

Uma arte literária: O banquete de Mário de Andrade

A literary art: The banquet of Mário de Andrade

CLAUDE G. PAPAVERO¹

Resumo: A derradeira obra de Mário de Andrade, *O banquete*, obra que ele redigia quando foi surpreendido pela morte e que permaneceu incompleta, apresentou usos literários inovadores de comidas. Por intermédio de um almoço elegante, o autor discorreu sobre problemas vivenciados pela criação musical erudita brasileira na década de 1940. A degustação de cada nova iguaria servida aos convidados de um banquete peculiar ocasionou a discussão de facetas dos problemas que a produção e a recepção pública das atividades musicais brasileiras enfrentavam por volta de 1940. A escolha do cardápio não se mostrou inocente. Ao contrastar comidas nacionais saborosas e pouco vistosas e comidas sedutoras impingidas pela intromissão de uma norte-americana, Mário de Andrade reivindicou um lugar ao sol para o folclore, que deveria, a seu ver, constituir uma fonte de inspiração para compositores brasileiros de obras eruditas. Dos cinco comensais presentes no banquete, quatro lidavam com a música: uma anfitriã apreciadora das artes, uma cantora famosa, um político responsável pelo financiamento às artes e um compositor talentoso, não conformista e pobre. Ao aceitar com maior ou menor entusiasmo as iguarias oferecidas, cada comensal definiu a sua adesão a valores culturais nacionais ou estrangeiros. Comentários revelando características pessoais permitiram a Mário de Andrade evitar que tais personagens parecessem marionetes manipuladas. A análise da obra no contexto de sua época abriu também curiosas perspectivas antropológicas de reflexão sobre o surgimento da culinária como tema relevante de estudos etno-históricos.

Palavras-Chaves: Mário de Andrade; literatura modernista; iguarias; música brasileira.

Abstract: Mário de Andrade's last work, *O banquete* left incomplete by his death, included original literary uses of foods. Describing an elegant lunch, the author treated several problems faced by the creation of Brazilian erudite music in the decade of 1940. The tasting of each new delicacy offered to the guests of that peculiar banquet served to discuss problems related to the production and public reception of Brazilian musical activities. The choice of the menu wasn't innocent at all. Contrasting savory and less showy national dishes with seductive plates of a north-american world imposed by the intrusion of foreigners, Mário de Andrade demanded a better place for the national folklore, which should, according to him, constitute a source of inspiration for Brazilian composers of erudite music. Four of the five persons present at the banquet dealt with music: the hostess, very fond of the arts, a famous female singer, a politician responsible for funding artistic activities and a talented composer, non-conformist and poor. Accepting with greater or lesser enthusiasm the delicacies offered, each one of the guests defined its adhesion to national or american cultural values. By commenting their personal characteristics, Mário de Andrade succeeded in not portraying those persons as manipulated puppets. The analysis of that work in the context of the time it was composed, opened curious anthropological perspectives of thinking about the emergency of culinary as a relevant theme of ethno-historical studies.

Keywords: Mário de Andrade; modernist literature; Brazilian dishes; Brazilian music.

¹ Pesquisadora independente; doutora formada pelo Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, afiliada ao grupo de estudos de «etno-história» dirigido pela Prof.^a Dr.^a Lília K. M. Schwarcz.

Em 25 de fevereiro de 1945, morria Mário Raul de Moraes Andrade. Nascido em 9 de outubro de 1893 e desaparecido com apenas 52 anos, o autor – notável humanista – sobressaiu entre os intelectuais brasileiros da primeira metade do século XX por sua vasta erudição, que não se limitou à acumulação de saberes livrescos. Paulista de nascimento e muito atuante na vida cultural da cidade e do país, ele foi escritor, poeta, professor de música, folclorista, crítico literário, crítico de artes plásticas, palestrante e incentivador de eventos culturais. Muitas dessas atividades foram geradas a partir do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo, instituição que ele contribuiu a fundar e dirigiu entre 1935 e 1938. Sua participação ativa na vanguardista Semana de Arte Moderna de 1922 merece ainda uma menção destacada.

Em um país que, nos primórdios modernistas do século, ainda desejava afirmar suas próprias características culturais, as elites cultas preocupavam-se, sobremaneira, com a definição de uma identidade especificamente brasileira. Artistas plásticos e intelectuais valorizavam, em telas, desenhos ou escritos, elementos considerados constitutivos de um caráter nacional. Surpreendentemente, coube então um papel inovador às tradições das camadas menos favorecidas da população. Manifestações culturais populares atraíram, desde cedo, a atenção de Mário de Andrade, incitando-o a empreender viagens de pesquisa e a organizar expedições

destinadas a observar regiões brasileiras distantes. Tais iniciativas permitiram, portanto, o registro de um sem número de usos cotidianos, objetos de cultura material, ritos religiosos, expressões idiomáticas, crendices, lendas e folguedos do Norte e do Nordeste. Alimentos nunca deixaram de frequentar seus textos, ancorando com substância material os voos mais imaginativos do autor.

Sempre atento às músicas e outras manifestações culturais, fontes de um vasto manancial de maneiras de falar e agir impregnadas de regionalismo, o escritor incorporou, em obras como *Macunaíma*, muitos elementos recolhidos, recriando-os de forma inusitada. Assim sendo, a saga de Macunaíma narra as aventuras e desventuras do «herói sem nenhum caráter» que percorreu o país de norte a sul para resgatar um amuleto perdido de sua tribo amazônica. Fábula escrita em 1926 num estilo inspirado pela leitura de lendas indígenas recolhidas pelo etnólogo Koch-Grünberg², essa obra-prima da literatura brasileira foi, segundo o autor, «um livro de férias escrito no meio de mangas abacaxis e cigarras de Araraquara» (Andrade, 2016: 159). O texto, narrado em linguagem que unia gramática requintada e expressões tomadas de empréstimo à oralidade popular brasileira, descreveu um herói que resumia em sua pessoa carac-

² T. Koch-Grünberg (1872-1924), etnólogo alemão que estudou indígenas da região amazônica.

terísticas de todos os brasileiros, e o autor recorreu frequentemente a comidas e bebidas para prover lastro cotidiano ao relato: «Sabeis mais que as donas de cá não se derribam a pauladas, nem brincam por brincar, gratuitamente, senão que a chuvas do vil metal, repuxos brasonados de champagne, e uns monstros comestíveis, a que, vulgarmente dão o nome de lagostas» (Andrade, 2016: 69). Em outra obra, um conto, *O peru de Natal*³, o autor apresentou a narrativa de um filho que, após a morte do pai sovina, exigiu – capricho inaudito – uma ceia dispendiosa de peru para que a mãe desfrutasse de uma daquelas aves maravilhosas que preparava quando recebia familiares, mas que nunca eram suficientemente carnudas para que ela pudesse receber um pedaço.

A obra ora focalizada, *O banquete*, encontrava-se ainda em fase de composição quando sobreveio a morte do autor. Dos 10 capítulos planejados, apenas os 6 primeiros foram redigidos. Outros 4 constaram na publicação da obra em sua forma original de roteiros sumários indicando sequências de iguarias servidas, as quais obedeciam às normas de composição de cardápios elegantes, mas tinham sido ideadas para distinguir momentos no fluxo do drama relatado. Foi a sequência dos alimentos servidos que permitiu a Mário

de Andrade narrar o triste destino de Janjão, compositor brasileiro de música erudita, artista sincero, pobre e incorruptível. As iguarias, com efeito, denominaram 5 dos 10 capítulos previstos. A despeito de estar ainda em processo de redação, o texto já tinha sido apresentado aos leitores, a partir de maio de 1944, na forma de folhetim, publicado no *Jornal da Manhã*, no qual o escritor mantinha uma crônica semanal.

Gilda de Mello e Souza, que se empenhou para que *O banquete*, mesmo incompleto, fosse publicado e que se encarregou de comentá-lo, destacou, na orelha do livro, a importância da obra derradeira:

O Banquete representa o último momento de longa meditação sobre a Arte, que atravessa a obra de Mário de Andrade, desde o período das vanguardas até 1945. Embora inacabado, este texto forma juntamente com o Curso de História da Arte da Universidade do Distrito Federal, o grande díptico onde se encontram expressos, de maneira mais sistemática que na variada produção crítica e na correspondência, os temas principais de sua Estética. (Andrade, 1989)

Efetivamente, as questões discutidas no texto referentes à estética, em geral, e à música, em particular, afiguraram-se extremamente relevantes. Seu brilho, entretanto, ofuscou outro aspecto fundamental da obra que merecia uma devida atenção: o uso literário original de comidas simbólicas ima-

³ Texto originalmente publicado na *Revista da Academia Paulista de Letras*, em 1942, e incorporado, em 1947, à obra póstuma: *Contos novos*.

ginado pelo autor. Tal será, pois, o viés analítico deste artigo, deixando-se de abordar, por falta de espaço, a incrível riqueza das referências aos produtores culturais que influenciaram a estética modernista.

Antecipando a argumentação desenvolvida, sublinharemos como, entrelaçadas, a música, arte imaterial vinculada à capacidade de audição, e a comida, arte material que passa pelo crivo do paladar, proveram um arcabouço estrutural à narrativa, permitindo que cada nova iguaria servida aos convidados de um banquete fosse acompanhada da discussão de uma faceta peculiar dos problemas que a produção e a recepção pública das atividades musicais brasileiras enfrentavam por volta de 1940. A escolha dos elementos do cardápio não se mostrou inocente. Ao contrastar comidas nacionais saborosas, mas pouco vistosas, com comidas sedutoras e tumultuadas de um mundo que estava em vias de ceder aos apelos de sereias estrangeiras, Mário de Andrade reivindicava um lugar ao sol para o folclore nacional, fonte de inspiração para a criação de obras musicais eruditas. A escolha dos comensais de *O banquete* tampouco se mostrou aleatória: eles pertenciam a diferentes categorias de pessoas que gravitam em torno da produção musical. Cada um deles, ao aceitar com maior ou menor deleite ou maior ou menor repulsa as iguarias metafóricas oferecidas pela anfitriã, especificava por meio de atitudes sua adesão a valores culturais nacionais ou estrangeiros. As reações e os

comentários dos convidados diante de certas iguarias permitiram, portanto, individualizar personagens, que, de outro modo, representariam apenas categorias de pessoas vinculadas à música.

Mesmo com a inspiração inicial da obra derivada, obviamente, do *Banquete* de Platão, o texto modernista reteve relativamente poucos elementos do modelo antigo. À diferença da obra grega, que descrevia um simpósio (banquete em grego) – isto é, uma competição de oratória em torno de um tema proposto (no caso, o tema do amor) – a um grupo de amigos que acabavam de compartilhar uma lauta refeição, o foco de *O banquete* contemporâneo não permaneceu centrado em um relato de habilidades discursivas. Discursos expressando ideias não deixaram de ser proferidos, todavia, não na forma de solilóquios, mas de diálogos mantidos no decorrer de um «almoço ajantarado», isto é, tardio e copioso. A anfitriã era Sarah Light, rica judia americana, de meia-idade, separada de um marido com o qual permanecia casada por motivos financeiros. Moradora de uma cidade imaginária, que Mário de Andrade denominou «Mentira» (localizada em uma região dita da Alta Paulista, vizinha do Brasil, subterfúgio que permitiu ao escritor criticar as atividades culturais brasileiras), essa milionária apreciava a música, a literatura e a pintura, artes cultivadas na condição de diletante, já que participava frequentemente de eventos sociais. Em uma de tais ocasiões, ela apaixonou-se por Janjão,

um compositor de música erudita brasileira, talentoso, jovem e pobre, cuja obra admirou e que despertava nela uma miscelânea de sentimentos contraditórios. Imaginou, portanto, que, sem precisar revelar uma paixão vergonhosa, pela diferença de idades e de condição social, conseguiria impulsionar a carreira do jovem ao organizar um almoço que reuniria interlocutores judiciosamente escolhidos.

Além da própria Sarah e de Janjão, os demais comensais eram Siomara Ponga, uma cantora celebrada, e Felix de Cima, político, subprefeito, descendente fascista de italianos e homem assaz obtuso, considerado o «protetor indisputado das artes na cidade» por decidir quais os artistas que receberiam financiamentos governamentais (Andrade, 1989: 48). Juntou-se, inopinadamente, à companhia Pastor Fido, jovem e pobre quintanista de direito, socorrido por Janjão, que o conheceu quando atravessava uma praça a caminho do almoço. Longe de imaginar que o futuro de sua música estaria em jogo, o compositor decidiu incluí-lo no convite. Excetuando, pois, o estudante esfomeado, que desejava ser jornalista, mas sobrevivia precariamente da venda de apólices de seguro para uma firma chamada *A infelicidade*, todos os comensais daquele copioso almoço dominical mantinham vínculos com a produção musical erudita. Sarah Light representava a voz do público apreciador e, eventualmente, do mecenato; Siomara Ponga, a voz de intérpretes coroados de sucesso, cujo repertório de cantos era pensado para satis-

fazer um público pouco entendido; e Felix de Cima, a fonte de financiamentos governamentais raramente merecidos. Janjão, único dos cinco comensais designado apenas por um apelido, traduzia a situação desconfortável de artistas bem formados e prontos a sacrificar a sobrevivência em prol de uma criação artística isenta de venalidade.

Previsivelmente, o universo das artes, em geral, e da música, em particular, constituiu o tema das conversas durante o almoço oferecido a convidados cujos interesses materiais e posições sociais resultavam distintos. Fundamentado em uma rica experiência acumulada ao longo de anos, Mário de Andrade parece ter se divertido em reunir pessoas com experiências profissionais e projetos de vida díspares, quando não antagônicos, situação que, graças à brincadeira de situar a ação da narrativa na capital imaginária de um país vizinho do Brasil, possibilitou-lhe desancar as condições vigentes da produção musical brasileira e salientar a capacidade limitada de fruição das artes do público local ou a qualidade (muitas vezes) duvidosa de intérpretes estrangeiros. A narrativa privilegiou a apresentação de conflitos latentes capazes de opor ou de unir comensais paradigmáticos.

Se não fosse a inserção de reflexões do narrador (Mário de Andrade), que incluíam até menções inesperadas às próprias atividades culturais do autor, a obra *O banquete* se assemelharia, talvez, a uma peça de teatro, cuja

ação evoluiria de cena em cena, impulsionada por opiniões proferidas. À medida que refeição e conversas prosseguiam, rivalidades tornavam-se evidentes, apesar de os comensais afetarem uma cordialidade de bom tom. Em torno de um almoço farto e saboroso, os ânimos deveriam ter serenado. Entretanto, mesmo com os diálogos fluindo educadamente, a anfitriã não deixou de perceber o mal-estar desencadeado pelas opiniões proclamadas:

Sarah Light principiava se incomodando, aquele banquete mais parecia um campo de batalha. Lhe desgostava que Janjão atacasse tanto o Governo. Felix de Cima jurava por dentro que jamais faria nada pelo compositor. Siomara Ponga no íntimo triunfava. Não sabia exatamente porque, mas se sentia triunfante e calma. Fria, fria. Sem a menor piedade ao menos, pelo tonto do Janjão. (Andrade, 1989: 110)

Nos comentários inseridos no texto, sobressaíram críticas vigorosas a aparência corporal, traços de personalidade e maneiras de agir dos cinco comensais. Ninguém foi poupado, nem mesmo Janjão, herói presumido da narrativa. O autor o descreveu como um monstro exótico de orgulho, inconscientemente «camuflado em coisa natural» (Andrade, 1989: 45). Efetivamente, ele recebia, sem grandes questionamentos, as atenções da milionária: «ele se deixava apenas adorar, na sem-cerimônia insaciável com que a todos os artistas legítimos, amor, glória, adoração, êxtase, aplauso

e até dinheiro, é o mínimo ingrato que podem lhes dar os homens desse mundo», desatento ao fato de que «por detrás dessas cochilhas amansadas, esperava um sol furibundo» (Andrade, 1989: 45). A aparência física do compositor tampouco escapou à pena ferina. Mário de Andrade caracterizou Janjão como tendo «corpo de zebu ossudo, pele morena, cabelo mais liso que o dum gê e linhas duras caindo no chão como a fatalidade» (Andrade, 1989: 45). Aliás, até mesmo Pastor Fido duvidou da existência de seu talento musical: «Com esse corpão esquipático, feito aos pedaços, dos quais nenhum pertence a um músico, seu fado é o meu, desgraça» (Andrade, 1989: 58).

Sarah Light foi descrita como uma mulher elegante e independente, nascida em Nova York e radicada em Mentira, cidade onde, apesar de sua «idade crepuscular» (Andrade, 1989: 73), participava ativamente da vida social, a ponto de esquecer sua origem e de ser corrigida pela cantora: «Como hoje estamos entre nacionais... (Siomara Ponga tossiu. A milionária turtuveou, teve ódio, mas consertou com mais modéstia:)... e como se trata de homenagear um grande compositor mentirense, primeiro temos vatapá» (Andrade, 1989: 119). Em suma, naquele almoço Mário de Andrade apresentou aos leitores uma anfitriã «toda entregue à profissão de presidir almoços», apesar do desânimo que lhe causavam os sapatos empoeirados de Janjão e o estilo briguento das conversas (Andrade, 1989: 119).

Nenhum dos convivas, porém, foi tão maltratado quanto Felix de Cima, o influente político, que não gostava das artes, mas que «as protegia, isso sim» (Andrade, 1989: 48). O retrato que Mário de Andrade apresentou deste singular e sensual protetor da cultura – apenas versado em matéria de gastronomia e de belo sexo – não deixava margem a dúvidas:

Felix de Cima além de muito burro, era totalmente ignorante. A circunstância nada ocasional que o guindara à alta posição política que usufruía em Mentira, era... por isso mesmo. Tinha qualidades isso tinha, como por exemplo gostar de comer e conhecer até com sutileza a data dum vinho rubro e a gota de leite escorregada a mais num cozimento de perdiz. Era um prodígio de simpatia, de tal maneira que ficava impossível a gente não acabar gostando dele. [...] Ainda tinha outra qualidade mui simpática em Mentira que era gostar das mulheres. Diziam mesmo (sem prova) que ele tinha certas preferências cromáticas bem mais cordatas e fáceis na terra que as dificuldades virtuosísticas da enharmonia vocal dos helenos. (Andrade 1989: 47 e segs.)

Nem a bela cantora Siomara Ponga, celebridade calculista, vaidosa e ciumenta, escapou à caricatura. A descrição bastante ácida de seus atributos revelou a animosidade que despertavam no autor artistas de formação esmerada, aptos a se conduzirem de forma mais condizente:

A famosa cantora Siomara Ponga era famosa com justiça e era o protótipo do virtuose. E era também o xodó de Mentira. [...] Porém

Siomara Ponga merecia a fama internacional que tinha. Estudara muito. Trabalhara e trabalhava cotidianamente a voz. Poderíamos sem favor reconhecer que alcançara uma cultura legítima. Não só a vontade de vencer a levava a estudos gerais que a exceptuavam no poleiro dos artistas, como realmente ela sabia música. Mas apesar disso, ela não passava duma virtuose da mesma qualidade péssima dos virtuosos internacionais. A isto a reduziu a sua inconcebível vaidade, e os interesses comerciais que a escravizavam a seu público. (Andrade, 1989: 50)

A própria denominação que lhe foi atribuída já era sinal de desaprovação. O termo «pongar», segundo Mário de Andrade, significava pular num veículo de transporte público em movimento para demonstrar habilidade (Andrade, 1989: 160). O sobrenome descreveu uma virtuose bem formada e talentosa, mas excessivamente guiada pela busca do dinheiro e do sucesso. Reparou-se, de passagem, outro trocadilho formulado a partir de seu nome, uma referência desabonadora às arapongas, aves de canto forte e estridente.

O papel destinado a Pastor Fido na narrativa afigurou-se um pouco mais nebuloso. Mário de Andrade apenas descreveu o quintanista de direito como um jovem pobre, de 20 anos, culto mas ingênuo e dotado de pouco traquejo social. O estudante interveio relativamente pouco no desenrolar das conversas. A escolha do sobrenome Fido, derivado do latim (*fidem*, fé), apostado ao nome próprio con-

fiável de Pastor, permitiu supor que, nos capítulos nunca redigidos, o escritor imaginava, talvez, descrever alguma traição ao «não conformismo» ao qual o compositor Janjão permaneceria fiel.

De modo diverso do modelo platônico, comidas e bebidas festivas, ausentes no *Banquete* grego, marcaram presença no texto modernista. Com efeito, alimentos deram nome a 5 dos 10 capítulos, provendo um arcabouço certo à narrativa. Cada nova comida, ao introduzir um capítulo, chegou à mesa acompanhada da discussão de uma nova faceta dos problemas atinentes à produção musical brasileira. Dos seis capítulos efetivamente redigidos, os três primeiros não contaram com nenhuma degustação de acepipe. Mário de Andrade dedicou os dois primeiros à apresentação da anfitriã e de seus convidados. No primeiro foram descritos os membros da elite social «mentireNSE», enquanto no segundo surgiam no cenário dois jovens de finanças precárias: o talentoso e «não conformista» compositor Janjão e o estudante Pastor Fido. Coube ao terceiro capítulo, «Jardim de inverno», um relato dos preparativos da dona da casa para se vestir adequadamente e das chegadas sucessivas da cantora e do político, que, recebidos no jardim de inverno da mansão, encetaram de imediato uma conversa sobre a comoção psicológica desencadeada pela «sensação estética».

O título do primeiro capítulo, «Abertura: Apresentação dos personagens classe-dominante», pareceu constituir uma referência à introdução de sinfonias, compostas, assim como *O banquete*, de movimentos expressando distintos estados de alma. A hipótese se tornaria mais plausível ao observar-se que em um dos capítulos que não foram escritos, o derradeiro, intitulado «Despedida», o autor inseriu, no longo subtítulo, o termo noturno: «Despedida, a luta moral do compositor. Noturno. Janjão jogado na rua. Conclusões. A arte está desorientada e não sabe o que fazer. Muita discussão e pouca arte. Retorno às fontes e aos princípios essenciais. O contraste do conformismo das classes dominantes e do não-conformismo implicado na arte por definição». A referência ao termo «noturno» qualificaria, além do final tardio do repasto, a postura moral de um artista que não cedeu à corrupção, caracterizando o fim de um relato tão melancólico quanto costumam soar melodias de Noturnos.

Vinte anos após a composição de *O banquete*, em 1964, Claude Lévi-Strauss também entrelaçou música e alimentos, porém, em uma ótica de análise mitológica totalmente diversa do propósito de seu amigo Mário de Andrade⁴. O antropólogo, com efeito, desenvolveu, em *O cru e o cozido*, uma estruturação de texto similar àquela de *O banquete*, ao atribuir títulos

⁴ Uma amizade iniciada entre 1935 e 1939, quando o antropólogo lecionou na USP.

referentes à música – ária, sonata, rondó, etc. – às diferentes divisões e subdivisões de uma obra de intenção teórica. Na quinta parte de *O cru e o cozido*, intitulada «Sinfonia em três movimentos», figurou, por exemplo, um *Concerto de pássaros*. No caso de *O banquete*, Mário de Andrade não teve a oportunidade de explicar como pretendia encaminhar a narrativa de um misterioso oitavo capítulo intercalado entre sobremesa e café: «Passeio em Pássaros. Zoo-fonia. O canto-enfeite no cio. A mulher vestida de homem e a lei do peso. Música da natureza e música descritiva». Um capítulo provavelmente destinado a anunciar gorjeios explosivos e um rompimento previsível entre o compositor, a anfitriã e a elite social de Mentira.

Ritmando conversas destinadas a comentar os males que tolhiam a criação musical erudita de sua época, Mário de Andrade reproduziu, por meio de uma sucessão de capítulos nomeados em função de iguarias, as sequências costumeiras de apresentação das comidas em ocasiões formais: aperitivo, prato principal, salada, sobremesa, frutas e café (faltando apenas a presença regulamentar de uma entrada entre o aperitivo e o prato principal). O serviço de iguarias, iniciou-se apenas no quarto capítulo, «O aperitivo. Situação atual, técnica e prática da música e do compositor brasileiros, O mundo oficial. O ensino. A crítica, sua desorientação, ignorância e comadrismo». Bebidas foram providas então aos convidados reunidos no jardim de inverno. Eles escolheram degustar um vinho do Porto (provavelmente

destinado à cantora Siomara e à dona da casa) ou um «cocktail verde e amarelo», isto é, uma batida de forte teor alcoólico, ideada para agradar ao político. Paralelamente à descrição das bebidas, o autor proporcionou ao leitor uma amostra aperitiva das queixas de profissionais ligados à música: poucas oportunidades de boa formação, mediocridade do público e recorrência de critérios de amizade ou de interesse pessoal – em lugar do mérito – na outorga de auxílios financeiros.

Na sequência do cardápio, ao passarem à mesa, no quinto capítulo, nenhuma entrada antecedeu o prato principal, omissão justificada, segundo a milionária, pelo fato de a especialidade baiana constituir um «prato forte do Brasil», mas também, quiçá, para não sobrecarregar de introduções um relato encabeçado por capítulo intitulado «Abertura». Esse extenso capítulo celebrou a iguaria principal da refeição: um substancioso vatapá à moda brasileira, «Vatapá. A música brasileira tal como está na composição. Como compor música brasileira». O preparo saboroso e cheiroso elaborado por dona Frutidor, «a cozinheira barbadiana que só saía na rua de chapéu e falava cinco línguas», chegou à sala de jantar «maior que a Capela Sixtina» e caracterizado como uma iguaria «violenta» (Andrade, 1989: 120). Comentando esse prato, Felix de Cima tornou-se lírico:

O que tem de mais admirável nos pratos do gênero do vatapá, é o fenômeno da tempes-

tade. [...] 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... (Andrade, 1989: 122)

A escolha do político para comentar o copioso vatapá não se revelou fortuita. Anteriormente, ele já dedicara seu entusiasmo à apreciação de um «cocktail», isto é, de uma «legítima batida paulista! [...] feita de caninha mesmo, em alambique de barro, fabricação particular» (Andrade, 1989: 100). As comoções de prazer que o influente epicurista experimentava passavam exclusivamente pela sensualidade. De toda evidência, Mário de Andrade carregou nas tintas ao retratá-lo, extravasando, talvez, ressentimentos contra políticos que conhecimentos limitados não habilitavam a decidir em matéria de qualidade artística. Em diversas ocasiões, Felix foi retratado como um indivíduo que «grunhiu» e «zurrou» e confessava: «Meu Deus! Eu não estou entendendo nada» (Andrade, 1989: 120, 82 e 86).

Diante do vatapá brasileiro, apenas Siomara Ponga fez careta, «provando aquele horror jamais provado, que decerto havia de fazer mal prá s vozes dela. Mexia no prato, num desprestígio irritado. Sentiu-se só, enquanto os outros comiam se entreamando sem querer» (Andrade, 1989: 120). O sabor capitoso do pre-

paro destoava do comedimento europeu dos cantos que ela apresentava ao público, de sua subserviência à mediocridade e postura pessoal fria: «ela cantava tão pouco em língua nacional, só uma pecinha em cada concerto, e só mesmo porque o governo obrigava a isso por lei...» (Andrade, 1989: 52). Desconfortável e maldosa, ela acabou se queixando, escancarando um viés racista e a rivalidade pessoal mútua, que o autor sugeriu existir entre as duas mulheres:

Porém o vatapá estragoso lhe incutira na língua uma noção tão garantida de que viera estragar com as vozes dela, o mau gosto do prato a deixara tão sozinha, que não se dominou, piou fino: – Está muito agradável! Mas esses pratos de negros são como transfigurações alimentares de estupros, há quem se console assim... É seu prato preferido, Sarah Light? (Andrade, 1989: 120)

Uma reprimenda não tardou. O político acudiu em defesa do vatapá, qualificado como «prato dos fortes de espíritos» por sua violência tempestuosa, e respondeu à virtuose: «Deixe de tolice, ilustre cantora. O prato é violento, mas o que que você pode entender de violência e estupros senhorita? A violência das comidas é menos questão de brutalidade do prato que de saúde espiritual». Rechaçando a alegação da cantora de que se tratava de comida «in-

ventada por escravos»⁵, ele acrescentou ainda «Foi inventado por escravos, mas foi servido aos patrões!» (Andrade, 1989: 120), enfatizando a presença de uma estética de sabores violentos na culinária brasileira.

Semelhantes considerações desembocaram na obra *O banquete* sobre uma questão suscitada por uma observação da anfitriã: «O Brasil não é nenhuma esquimolândia, nem a nossa música é o gamelã javanês! Nossa tradição é europeia...». Tal afirmação incitou Janjão a retrucar: «Mas essa é a visão geral, realmente tonta, da crítica europeia a nosso respeito e do Brasil: somos uns exóticos, somos uma esquimolândia, e no fundo o que eles pedem não é arte brasileira, nem arte livre, nem nada. Querem é vatapá, querem gamelão». Na sequência, o compositor, exasperado, acrescentou: «O que esses críticos musicais estrangeiros pedem de nós? Negro só negro! E o que os brasileiros pedem? Branco, só branco! E durma-se com um barulho desses! São todos uns idiotas!» (Andrade, 1989: 131 e segs.).

A decisão do autor de documentar o apreço ou repúdio de cada comensal a iguarias carregadas de valor simbólico fez com que peculiaridades nos modos de pensar e de agir adquirissem relevo. A composição do cardápio contribuiu, pois, para explicitar as ideias que cada um dos convivas alimentava sobre o papel das artes e da música. Entretanto, por mais que Sarah Light, Siomara Ponga, Felix de Cima, Janjão e Pastor Fido reproduzissem

à mesa o universo das pessoas que sustentavam a vida cultural de Mentira, ou do Brasil, Mário de Andrade nunca os descreveria como marionetes desprovidas de sentimentos pessoais. Além de prover estrutura à narrativa e conteúdo ao embate de opiniões, as iguarias, minuciosamente descritas, tiveram o condão de humanizar os protagonistas do relato, de dotá-los de densidade psicológica, mesmo que seus nomes e sobrenomes anunciassem um pertencimento a categorias específicas de pessoas. Comentários sobre as iguarias preparadas na mansão luxuosa de Sarah Light traduziram, portanto, em linguagem culinária, contrastes irreconciliáveis entre diversas visões de mundo.

A refeição prosseguiu no sexto capítulo, com a degustação de uma «Salada. A música no mundo atual». Tratava-se de belíssima comida de «tipo norte-americano», fria, colorida e teoricamente de fácil digestão. Ela chegou à mesa enorme e triunfal, ostentando uma miscelânea de ingredientes raros e caros, caracterizada pelo autor como um «tumulto». Ao aparecer, metafórica, ela apagou, de imediato, o brilho do modesto vatapá de expressão local, cheiroso e saboroso, mas que «não fazia vista nenhuma, com aqueles seus tons de um terra baço e os brancos do anguzinho virgem» (Andrade, 1989: 159). A salada, espantosamente sedutora, que Sarah Light ideara orgulhosamente requeria adesão a seus encantos. Entretanto, ela «não tinha cheiro nenhum». Com exceção de Janjão, a companhia

reunida na sala de jantar da milionária pouco se importou com semelhante detalhe. O advento da salada introduziu, portanto, no texto subentendidos de outra natureza: «Era uma imagem, um símbolo, uma alegoria. Era, enfim a preciosidade derrotadora, dominadora, peripatética e circumsisfláutica, que oferecia a milionária Sarah Light, nova-iorquina de nascimento, internacional por profissão, e brasileira por incrustação» (Andrade, 1989: 159 e segs.). Efetivamente:

Tinha leite de cabra por causa de Gandhi; tinha porco porque era o bicho nacional dos celtas, cantados nos poemas bárdicos; mas biblicamente separado de tudo, em cápsulas finíssimas de trigo por causa das cóleras possíveis de Israel. Tinha gemas de ovo, libertas da albumina perigosa das claras, levemente tingida de suco de pedregulho. E tinha sorvete de creme, e avelãs recobertas de cacau sem açúcar. Enfim tinha de tudo, e o Mundo Musical não sabe enumerar estatísticas de sabores úteis e prejudiciais, tinha de tudo. (Andrade, 2011: 162)

Ao contrapor um clássico vinho do Porto à batida paulista e um vatapá baiano a uma salada tumultuada, Mário de Andrade reivindicava implicitamente uma expressão musical erudita condizente com a identidade nacional brasileira. Entretanto, como sublinhava Janjão, «Não sou nacionalista, Pastor Fido, sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para

a sociedade, precária como inteligência» (Andrade, 1989: 60).

A interrupção abrupta da narrativa, determinada pela fatalidade, não mascarou a intenção do autor de descrever personagens semelhantes àquelas que estorvavam o universo musical do Brasil. Por mais entristecedoras que fossem a sina do compositor e a da música nacional, *O banquete* de Mário de Andrade impressionou pelo senso de humor. Apesar de a composição do texto derivar de queixas relacionadas à vida cultural brasileira, a maestria da redação tornou agradável sua leitura. Mário de Andrade parece ter se divertido em juntar em torno da mesma mesa interesses visivelmente antagônicos. O subterfúgio de situar a ação em uma cidade imaginária, chamada Mentira, permitiu-lhe formular críticas ora bem-humoradas, ora mais ferozes à situação das artes brasileiras. Com efeito, o relato das conversas mantidas pelos protagonistas do drama escancarou a mediocridade que imperava em um domínio musical dominado por intérpretes, mecenas e público pouco preparados para apreciar sutilezas. Tratava-se, todavia, de algo que ocorria «num subúrbio de Mentira, a simpática cidadinha da Alta Paulista» (Andrade, 1989: 45); em um «país inventado por Mário de Andrade» (Andrade, 1989: 108). Graças a tal recurso, foi possível formular alusões irônicas, como certo comentário que fustigava repórteres incapazes de reagir com senso crítico diante de pronunciamentos estúpidos, já que «em Men-

tira eram todos educados pelo GELO (Grupo Escolar da Liberdade de Opinião)» (Andrade, 1989: 49). Referências inesperadas ao próprio autor da obra, proferidas por Sarah Light, revelando o diletantismo de uma milionária nova-yorkina que não foi denominada Light por acaso, apimentaram também um diálogo sobre os impactos da comoção estética:

– Em 1926 quando eu morava no Brasil, e ainda não tínhamos feito a Tramway e as fábricas de perfumaria de Mentira, fui convidada a frequentar um curso de Estética Comparada das Artes, realizado por um professor Mário de Andrade pra ex-alunas do Colégio des Oiseaux...

– O autor do «Macunaíma»!...

– Não sei... Era em 1926 e logo larguei o curso, pra ir estudar na Alemanha. Mas me lembro muito bem que ele afirmava a utilidade da estética como disciplina do espírito de qualquer um e que «para os artistas então, a estética faz parte da própria técnica, é lógico» frase textual que eu copiei. (Andrade, 1989: 77)

O falecimento de Mário de Andrade privou seus leitores da sobremesa, isto é, do sétimo capítulo, «Doce de coco. O folclore musical. Sua história. Situação dos estudos científicos. Frutas. A virtuosidade nacional. Os virtuosos estrangeiros no Brasil». A associação entre doce e folclore (ambos apreciados pelo estudioso) remeteria, provavelmente, à inspiração que tradições musicais populares proveram a músicos como Chopin, autor de polonesas célebres, ou deveriam prover a compositores como Janjão. Deixou ainda de ser escrito o

nono capítulo, «Café pequeno. O que se fará por Janjão. O que se devia fazer» (trocadilho que utilizou o indispensável arremate de boas refeições e a expressão «café pequeno» para designar algo sem importância). E, falha mais deplorável, jamais poderemos ler o final de *O banquete*, que relataria uma despedida abortando esperanças de sustento financeiro e de reconhecimento para o compositor.

Ao entrelaçar produção musical e gastronomia para compor *O banquete* – isto é, ao recorrer a metáforas alimentares para discutir problemas que lhe pareciam tolher a produção musical brasileira –, Mário de Andrade concebeu uma obra de ficção literária bastante inovadora. A descrição do cardápio servido naquele banquete lhe permitiu lastimar os parâmetros de gosto de um público pouco entendido, as escolhas equivocadas de repertório e a ignorância de autoridades políticas alheias à qualidade artística e obnubiladas por interesses pessoais, além de sublinhar as interferências desastradas de mecenas estrangeiros. Dessa forma, ele não somente criou um arcabouço sensato para a narrativa, como também, ao contrapor alimentos brasileiros e estrangeiros, «cocktail verde e amarelo» ou vinho do Porto e vatapá brasileiro «tempestuoso» ou salada nova-yorkina «tumultuada», militou em favor dos valores culturais nacionais.

Semelhante uso de comidas e bebidas imaginado pelo autor reteve a atenção tanto

pela originalidade do tratamento literário, quanto pela data da escrita do texto: década de 1940. Com efeito, surpreende a sensibilidade precursora de um autor que percebeu devidamente a ampla dimensão simbólica e psicológica dos procedimentos culinários. Etnografias antropológicas que recorriam à observação dos usos alimentares para entender os hábitos e os valores de uma sociedade ainda se faziam raras na época. Mereceria menção, entretanto, a primeira monografia de Audrey Richards, um estudo funcionalista publicado em 1932, sobre a vida social dos Bemba, etnia Banto do Sudão. Pois, foi apenas nas décadas de 1960 e 1970 que antropólogos, fundamentados nas perspectivas de diversas escolas teóricas, linguistas e historiadores descobriram o auxílio precioso que a análise dos costumes alimentares de um povo poderia proporcionar à compreensão de sua vida social, econômica e cultural. Entre tais estudiosos figuravam certamente Fernand Braudel e Claude Lévi-Strauss, que conviveram, no Brasil, com Mário de Andrade entre 1935 e 1939, quando lecionavam na recém-formada Universidade de São Paulo. Resta-nos imaginar as conversas,

os jantares e, talvez, os banquetes durante os quais ideias trocadas poderiam ser semeadas, vindo a florescer em anos vindouros.

Bibliografia

Fontes

- Andrade, M. (1989). *O banquete*. (2.^a ed.). Ed. Duas Cidades. São Paulo;
- Andrade, M. (2016). *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro;
- Andrade, M. (1997) [1947]. *O peru de Natal*. Em: *Contos novos*. Ed. Klick. São Paulo.

Estudos

- Braudel, F. (1979). *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. XV ème — XVIII ème siècle*, T. I, II et III. Ed. Armand Colin. Paris;
- Lévi-Strauss, C. (1964). *Mythologiques; T. I: Le cru et le cuit*. Ed. Plon. Paris;
- Querino, M. (2011). *A arte culinária na Bahia*. Ed. Martins Fontes. São Paulo;
- Richards, A. (1932). *Hunger and Work in a Savage Tribe. A Functional Study of Nutrition Among the Southern Bantu*. Ed. Routledge & Sons Ltd. London.