

José Miguel Wisnik

Unidos de Mentira

... vamos agora saldar/essa que foi a maior/
orgia intelectual/da nossa história...

Comissão-de-frente

Desde as “Enfibraturas do Ipiranga” (poema escrito à maneira de um oratório profano paródico) (1921) até *O Café* (poema ópera-ballet) (1943) Mário de Andrade apresenta a relação entre música e sociedade como um campo de combate onde se deparam contentes e descontentes, conformistas (os “donos-da-vida”, as “personagens classe-dominante”) e inconformistas (ora vanguardas estéticas, ora políticas). Aí vem agora *O Banquete*¹, mais de 30 anos depois de sua publicação nos rodapés da *Folha da Manhã* (1943-45), pela mesma trilha, repondo numa ficção ensaístico-narrativa que imita o “diálogo socrático” todos os temas (vale dizer, as obsessões) do pensamento estético de Mário, e levando-nos entre náusea e

1. Mário de Andrade, *O Banquete*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977. Apresentação de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. O texto ficou inacabado, pois Mário morreu quando escrevia o sexto capítulo de uma série prevista de dez.

fascínio ao ponto mais radical do seu percurso e de seus impasses.

Pode-se dizer d'*O Banquete* que é uma sociologia da música em forma de alegoria. Sociologia como "crítica social que se realiza através da crítica artística"², na medida em que "se ocupa do conteúdo e do efeito ideológicos da música", desdobrados em todos os vieses da "vida musical" (as relações de classe, os meandros da composição, a execução e os intérpretes, os descaminhos da crítica e do ensino, o gosto do público etc.), e projetados na discussão do engajamento (isto é, da função da arte). Alegoria no modo particular pelo qual essa crítica se faz também uma prática artística, um pensamento exposto sob forma figurada, uma ficção que representa um objeto para dar idéia de outro, como se verá.

Samba-enredo

A *cena primária* d'*O Banquete*, que vem narrada em suas primeiras páginas, é sexual. Janjão, o Compositor Nacional, é objeto do desejo de Sarah Light, a Milionária Quarentona. O compositor, que "como todos os artistas legítimos" aparece como um "monstro" narcisista, "ao menos por enquanto se deixava amar sem grandes exigências, embora lhe fossem indiferentes aquelas carnes abundantes e já um bocado crepusculares de Sarah", sabendo também pela "muita e vária experiência" que "por detrás dessas cochilhas amansadas, esperava um sol furibundo" (p. 45). Mas a via direta do desejo e do poder, que consistiria na milionária "lhe comprar o amor na batata", com a complacência de um marido negociável, não é seguida, e Mário diverte-se lançando as pistas de um falso romanesco que não irá desembocar em escândalos, chantagens, cartas roubadas, ameaças, isso "que se encontra com

2. Theodor W. Adorno, *Introduzione alla Sociologia della Musica*, Torino, Einaudi, 1971, p. 77. Acompanharemos ao longo desta resenha o paralelo entre os temas d'*O Banquete* de Mário e dessa sociologia musical de Adorno, também não preocupada em ser sistemática mas em atacar os "pontos nevrálgicos" do assunto, como afirma o autor em seu prefácio.

banalidade nos romances e na vida" (p. 46), mas irá fundar a alegoria sócio-musical.

Ocorre que para comprar a seco os favores de Janjão a Milionária Sarah Light enfrenta dois tipos de obstáculos: a) o desdém dos seus pares pelo quão pouco cosmopolita que é ocupar-se de um Compositor Nacional; b) os caprichos virtuais, o narcisismo insaciável, o desejo de brilhar do próprio Artista, que periga instaurar um verdadeiro Poder paralelo, incontrolável: "(...) Sarah Light era bastante esperta pra perceber que os artistas são chantagistas por natureza e condição. Não pedem nada, mas a só presença deles é já uma chantagem no amor/ ricaço. Ressumam pobreza, miséria mesmo; ressumam exigências inesgotáveis de adoração, glória e posições de mando. E tais presenças Sarah Light não conseguia agüentar (...)" (p. 46).

No deslocamento está a raiz da alegoria (... um objeto para dar a idéia de outro...). Dificultado no plano diretamente sexual, o desejo de posse monta a farsa da Cultura, do Banquete, de Mentira (fictícia "cidadinha da Alta Paulista" onde tudo se passa), deslizando para o terreno aparentemente impessoalizado da subvenção oficial (o tráfico de influências da política artística), tornando-se super-sedução: a Milionária aciona o Poder Público (representado por Félix de Cima, galante ignorante subprefeito neo-fachista da ditadura), a Cultura Oficial (representada pela sabida soprano Siomara Ponga), e patrocina o patronato "a golpe de banquete", a pretexto de dar à Arte o que é da Arte.

A farsa do favor impõe-se ainda e uma vez mais (vale lembrar que, entre todos os artistas, talvez seja o compositor erudito aquele que se encontra a maior distância da ordem do trabalho assalariado, dependendo mais agudamente, por isso mesmo, do mecenato particular ou do Estado). A milionária por sua vez busca no campo da arte essa aura movida a libido que lhe esconde a própria velhice entrante. Está formado o núcleo do texto, o comércio sexual-gastronômico-verbal de onde Mário de Andrade desentranha, em meio à redução da obra de arte e da relação amorosa a mercadoria, e não sem o ferrete de um

moralista, as voltas e revoltas da consciência crítica envisgada na sua dependência. O romanesco desemboca no simpósio, no ensaio estético carnavalizado, onde as máscaras se deslocam satirizadas ao som da “maior orgia intelectual que a história do país registra”³: a cadeia de dependências que amarra as personagens irrompe em contradições, envolvendo “conformistas” e “não-conformistas” numa devoração de direitos e avessos, onde a milionária e o político patrocinam a arte sem o fazer, onde a cantora é moderna sem o ser, onde o jovem Pastor Fido, amigo de Janjão, juvenilidade auriverde e rebelde, cai desprotegido nos braços maternos-sensuais de Sarah Light, e ao final deixa-se vencer pelos atrativos da Salada Estrangeira, onde Janjão, orgulhoso e humilhado pelo favor, é de vanguarda em música e tradicionalista em arquitetura.

Alegoria-de-mão

O Capital alicia a Arte, essa amante rebelde. A comerciante estrangeira quer apropriar-se do potente talismã do herói, como se fosse Venceslau Pietro-Pietra que, em travesti, tentasse levar Macunaíma a entregar-lhe a problemática muiraquitã, para brilho de sua coleção.

Essa alegoria pode ser lida também assim: a sociedade constituída segundo o valor-de-troca “não pode se desenvolver obedecendo exclusivamente ao seu princípio específico, já que, se realizasse o seu princípio específico sem mesclar-se com fatores heterogêneos a ele, abolir-se-ia”⁴. A música retém algo desse dado “arcaico”, estranho ao valor-de-troca, e através dele deixa vislumbrar “alguma coisa que poderia existir sem ser profanada pelo lucro universal: a natureza”. Não desprezemos, pois, a alegoria virtual contida na pretendida amálgama de Sarah Light com Janjão: para as classes assentadas sobre o lucro, os

3. A expressão é do próprio Mário, referindo-se aos salões modernistas, na sua famosa conferência (“O Movimento Modernista”, *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, 1974, 5ª ed., p. 238).

4. Adorno, *op. cit.*, p. 51.

elementos gratuitos e “sem função”, como a arte, “adquirem uma função de segundo grau” que resulta ideológica no modo como aqueles elementos são apropriados e desfrutados⁵.

Onívoras, Sarah Light sossega substitutivamente seus anseios sexuais apropriando-se de *toda* a música clássica ocidental, mais o jargão crítico correspondente, que vem aqui humoristicamente repassado em discurso indireto livre:

“Possuía dezenas de sinfonias de Mozart, de Haydn, todas as de Beethoven em várias versões, sonatas e quartetos, tudo o que havia dos italianos instrumentais, mas Bach era de muito o preferido. Haydn, Mozart, com o desenvolvimento da liberdade melódica e a valorização expressiva dos acordes, posta em relevo pela conceituação definitiva da harmonia, eram já uma música por demais parlante e não apenas inconscientemente agente como a polifonia de Bach. Só Bach, dentre os clássicos, punha Sarah Light de acordo consigo mesma, e ela possuía todos os discos de Bach. Era uma discoteca colossal” (p. 47).

Em outra passagem, a sua espetacular *toilette* faz contraponto com discos de Daquin e Rameau, cujas peças fragmentariamente tocadas na vitrola lhe assentam bem ou mal como jóias (ver p. 73-74). Anatomia virulenta do “consumo-de-cultura”⁶.

Evoluções

Em mais de um sentido, o estilo do texto é o da *oralidade*: há no falatório dos convivas que discutem arte a voz dos apetites, a voracidade verbal, excessos não contidos. Um jorro conceitual pródigo em besteiras sentenciosas⁷, grandes sacadas,

5. *Idem, ibidem.*

6. A propósito, ver primeiro capítulo do livro de Adorno aqui citado, sobre “Tipos de comportamento musical”.

7. Um exemplo: “É por isso que a música alemã está cheia de Bruckners, de Jadassohns, de *Mahlers*, *formidáveis técnicos da música e da estupidez humana*” (o grifo é meu) (p. 109-110).

explanções consistentes, choques de opiniões, alusões apimentadas e ardidadas notações psicológicas. A fala das personagens ora se aventura, bem falante, bem educada, sofisticada, pelas altas considerações estéticas, ora desliza para o bate-boca ou para as alfinetadas sutis; oscila entre matizes das suas mais sublimadas manifestações (o “filosofar”) e sinais do seu processo primário, da voracidade e da agressão, da música informe da boca. Falar/comer se equivalem nessa dualidade que, afinal, unifica o texto: a *linguagem das comidas*, criteriosamente comentada a cada passo do ritual, diz igualmente do sexo e das artes, da “natureza” e da “cultura”, do liberado e do reprimido, do dito e do não-dito, dos móveis aparentes e dos escamoteados.

Mero deslocamento da sedução sexual, num primeiro nível, episódico, o Banquete torna-se a condensação metafórica dos vários planos de sentido imbricados no texto: sensualidade da arte e da palavra, liberação e repressão do corpo, erotismo e sublimação, apropriação e sujeição, imagem acabada do privilégio. Mais que isso, veja-se que sob o processo aparente do ritual, com suas medidas e rapapés, com suas lentas etapas (jardim-de-inverno, aperitivo, seqüência de pratos, sobremesas, café pequeno, despedida), Janjão é o devorado: deglutido, (mal-)digerido e dejetado (no último capítulo, que não chegou a ser escrito, o compositor apareceria jogado na rua, expulso da Mansão).

Encruzilhada alegórica: o lugar onde se encontram e se separam *processos primários e secundários, infra-estruturas e superestruturas*.

Arte-estandarte e Carro-chefe

Ao mérito da substância: qual é o tutano estético-sociológico d’*O Banquete*?

O confronto entre inconformismo e conformismo, representado pelas personagens (Janjão e Pastor Fido / Sarah Light, Félix de Cima, Siomara Ponga) pode ser traduzido como *tensão* entre

as *forças produtivas* (representadas pela composição musical, a linguagem e a execução autêntica) e as *condições de produção* (representadas pela dependência material que submete o artista ao favor, as formas de circulação limitadas, a crítica ignorante e pernóstica, o ensino “antediluviano”, a atitude dos intérpretes que se vicia no virtuosismo e no academismo, a escuta atomizada e exótica, o desarraigamento da linguagem musical de origem europeia no Brasil)⁸.

Essa tensão concretiza-se também na situação social do artista, entendida como um drama que tem a sua personagem principal desdobrada em máscaras, como fica claro nas falas de Janjão do Capítulo II. Ali, ele apresenta-se a Pastor Fido como um burguês de formação, aristocratizado pela cultura individualista, e que se volta ao mesmo tempo para “as formas proletárias da vida” (!). Tal pertinência a classes historicamente conflitantes coloca o artista em evidente contradição, da qual ele quer se sair pelo desdobramento dramático⁹, pela deflagração da crise que está empenhada no seu verdadeiro *strip-tease* ideológico, e pela afirmação paradoxal, no contexto, de que “o artista é realmente o único profissional que cria a humanidade (...), porque sendo *out-law*, extra-econômico por natureza, sem classe por natureza, sem povo por natureza, sem nação, o artista não deixa por menos: o que ele exige é a humanidade” (p. 64). A contradição que se levanta das imprecisões tortuosas de Janjão, de que o artista está ligado a todas as classes sem pertencer a nenhuma, talvez possa ser pensada numa dialética do *tradicional* e do *orgânico*, tal como é proposta por Gramsci: intelectual tradicional enquanto mantenedor de uma tradição que atravessa os séculos e a história das classes, o artista é solicitado organicamente a cumprir uma função adequada à classe

8. A aplicação dos conceitos de *forças produtivas* e *condições de produção* à sociologia da música é, também, sugerida por Adorno.

9. Janjão: “Me fiz boneco, entregue às mãos das formas novas e futuras da vida, formas de que tenho a certeza, sem ter a convicção. Tudo está em ser boneco consciente da sua bonequice” (...) (p. 63). Ou então: “Talvez seja horrível dizer: mas eu amo o povo porque ele é uma projeção de mim, amo ele enquanto ele faz parte apenas dessa humanidade que eu não sou, mas que exijo, porque só existo porque fiz ela existir” (p. 64).

dominante no momento¹⁰. Um dos valores d'*O Banquete* é deixar claro que esse nó não se desfaz num passe de mágica, que o artista burguês não pode escamotear da sua produção essa ligação "fisiológica" com sua origem, mas, com olhos voltados para o futuro, retornar "às fontes e aos princípios essenciais" que estão na sua técnica, opondo ao "conformismo das classes dominantes" o "não-conformismo implicado na arte, por definição" (como se diz na última página do livro).

Consciente desse antagonismo, a poética pede uma *técnica de combate*: o inacabado, a dissonância, com seu caráter aberto e antiautoritário, de que se fala vigorosamente no Capítulo II. A arte enfatiza aí o seu caráter de *destruição* porque se volta contra as condições de produção vigentes no capitalismo, mas preserva, sob essa vontade gritante de "malestarizar a vida ambiente" (desafinando o coro dos contentes...), um fundo construtivo que está na consciência técnica, na sua fidelidade às forças produtivas. A técnica deriva por um lado do *objeto*, é um trabalho com a linguagem, afiado, que se mantém atento ao estágio técnico atual; por outro, deriva do *sujeito*, da espontaneidade, do desejo de uma expressão individual.

Vem daí o critério crítico central n'*O Banquete*, o foco polêmico: o artista deve resistir a toda redução (ideológica) de sua produção a imperativos exteriores ditados pelas condições de produção, como: 1) o "amaneiramento" da repetição (o artista academiza a sua descoberta e acomoda o fluxo da sua produção no clichê do estilo e na fetichização da sua "assinatura"); 2) o virtuosismo (o artista especializa-se em dar à sua obra um bom acabamento vendável exterior); 3) o populismo (o artista falsifica o popular e traveste a sua obra de arte política confundindo "o princípio da revolução com sentimentalismo") (p. 68). Por isso, afirmando que toda arte é social, Janjão empenha-se não numa "arte proletária" mas numa "arte de combate".

10. Ver Antonio Gramsci, *A Formação dos Intelectuais*.

Num mundo onde a “vida musical” trai a música, buscando nela o que não é música, a postura do artista não-conformista é negativa, antiacadêmica e, além do mais, quase programaticamente “nula”: o que se realça criticamente é muitas vezes o lugar do socialmente malgrado, do não-totalmente-realizado, do fragmentário (não é à-toa que Janjão, o maior compositor brasileiro segundo a ficção-verdade de Mentira, é um compositor inexistente, que se apresenta como autor de umas poucas obras, um “Esquerzo antifascista” automeado obra de circunstância, uma “Sinfonia do Trabalho” e algumas canções recusadas pelas delicadas cordas vocais de Siomara Ponga).

A arte erudita, gratuita e “desinteressada” (termo muito usado por Mário), aparece sempre às voltas, no capitalismo, com a sua absorção pelo mercado e pelo museu, tendo, apesar disso, que recusar continuamente a sua redução a mercadoria e a objeto acadêmico. Por outro lado, o “folclore”, embora “interessado”, isto é, vivido como algo que faz corpo com a vida da comunidade, padece justamente de seu caráter pré-capitalista, que o faz incapaz de expressar os movimentos da sociedade no seu conjunto. Parece-me que o *nacionalismo* musical de Mário, ao projetar uma síntese do erudito e do popular pedia no fundo não uma arte *nacional* mas sim uma nova função da arte na sociedade.

Destaque

De repente, o Inominável. Sua primeira aparição: Sarah Light menciona à mesa d’*O Banquete*, durante o vatapá da música brasileira, o nome *Smith van Klugg*, dado como “o compositor mais célebre e celebrado, mais popular e mais executado dos nossos dias” (p. 137). Todos, imóveis, curvam-se sacralmente à simples menção do nome, que mais parece um borborigmo, do autor de “Os Amantes Sincopados”, *o que sempre faz sucesso*. Só Janjão, “artista verdadeiro, ignorado e pobre”, recebe a alusão como uma bofetada. Na verdade a passagem, meio enigmática, corresponde à primeira entrada em cena de uma nova personagem alegórica, muito decisiva: é que entre a

cultura popular e a cultura erudita do nacionalismo de Mário, separadas em desfiladeiro, ergue-se a ponta do iceberg quase inesperado da *cultura de massas (pardon!)*, onde começa de fato a industrialização da música. O modernista Mário, com os olhos voltados para o *folclore*, é pego meio de surpresa por esse fato, da ordem da modernidade. Mais adiante, a *indústria cultural* será como que antevista, com toda força, “aos olhos imediatamente subjogados dos convivas”, na forma da Salada Estrangeira, “o prato novo”, “uma salada fria, mas uma salada colossal, maior do mundo” (p. 159). Trama-se aí uma oposição irônica, algo desenganada, entre a tradição musical brasileira (alegorizada pelo Vatapá) e a música industrializada de consumo internacional (a Salada Estrangeira): “O cheiro do vatapá vos trazia aquele sossego das coisas imutáveis. A salada não tinha cheiro nenhum, mas como era bonita e chariz!”

“Era uma imagem, um símbolo, uma alegoria”, oferecida por Sarah Light, “nova-iorquina de nascimento, internacional por profissão, e brasileira por incrustação. Era a salada mais sem perfume porém mais vistosa do mundo”. Aos olhos desiludidos de Janjão, Sarah infla de orgulho, Félix “já se entregara cem por cento”, Siomara concede e Pastor Fido, o estudante de Direito, “se pusera comendo, provando de tudo, lastimosamente desistido de si mesmo”, até acabar em gargalhadas bêbadas. Mário augura: “tenhamos a esperança de que (Pastor Fido) não se entregue nunca a uma salada em que havia até sorvete de creme e suco de pedregulho. Esperemos que ele saiba escolher dela apenas o que era útil à sua saúde humana” (p. 161). Mas amarga de certa forma o impasse do nacionalismo musical, o projeto mais explícito da sua vida.

Bateria

A Escola da Música Nacionalista desfila numa avenida cercada de brasileiroismos ornamentais. O projeto acalentado por Mário desde a década de 20 (veja-se o *Ensaio Sobre a Música Brasileira*) sustenta-se penosamente n’*O Banquete*, com o coração trespassado por um punhal (“Eu, *repudiando os nacionalismos*, pela minha própria exigência de humanidade no

entanto *me esforço em ser nacional*" (p. 64, o grifo é meu). O impasse vem de dentro e vem de fora: a terra foge sob o chão onde se tenta fundar a arte nacional, fundindo a tradição popular e a erudita, já que as duas tradições estão deslocadas pela realidade industrial, internacional; por outro lado, a produção musical nacionalista entra ela mesma numa retórica fácil: "Tal como isso vai, paupérrimo e limitado, cantiga-de-roda, batuque, negrismo decorativismo, é possível que estejam construindo um dicionário de brasileirismos. Porém jamais que isso será a Música Brasileira, isto é, a expressão musical do Brasil" (p. 155).

Na verdade, o projeto estético-político d'*O Banquete*, o projeto de combate, destrutivo e negador, não se casa facilmente com o projeto nacionalista, que visa a constituir a linguagem coesa de uma nação em realidade dependente e dividida, o que só é acentuado pela modernização. Os problemas técnicos, no seu hibridismo, refletem ou duplicam essas feridas: "Uma melódica brasileira... Uma polifonia brasileira... Já nem tanto... Uma harmonização internacional, pois que não há harmonização nacional: os acordes debussystas foram parar no jazz, sem descaracterizar coisa nenhuma; e as próprias terças inglesas jamais serviram pra nacionalizar a música da Inglaterra. Uma rítmica brasileira... Este o problema mais angustiante talvez... Por causa da síncopa." (p. 133). Etc.

Será preciso esperar pela nova música popular das décadas posteriores para que a música/poesia, retomando a riquíssima tradição musical brasileira, constitua uma nova linguagem, uma nova arte, recolocando todos os problemas d'*O Banquete*, mas rompendo pelo menos algumas das fivelas do impasse.

O outro lado, o Mário de Andrade da *Música de Feitiçaria* e da *Terapêutica Musical* passa a certa distância d'*O Banquete*, deixando traços apenas nas discussões sobre ritmo e impulsos de vida e morte, que desembocam subterraneamente na questão dos caminhos da música de consumo.

Recaímos na alegoria da devoração: Mário engasgado com o Banquete, que Oswald devoraria (e à Milionária), e nós engasgados, nem por acaso nem por nossa vontade, com Mário

e Oswald. Willy Corrêa de Oliveira, o compositor atual que, pelo rigor da sua invenção, está mais perto dos compromissos ético-estéticos propostos n' *O Banquete*, não pode ouvir falar em música nacionalista. E Pastor Fido, de quem não se disse mais nada, dança rock e faz movimento estudantil. Além do que as escolas-de-samba desfilam, hoje em dia, com milhões de figurantes.