àquela elite cultural que parece “sentir melhor a natureza e a qualidade dos textos locais quando podiam referi-los a textos estrangeiros” (Candido, 2004b, p. 229). A única maneira de aceitar o elemento folclórico, vernáculo, parece ser a sua domesticação, que passa por referências estrangeiras:

Pois é, Sarah Light... Eu compreendo que você goste da música do povo, mas... trabalhada, alimpada de sua força e da sua dor... Quando o povo canta “Fui passar na ponte – A ponte tremeu – Água tem veneno – Quem bebeu morreu” a gente acha bobagem e conclui que as frases não tem ligação. Ou apenas acha graça sem se comover com tudo o que existe de profundo, de queixa, de

fraqueza, de aviso sombrio nessa quadra. E nos divertimos com entusiasmo vendo isso bem-educadamente transportado por um compositor num gordo coral a quatro vozes. Si Rainer Maria Rilke, bem dentro do estilo e da personalidade dele, escrevesse num poema “Oh roseira, murchaste a rosa”, toda a gente ficava assombrada com a força sugestiva e dolorosa desses versos. Mas como isso é refrão dum coco nordestino, até folcloristas já ouvi falar que é parolagem boçal! (Andrade, 2004, p. 101)

Siomara Ponga parece reconhecer, como concessão, o valor do folclore, mas quando Janjão ainda não está presente e antes de entrar em uma disputa com ele. De qualquer forma, a virtuose verbaliza a sua hostilidade para com tudo o que remete para as classes populares, comentando a propósito do vatapá que “esses pratos de negros são como transfigurações alimentares de estupros” (Andrade, 2004, p. 131). Por sua vez Sarah Light admite a criação erudita brasileira, exibindo a mesma repulsão para com as camadas populares: “uma vez, passando de automóvel por Pirapora, escutei um batuque de negros, achei uma coisa horrível, que música idiota, que palavras vulgares! Mas o ‘batuque’ de Lorenzo Fernandez acho uma maravilha” (Andrade, 2004, p. 100). O folclore pode ser “elevado” à arte apenas se for “alimpado”, ou “branqueado”, por artistas estrangeiros ou locais educados segundo cânones estrangeiros. A importação dos modelos culturais, portanto, assenta numa orientação específica por parte da elite brasileira, um desconhecimento ou um preconceito para com o folclore, aprioristicamente identificado com a cultura “baixa”.

A solução não parece residir numa oposição face ao estrangeiro, de que resultaria uma radicalização do elemento nacional, ou de aspectos arbitrariamente reconhecidos como identificativos do caráter nacional e neste sentido enaltecidos (Schwarz, 1987, p. 32-34). O enquistamento numa identidade impermeável e construída apenas no folclore, além de deixar em aberto o problema de *quais* formas folclóricas se deveriam adotar como representativas, recriaria a mesma dicotomia irreal e cristalizada entre originalidade e imitação, local e global, como se não fossem elementos capazes de se integrarem numa concepção dinâmica do processo criativo.

É preciso, portanto, partir do reconhecimento de que “nossa tradição é europeia, nossa vida de arte erudita é a da civilização contemporânea, que já nem se pode dizer mais europeia, nem mesmo cristã, pois avassala inteiramente o mundo” (Andrade, 2004, 145). A questão principal está nas modalidades de assimilação dos modelos estrangeiros. É o próprio Janjão que, perguntado acerca da música brasileira, se encarrega de salientar esse ponto, excluindo qualquer maniqueísmo: os grandes compositores do século XIX brasileiro “com todo o estrangeirismo da obra deles [...], José Maurício, Francisco Manuel, Carlos Gomes, foram muito mais nacionais do que os de hoje, com toda a sua brasileirice musical” (Andrade, 2004, p. 135), porque respondiam a exigências concretas e locais através do diálogo: a assimilação e não o “macaqueamento”, ou a recusa *a priori*, dos modelos mais avançados disponíveis no mundo.

Trata-se então de um discurso que se situa dentro do campo do nacional e da época em que Mário de Andrade trabalhava, responsabilizando diretamente as agências que deveriam garantir as condições propícias para o desenvolvimento cultural. Para que isso fosse possível, o Brasil necessitaria de uma estrutura articulada capaz de promover uma educação musical, um ambiente em todos os seus aspectos favorável à criação, “escolas, ensino, literatura, crítica, elementos de execução, orientação consciente e predeterminada de tudo; e também exigentemente um público” (Andrade, 2004, p. 153). Estas condições estão longe de serem cumpridas; o monólogo de Janjão, que ocupa toda a parte final do quinto capítulo, é a crítica a um meio que apenas consegue ver os compositores de destaque:

O gênio acaba sempre abrindo o seu caminho. O que está não só prejudicado, mas verdadeiramente impedido, no Brasil, é a produção do compositor “normal”, do apenas “excelente compositor”, dos numerosos “bons” compositores normais, que são os que nutrem e fazem o corpo de uma música nacional. (Andrade, 2004, p. 167)

As três personagens “classe-dominante”, de resto, se revelam inaptas a ou desinteressadas em cumprir realmente esta tarefa de estímulo à criação nacional, não só porque “pretende[m] que o povo seja incluído nos processos de modernização” (Gonçalves, 2022, p. 287), mas também por seus próprios limites culturais. Para além de Siomara Ponga, as restantes conseguem estabelecer uma relação apenas utilitária com a produção artística, impossibilitando o contato mais profundo e fértil com essa matéria.

O subprefeito Félix de Cima, “de origem italiana e naturalmente fachista” (Andrade, 2004, p. 48), encarna a impossibilidade política de as elites apoiarem verdadeiramente a criação nacional. A sua inadequação, para além de ser referido constantemente como “burro” ou “ignorante”, assenta na veneração de tudo o que for estrangeiro justaposta a traços marcadamente ufanistas. A contraditoriedade é patente quando é chamado a expressar ideias e opiniões para defender a atividade do seu governo: “no jornal do Governo, a crítica musical é feita por um moço muito distinto que estudou na Europa. Até é estrangeiro de nascença e eu sou contra os estrangeiros que vêm nos ensinar. Mentira tem tudo e não precisa de estrangeiros” (Andrade, 2004, p. 114). O que prevalece no fundo é um nacionalismo superficial associado à subserviência a padrões estrangeiros, um conformismo que permite tanto a ele como à classe política a que pertence manterem o poder no meio local, *felizes no topo*, como sugere o seu nome. Transparece, inclusive, um conhecimento muito precário do objeto da sua veneração, conferindo-lhe uma conotação cômica: “a verdade política estava na democracia de Wall-Street. Ficou indeciso... Era tão ignorante que não se lembrava direito si a câmara dos deputados de lá se chamava Wall Street ou Grand Canyon” (Andrade, 2004, p. 109).



Em Sarah Light, “nova-iorquina de nascimento, internacional por profissão, e brasileira por incrustação” (Andrade, 2004, p. 178), se manifestam o mecenatismo, a proteção e o controle sobre a produção artística por parte do poder econômico. Na forma como é exercido esse papel, porém, ficam evidentes os limites do binômio arte-capital. Desde as primeiras páginas fica claro que a milionária quer angariar fundos para Janjão porque está apaixonada pelo compositor. Quando este lhe apresenta Pastor Fido, porém, “aquela mocidade, aquela graça de corpo novo, sujo de saúde, a derrotou. [...] Não tinha mais vontade nenhuma de proteger esse idiota que em vez de se defender, lhe punha em casa adentro a irresistível promessa dum romance de mãe” (Andrade, 2004, p. 106). A seguir, o seu desejo se orienta ora para Janjão, ora para Pastor Fido. A proteção é dispensada, mas pode ser retirada em qualquer momento: o interesse pela música não se fundamenta em considerações estéticas, mas fica preso a razões subjetivas, entregue às impressões, às modas, aos desejos arbitrários do momento.

Além do aproveitamento do estereótipo vulgarmente associado aos judeus na figuração da “israelita irredutível” (Andrade, 2004, p. 48), o sobrenome Light aponta para certas características do capital transnacional. A referência mais direta é para a empresa de iluminação, de capital estrangeiro, Light São Paulo (Gonçalves, 2022, p. 284); no entanto, a outra acepção do termo inglês indica leveza, isto é, a volubilidade e a desenvoltura com que a personagem, ciente do seu poder, pode mudar o seu alvo à vontade e decidir dos destinos, neste caso os da criação artística. A aprovação tanto política como acadêmica que Sarah Light procura no político e na virtuosidade em prol de Janjão se revela assim sem efeitos concretos, mas de resto “bastou o desejo pra que a consciência da milionária sossegasse” (Andrade, 2004, p. 130).

#### IV. A “TÉCNICA DO INACABADO” E A ELITE CULTURAL

O universo de valores a que Janjão empresta a sua voz se encontra perante um impasse. A resolução dos problemas estéticos colocados ao longo do *Banquete* é uma tarefa que fica a quem do confronto com o poder, com o qual não se consegue instaurar uma relação dialética, mas apenas conflituosa. O tema que Mário de Andrade teria desenvolvido no capítulo final da obra é justamente a constatação dessa impossibilidade, “*Janjão jogado na rua*. [...] O contraste do conformismo das classes dominantes e do não-conformismo implicado na arte, por definição” (Andrade, 2004, p. 186). O ideal da “técnica do inacabado”, o projeto estético que Janjão não consegue realizar (Gonçalves, 2022, p. 285) é, no entanto, uma declinação das reflexões que o autor ia desenvolvendo nos últimos anos da sua vida, justamente como denúncia do *establishment* cultural.

Além da araponga acima mencionada, o nome de Siomara Ponga revela, desta vez explicitamente, a sua subserviência a modas e interesses em detrimento da autenticidade.

Mário de Andrade se vale dum regionalismo nordestino: “Os senhores conhecem o verbo ‘pongar’? é irresistível, Siomara Ponga era uma virtuose célebre, coitada, ‘pongava’ todos os bondes como os meninos da rua, ia para onde os ventos sopravam, desde que os ventos fossem públicos” (Andrade, 2004, p. 179). Por ser virtuose e acadêmica e pela sua necessidade de agradar ao público, nela se pode observar um tipo de profissionalização do artista que descamba na indústria cultural. A sua hostilidade face ao folclore e à cultura popular, a recusa de “nacionalizar” a sua arte podem ser lidos como a sua reificação, funcional ao mantimento de um *status quo* cultural, que por sua vez se traduz num movimento ao encontro da expectativa de um público conservador e sossegado (Adorno, 2012, p. 36). Siomara Ponga representa assim o artista “que se faz prisioneiro do individualismo e do virtuosismo [...], mutilado pela vaidade, pelo conformismo e submissão ao gosto dominante” (Duarte, 1993, p. 106), em vez de abalar a consciência do público, as suas certezas, produzir aquele estado de tensão e desassossego que é pleno desdobramento das potencialidades estéticas.

O cinismo de Siomara Ponga se torna ainda mais evidente se for considerado que ela serve a indústria cultural com plena consciência das suas contradições. Não sendo uma diletante, não lhe é estranha a potencialidade dinamizadora do modernismo numa sociedade conformista e burguesa:

A maior conquista do modernismo brasileiro foi sistematizar no Brasil, como princípio mesmo da arte, o direito de errar. Quando a gente estuda a psicologia de trabalho dos artistas brasileiros anteriores ao 1920 de São Paulo, percebe nítido que a preocupação deles foi sempre fazer não propriamente o já feito, o já tentado, mas o fixamente definido. Poucos se excetua a essa carneirice castrada, quase que só o gênio de Machado de Assis. (Andrade, 2004, p. 81)

Neste trecho Mário de Andrade não deixa de enaltecer a estética renovadora, a “reverificação e mesmo a remodelação” (Andrade, 1967, p. 221) como ideais que presidiam ao modernismo paulista. Como afirmou na conferência de 1942 *O movimento modernista*, este foi justamente uma “revolta contra o que era a Inteligência nacional” (Andrade, 1967, p. 225). *O banquete* encena, portanto, a necessidade de recuperar este valor de oposição, ainda mais urgente num contexto em que a lição modernista estava canonizada e podia perder a sua pujança original, o apelo para ultrapassar os limites das provocações transformadas em tradição.

Janjão deve o seu nome ao protagonista do conto machadiano *Teoria do medalhão*, também escrito em forma dialógica. Observando através de uma lente irônica a elite carioca de finais do século XIX, Machado de Assis mostra a inconveniência de se ter ideias próprias naquela sociedade. O pai de Janjão proclama o louvor da repetição, da erudição apenas simulada, como receita de sucesso para se tornar um prócer, um “medalhão”. “O adjetivo é a alma do idioma, [...] o substantivo é a realidade nua e crua” (Assis, 1955,

112): a sua cartilha, em que o aparente e o supérfluo são garantia de reconhecimento social, a relação entre palavras e coisas pende a favor das primeiras; só através da publicidade é que “o nome fica ligado à pessoa” (Assis, 1955, 111). O discurso deveria ser repleto de frases feitas, das inovações científicas ou filosóficas convinha decorar apenas a terminologia para a ostentar: “‘filosofia da história’, por exemplo, é uma locução que debes empregar com frequência, mas proíbo-te que chegues a outras conclusões que não sejam as já achadas por outros” (Assis, 1955, p. 114); quanto às livrarias “não são propícias ao nosso fim; e, não obstante, há grande conveniência em entrar por elas, de quando em quando, não digo às ocultas, mas às escancaras” (Assis, 1955, p. 106). A melhor forma de fugir ao surgimento de ideias, portanto, seria não dar descanso ao cérebro, com o cuidado de o expor constantemente a estímulos inofensivos, tal como “ler compêndios de retórica, ouvir certos discursos” (Assis, 1955, p. 105).

Machado de Assis ridiculariza uma atitude facilmente identificável na representação do poder e do *establishment* intelectual do *Banquete*. Com efeito, Siomara Ponga “jamais se propusera com lealdade que arte não quer dizer fazer bem feito, mas fazer melhor. O fazer bem e certinho lhe sossegava uma consciência fácil, o conformismo domesticado, a subserviência às classes dominantes” (Andrade, 2004, p. 58), identificando-se completamente com a lição do *medalhão*. Pelo contrário e quase com as mesmas palavras, Janjão lamenta o artista que “não consegue lutar contra si mesmo e o meio, se academiza, vira capitalista, abandonando aquele princípio de ‘fazer melhor’” (Andrade, 2004, p. 73-74). A partir deste ideal de superação perpétua, do “valor dinâmico do inacabado” (Andrade, 2004, p. 65), Janjão afirma uma formação oposta à declinação brasileira do filistinismo burguês.

Com efeito, a relação com as artes das personagens “classe-dominante” e principalmente de Siomara Ponga pode ser enquadrada na atitude que Nietzsche identifica na primeira *Consideração Intempestiva* como própria do “filisteu culto”:

O termo filisteu usa-se vulgarmente entre os estudantes e designa, num sentido muito lato mas muito usual, os que são o contrário do artista, do amigo das Musas, do homem verdadeiramente culto. Mas o filisteu culto [...] distingue-se do filisteu vulgar por uma ilusão. Julga que é um amigo das Musas e um homem culto. (Nietzsche, 1976, p. 13-14)

Prerrogativa deste tipo é justamente o equívoco que o leva a considerar a cultura como um campo em que nada pode ser acrescentado porque tudo já foi encontrado pelos “clássicos”, enquanto na realidade “há só uma maneira de os honrar, que é continuar a sua procura dentro do mesmo espírito, com a mesma coragem, sem desfalecimento” (Nietzsche, 1976, p. 16-17). Da mesma maneira, o *medalhão* machadiano crê que “nesse ramo dos conhecimentos humanos tudo está acabado, formulado, rotulado, encaixotado; é só prover os alforjes da memória” (Assis, 1955, p. 113). A veneração passiva dos clássicos

é sintoma de um uso ornamental e domesticado da cultura, o mesmo que as personagens “classe-dominante” declaram fazer do folclore. As raízes dessa atitude estão de fato no afastamento progressivo da arte das esferas significativas da vida pública a partir do século XVIII, colocando em xeque a sua capacidade de alimentar forças autenticamente criadoras:

O *honnête homme*, de extração burguesa ou aristocrática, era um diletante da cultura: era o burguês que a ela dedicava as horas livres do trabalho e os espaços vazios da sua mente, mas que não achava sensato ou virtuoso dedicar-lhe todas as horas, todo o suspiro, todo o espaço; ou era o aristocrata que, com todo o seu gosto pela cultura, consideraria ainda assim degradante fazer dela profissão. E o *honnête homme*, seja de extração burguesa ou aristocrática, embora satisfeito com uma cultura que significava sobretudo classicismo, Grécia, Roma, Grécia disfarçada de Roma, não estava certamente preparado para tornar o seu apreço pela classicidade tão radical e tão instrumental que serviria o objectivo de modificar o presente. (Jesi, 2023, p. 157)

Esse tipo de burguesia, marcada pelo consumo conformista e utilitário das artes, transparece na caracterização que Mário de Andrade faz do meio cultural brasileiro. A elite de Mentira é descrita justamente em termos que se adequam ao filistinismo culto, como um:

Meio infecto de estúpidos, de granfinos, de indiferentes às artes; meio que apenas principiava reconhecendo que era uma boa aplicação de dinheiro comprar livros antigos, gravuras antigas aquareladas com sabença pelos boticários de “antiguidades” e algum Guido Reni falso. (Andrade, 2004, p. 49)

Está delineado o apaziguamento de um segmento social para o qual a cultura serve como produto de consumo ou de ostentação. A “técnica do inacabado” de Janjão prega, pelo contrário, o desassossego e a ultrapassagem dos limites de formas e princípios estabelecidos. “Toda a crítica devia se impor, de geração em geração, uma revisão de valores” (Andrade, 2004, p. 111): a ideia, referida a Mozart e à necessidade de relativizar o “preconceito da grandeza dos gênios”, insiste na procura como constante verificação, na insatisfação vital para com todo o saber pré-constituído. Na *Elegia de abril*, de resto, já havia um aviso neste sentido: “não convém à inteligência brasileira se satisfazer tão cedo de suas conquistas. A satisfação, como a felicidade, é um empobrecimento. E a palavra de Goethe não deverá jamais ser esquecida: superar-se” (Andrade, 1967, p. 187).

O *banquete* sugere, então, uma arte que se contraponha ao seu aproveitamento utilitário, ou que pelo menos se encontre numa tal condição de “imperfeição” que o poder, as “classes dominantes” ainda não saibam o que fazer com ela. O inacabado passa a ser sinônimo de criação vital, enquanto o virtuosismo leva consigo as marcas, mais ou menos patentes, da repetição, da arte ornamental:

Um Mendelssohn, um Tchaicovski, um Sant-Saens, mesmo um Rimsqui, são a expressão mais abusiva, digo até mais genial da mediocridade, do academismo e da esperteza. Mais perfeitos,

muito! que um Beethoven, da mesma forma que Rafael é, dentro do mesmo espírito, mais perfeito que Giotto. Sem dúvida, esses med[í]ocres geniais trazem uma contribuição virtuosística enorme. Mas apenas. Compare um Mendelssohn com um Berlioz. Como este é mais imperfeito, mas que criador legítimo! (Andrade, 2004, p. 73)

A inversão semântica da palavra “perfeição” indica, portanto, uma forma fechada, ameaça de esgotamento da criatividade à qual em princípio está exposto até o artista “inacabado”. Janjão leva o exemplo de Wagner, que:

Alcança a maravilha de Tristão e mesmo dos Mestres Cantores, quando o seu ideal artístico consegue enfim se definitivar. Mas depois Wagner dormiu na virtuosidade de si mesmo, virou wagneriano! E o Anel e o Parsifal são obras fracassadas, mera repetição, apesar das passagens geniais que Wagner não pôde... evitar. Simplesmente porque era gênio, era maior que si mesmo. (Andrade, 2004, p. 74)

A derrota de Janjão é ao mesmo tempo triunfo e desmascaramento do filistinismo da elite, que chega ao paroxismo na instrumentalização grosseiramente política de Félix de Cima: “aquele jeito de tratarem Mozart, Bach gênios respeitados!... Então como é que esses levianos haviam de tratar Deus, Pátria, Família e o Governo!” (Andrade, 2004, p. 110). O que resta à personagem de Mário de Andrade é um ato de rebeldia ideal em relação ao pai de *Teoria do medalhão*.

## V. CONCLUSÃO

Fragmento, conseqüentemente espelho de si próprio no seu devir, *O banquete* revela a convergência de algumas preocupações que marcam a produção intelectual de Mário de Andrade. Arte social e esteticismo, folclore local e padrões culturais estrangeiros, são oposições que moldam a reflexão estética num Brasil que, após a experiência dos modernismos, procura delinear as condições para a criação artística nacional. Na tentativa de ultrapassar esses dualismos, o autor de *Macunaíma* evidencia a tensão entre uma unidade tão desejada como irreal, ou apenas nominal, e uma heterogeneidade real, a irredutibilidade de forças ainda refratárias que se espelham na cisão que atravessa as personagens do *Banquete*. No poema *Improviso do mal da América*, a justaposição “arlequinal” de todas as cores está em oposição ao “grito imperioso de brancura em mim” (Andrade, 1955, p. 284), o primeiro verso do poema que ilustra o mais profundo desejo de fusão dessas cores. Configura-se, porém, como utopia, alvo que pode ser atingido apenas através de uma constante e infinita ultrapassagem dos limites, atitude que deve ser em primeiro lugar visada pelo sujeito criador, o “superar-se” goethiano indicado em *Elegia de abril* e ecoado por Janjão.

O ideal aparece frustrado pela normatividade dos discursos que, no fim das contas, procuram dar uma orientação pragmática à produção musical ou literária, destruindo tanto a liberdade criadora como aquilo que na própria arte há de potencialmente utilitário. “O problema detestável da nacionalização da minha música a impedir a liberdade da criação, [...] o problema angustioso da funcionalidade social da obra-de-arte, e a eterna melancolia da transitoriedade da arte de combate, da arte de circunstância” (Andrade, 2004, p. 125): o lamento de Janjão aponta para um meio ainda incapaz de promover a produção artística de maneira sistêmica. O desinteresse e o filistinismo que Mário de Andrade observa no poder não excluem, de resto, uma crítica das potencialidades do modernismo ainda por cumprir, o medo de que o seu impulso resulte apenas numa canonização, na repetição estéril das suas formas.

A dramatização do *Banquete*, amplificada por personagens estereotipadas, serve a Mário de Andrade para enfatizar o tema da sua produção ensaística e dar-lhe um corpo e uma voz diferentes, que aproximem a problemática artística junto a um público maior, leitor de jornais. Nesse esforço, é possível observar a mesma preocupação que serve de pano de fundo ao *Banquete*: a divulgação, a sensibilização e de fato o envolvimento de mais camadas da população, a saída do discurso cultural do círculo restrito do academismo.

Esta abertura por sua vez se afigura como uma resposta possível ao “abstencionismo” (Andrade, 1967, p. 182) praticado por muitos modernistas na fase de consolidação do movimento. Nos últimos anos, Mário de Andrade promoveu a práxis (Fragelli, 2013, p. 95) como tentativa de ultrapassar os conformismos e as cristalizações implícitos na contraposição entre “arte pura” e “arte social”. E se o intelectual que abdica da sua independência se torna político e “conformista” (Andrade, 1967, p. 187-188), “não conformistas” são em princípio as duas personagens Janjão e Pastor Fido. Porém, se Janjão sai derrotado, o estudante ameaça ser demasiado fraco para resistir ao poder lisonjeador do conformismo, metaforizado na “salada norte-americana”, “colossal” e “chamariz” (Andrade, 2004, p. 177-178), que alicia e seduz. É o prato-cheio do consumismo irrefreado, ao qual Janjão sabe resistir, mas já não Pastor Fido, apesar da sua desconfiança inicial para com o domínio cultural norte-americano:

O estudante de Direito ficara tão atraído, o tomara uma curiosidade tamanha daquele prato do dia, daquela aparência nova de felicidade grandiosa, que não esperara por ninguém. Se servira sôfrego à beça, se servira de todas aquelas cores, e se pusera comendo, provando de tudo, lastimosamente desistido de si mesmo. É certo que desde o primeiro sabor que lhe brotara na boca, tivera um susto. Ou melhor, uma apreensão. Isso: ficara apreensivo, trançado de noções, muito vagas infelizmente, de remorsos, de traições a si mesmo, de revoltas que não chegavam a se definir. Mas não conseguia resistir à atração daquela salada engeuecedora. (Andrade, 2004, p. 180)

No pormenor da salada, se evidencia toda a lucidez de análise da sociedade e das suas transformações que subjaz à urdidura do *Banquete*. Mário de Andrade demonstra intuir

no fim das contas as dinâmicas de aniquilamento da oposição por absorção que daí a pouco a Escola de Frankfurt e, principalmente, Marcuse (2011) identificaria como base do funcionamento das sociedades capitalistas avançadas e que se reproduzem também no meio da indústria cultural. Dinâmicas que, com efeito, neutralizariam justamente os estímulos principais da experiência modernista.

Mário de Andrade não pôde levar a cabo a publicação do material que constituía *O banquete* nem a sua reunião em volume. Contudo, à medida que as crônicas saíam o autor fazia as suas emendas para que o texto ganhasse a fluidez necessária para a sua inserção num conjunto unitário, trabalho que se interrompe nas primeiras páginas do quinto capítulo, conforme está assinalado pelos curadores da edição de 1977 (Andrade, 2004, p. 135). Possivelmente, se tivesse conseguido finalizar a obra, em vez do fragmento ter-se-ia uma síntese, uma recriação narrativa, dos seus estudos dedicados à música erudita e ao folclore. Uma dissertação sobre música que nas entrelinhas aponta também para a arte (não só) literária, entregue a uma forma literária: *ut musica poesis*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Teoria estética*. Trad. A. Morão. Lisboa: Ed. 70, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.

\_\_\_\_\_. *O banquete*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.

\_\_\_\_\_. *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Martins, 1963.

\_\_\_\_\_. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica coord. por Telê Porto Ancona Lopez. 2. ed. Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima: ALLCA XX, 1996.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1955.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Vol. 12: Papéis avulsos. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W.M. Jackson, 1955.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a.

\_\_\_\_\_. “Literatura comparada”. *Recortes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b, p. 229-234.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: Exílio no Rio*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Ficção e estética no *Banquete* de Mário de Andrade”. *Carmina: Revista semestral de cultura*, n. 7, 1993, p. 102-109.

FRAGELLI, Pedro. “Engajamento e sacrifício: o pensamento estético de Mário de Andrade”. *Revista do IEB*, n. 57, 2013, p. 83-110.

GONÇALVES, Filipe de Freitas. “Obra de aproximação: Forma artística e conteúdo nacional no último Mário de Andrade”. *Em Tese*, vol. 28, n. 2, 2022, p. 268-290.

JESI, Furio. *Cultura de direita*. Trad. A. Guerreiro. Lisboa: Ed. 70, 2023.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Cronologia geral da obra de Mário de Andrade publicada em volume”. *Revista do IEB*, n. 7, 1969, p. 139-172.

\_\_\_\_\_. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LUCOTTI, Eugenio. “Entre experimentalismo e representatividade: as variantes de *Amar, Verbo Intransitivo*”. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, vol. 53, 2019, p. 183-204.

MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional: Sobre a ideologia da sociedade industrial avançada*. Trad. M.S. Pereira. Lisboa: Letra livre, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações intempestivas*. Trad. L. de Azevedo. Lisboa: Presença, 1976.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

TÉRCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira: Biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.