

7

Contraponto

Não são, no caso, somente as idéias secretas que nos dirigem, mas principalmente a máscara que lhe damos. Sei e afirmo que os móveis secretos, ambições desprezíveis, imorais, anti-sociais e cabotinismos em geral, principalmente esse terrível e deformador desejo de agradar aos outros, são a origem primeira de todos os nossos gestos de sociedade, dos nossos gestos enquanto sociais (...) Esses motivos secretos são recalcados, são vencidos dentro de nós, embora vencidos só aparentemente, ou só momentaneamente derrotados. Vencidos porque a vida do homem entre os homens exige, mas cria essa entidade em ficção.

Mário de Andrade em “Do Cabotinismo”

7.1

Sublimação

Uma vez que teria destruído por completo o ensaio sobre o tema da sublimação, por considerar que o assunto ainda restava por demasiado enigmático, não há em Freud teoria constituída desse tema, existindo apenas teorizações fragmentadas ao longo da obra.

Na obra freudiana, o termo sublimação nomeia o conceito, o processo psíquico inconsciente, que explica a capacidade da pulsão sexual de substituir um objeto sexual por um objeto não sexual e de trocar seu objetivo sexual inicial por um outro não sexual, sem perder sua intensidade de prazer. Desse modo, o processo sublimatório da pulsão demarca a origem sexual de um conjunto de atividades e de realizações (da pintura, escultura, música, literatura, etc.), porém, também, de qualquer atividade cultural que aparentemente não tem vinculação com a energia sexual, com a força pulsional.

Isto explica, como a sublimação é o destino mais nobre e perfeito da pulsão ao permitir a realização de obras culturais, contudo precisa ficar demarcado que a sublimação é um destino específico da pulsão que consiste em uma substituição de seu objetivo sexual por outro, eventualmente mais valorizado socialmente. Dessa forma, sublimar diz respeito a qualquer produção cultural. Em trabalho anterior²⁵² aponto inclusive que ela está diretamente vinculada ao processo do dizer.

Aliás, foi justamente para explicar as criações humanas que Freud elaborou o conceito de sublimação, ampliando sua teoria das pulsões sexuais. Acima já foi falado que no ato de cada criação (pesquisa, ciência, ou arte) e nas atividades que dela dependem há uma fonte sexual, contudo cabe perguntar como se explica essas realizações serem impulsionadas pela energia da pulsão.

Em “A pulsão e seus destinos”, Freud considera que o impulso pulsional tem mobilidade de modificar seu objetivo sexual por outro não sexual, devido à sua capacidade plástica. Na medida em que os objetos da pulsão são intercambiáveis, ela

²⁵²GONÇALVES, L. *A Voz na Psicanálise - Um Sopro de Vida*.

troca de alvo e de objetivo sem perder a intensidade da satisfação. É também pela via sublimatória que a curiosidade sexual infantil transforma-se em desejo de saber ou, se preferirem, em investigação intelectual.

Lacan insistiu em marcar que o que comanda o processo de sublimação é a interiorização das coordenadas simbólicas que envolvem a dimensão psíquica da perda e da falta. É a partir da castração simbólica que a vicissitude da sublimação pode acontecer. Outro ponto, ressaltado por Lacan em seu retorno a Freud é o de considerar não apenas a arte como ato sublimatório, mas todas as atividades humanas além do ato sexual. Por este viés a fala é um ato sublimatório²⁵³.

Cumprido ressaltar que o termo sublimação em Freud não remete nem a uma discurso sobre o ideal nem a uma importação de uma definição ou descrição de um processo químico, nem tampouco a uma referência à categoria do sublime em filosofia. É por contraste com o ideal que Freud define sublimação, uma vez que alerta que ela não deve ser confundida com a idealização, processo de super estimar o objeto.

Em *A moral civilizada e a doença nervosa dos tempos modernos*, 1908, Freud diz:

*A pulsão sexual coloca à disposição do trabalho cultural quantidade de forças extraordinariamente grandes e isso é devido a essa particularidade em especial marcada nela de poder deslocar de objetivo, sem perder essencialmente a intensidade. Chama-se essa capacidade de trocar de objetivo sexual originário por um outro objetivo que não é mais sexual, mas que lhe é aparentado de capacidade de sublimação.*²⁵⁴

Na seqüência do texto, Freud comenta a pulsão sexual como um composto de muitas pulsões parciais e fala da possibilidade da utilização de grandes magnitudes de energia sexual (libido) para um fim não sexual, que designa pela primeira vez claramente de sublimação. Tal capacidade varia, segundo ele, de um sujeito para outro, principalmente porque uma certa dose de satisfação sexual direta mostra-se indispensável para a maioria dos sujeitos. De qualquer modo, alega que grande parte

²⁵³Lacan discute esta questão no *Seminário XX*, intitulado “Mais ainda”.

²⁵⁴FREUD, S. “Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna” in *ESB*, vol. IX, p. 193.

do trabalho cultural tem sua origem neste deslocamento da excitação sexual. Porém, tal deslocamento pode ter, por sua vez, uma outra conseqüência, como a formação substitutiva neurótica.

Em *A pulsão e seus destinos*, a obra freudiana já havia acentuado que o objetivo da pulsão é a satisfação. A capacidade plástica da sublimação deriva dessa troca contínua de objeto na busca incansável de satisfação, garantindo que no plano psíquico o prazer sublimatório seja equiparável ao encontrado no exercício direto da sexualidade. Em 1917, Freud retoma sua afirmação de 1908 nas *Conferências Introdutórias em Psicanálise*:

*Entre esses processos protetores contra o adoecer devido à privação sexual, existe um que adquiriu especial significação cultural. Consiste no fato de a inclinação sexual abandonar seu fim de obter um prazer parcial ao fornecido pelo ato de procriação e de adotar um, que geneticamente se relaciona àquele que foi abandonado, mas que, por si mesmo, já não possui um caráter sexual, devendo ser descrito como social. A esse processo chamamos sublimação, segundo a nossa idéia que os objetivos sociais estão acima dos objetivos sexuais individuais.*²⁵⁵

Lacan confirma Freud, ao exemplificar diante de um auditório lotado: “De momento eu não beijo eu vos falo e posso muito bem ter exatamente a mesma sensação que teria se beijasse.”²⁵⁶

Como já apontava no texto sobre a moral civilizada, Freud ao longo de sua obra vai retomar e acentuar a idéia de que há uma certa instabilidade, vulnerabilidade da capacidade de sublimar. Não se sublima de uma vez por todas, mas, inclusive, naqueles que parecem mais aptos a sublimar, ela é uma capacidade que necessita ser psiquicamente ativada. As condições que permitem a instauração desse processo, seu desdobramento e sua conclusão estão na dependência de contingências internas e externas.

²⁵⁵FREUD, S. “Conferências Introdutórias sobre Psicanálise”, in *ESB*, vol. XVI, p. 404.

²⁵⁶LACAN, J. “Mais Ainda”, *O Seminário- Livro 20*, p. 29.

Sua reflexão sobre a questão do narcisismo leva Freud a resgatar uma das condições necessárias para a realização do processo de sublimação. O investimento libidinal deve ser retirado do objeto sexual pelo eu que retoma tal investimento sobre si mesmo, e depois o reorienta para um novo objetivo não sexual e sobre um objeto não sexual. Essa retirada da libido para o eu e a reorientação do investimento do objetivo e do objeto para o não sexual é um movimento que Freud chama de dessexualização. A sublimação precisa dessa dessexualização que requer a intervenção do eu. O conjunto dessa operação é, ele próprio, intensamente correlacionado com uma outra operação, fundamentalmente necessária, para que seja possível qualquer sublimação.

Na medida em que a pulsão não tem objeto, Freud se refere a um trabalho arcaico do aparelho psíquico diante da impossibilidade de satisfação completa. A civilização assumiu a função de obstáculo que se aliou a uma característica inerente, interna, constitutiva da própria natureza da pulsão sexual que é de não ter objeto que lhe seja específico e lhe satisfaça plenamente. Assim, por deslizar sempre pressionando em busca de satisfação, ao se vincular a objetos, pode criar obras de arte e sonhos, ou sintomas, grupos que se movem a partir de um objetivo de segregação, guerras, violência etc. Como nos define Freud no texto *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor*, devido à incapacidade da pulsão sexual obter satisfação completa pode tornar-se fonte de obras grandiosas, mas também de terríveis destruições, desde aquelas de conseqüências individuais, como por exemplo a formação de sintomas neuróticos e psicóticos, até as conseqüências no âmbito social, de amplitude devastadora.

Uma vez que esta tese trata do desejo resistindo na obra literária modernista de Mário de Andrade, precisamos discutir a sublimação como vicissitude pulsional que permite a satisfação na criação. A abordagem lacaniana oferece várias configurações interessantes para esta empreitada.

7.2

A criação artística e a pulsão invocante

Lacan se referindo a Marguerite Duras declarou em 1965:

*A única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, ainda que essa lhe tenha sido reconhecida como tal, é a de recordar com Freud que, em sua matéria, o artista sempre o precede, e que não há por que fazer-se de psicólogo ali onde o artista lhe trilha o caminho.*²⁵⁷

Sem dúvida, Freud sempre sustentou que a psicanálise não chegaria ao fundo do mistério das obras de arte:

*Estando o dom artístico e a capacidade de trabalho intimamente ligados à sublimação, devemos confessar que a essência da função artística permanece, também para nós, psicanaliticamente inacessível.*²⁵⁸

Como vimos anteriormente no Episódio, foi principalmente a criação literária que serviu para Freud de modelo para pensar o “fantasiar”, não se tratando, portanto, de explicar a escrita ficcional pela psicanálise, mas de tomar a criação literária como modelo da atividade psíquica.

Lacan, por sua vez, não aplicará a psicanálise à arte nem ao artista. Mas, aplicará a arte à psicanálise, pensando que, como o artista precede o psicanalista, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica. Segundo F. Regnault (2000), Lacan fica na “posição cortesã da homenagem”²⁵⁹. São textos lacanianos para Duras, Samuel Beckett, Claudel, Platão, Shakespeare etc.

Como já foi dito na parte anterior, Freud se vale do termo sublimação pouquíssimas vezes em sua obra, referindo-se à atividade artística, uma vez que essa vicissitude da pulsão não é exclusiva da arte.

Seus estudos que mais falam dos processos da arte são os que aproximam a arte das formações do inconsciente, características da neurose. Na medida em que o

²⁵⁷LACAN, J apud REGNAULT.F, in *Em torno do vazio- a arte à luz da psicanálise*, p. 19.

²⁵⁸FREUD, S. “Escritores criativos e o devaneio”, in *ESB*, vol. XVI, p. 21.

²⁵⁹REGNAULT.F. *Em torno do vazio- a arte à luz da psicanálise*, p. 25.

conflito é o fundador do aparelho psíquico e que a trilha do homem comum é a formação de sintomas, chistes, devaneios e sonhos, a saída do artista é a criação da obra. Esta última, diferente dos sintomas, chistes, etc, cria uma ilusão. Que ilusão seria esta?

Em o *Mal estar da civilização*, Freud frisa que o homem sacrifica suas pulsões em função da cultura para reforçar seus laços de pertencimento. A arte tem um papel conciliador, pois, com a criação, o artista expressa publicamente seu desejo, sem contudo, expô-lo a nu. Como nos sintomas e chistes ele é travestido, dando a ilusão de ser algo diferente, especial, dobrando a realidade à sua realização de desejo. Aí, estaria a audácia, que Freud tão bem nomeia²⁶⁰: a pulsão busca caminhos de satisfação tão complexos e diferentes de seu fim sexual óbvio, que o desejo se apresenta “muito bem trajado”.

Por isso, ao contrário do que possa parecer, as criações artísticas não consistem em autoliberação, uma vitória pulsional, elas são, outrossim, uma retomada do conflito entre as monções pulsionais e a realidade que se opõe à sua satisfação, daí, muita coragem e deslize em significantes para contornar o vazio e alcançar o produto final, a obra. Quando falei no Episódio, que as obras de arte são feitas do nada, me referia a este encontro com o real que a criação exige. A pulsão invocante recorre ao objeto voz para este contorno do nada. Um trabalho nada fácil. Em *A sabedoria do coração*, Henry Miller revela:

*Imitei todos os estilos na esperança de descobrir a chave do segredo da arte torturante de escrever. Finalmente cheguei a um beco sem saída, a um desespero que poucos homens conheceram, porque não havia divórcio entre o eu escritor e o eu homem: fracassar como escritor significava fracassar como homem. E eu fracassei. **Quando percebi que não era nada-menos que nada, foi então que realmente comecei a escrever. Lançando tudo ao mar, mesmo aqueles que amava. No momento em que ouvi minha própria voz, fiquei encantado...** Não me importava se o que escrevia pudesse ser considerado ruim. Bom e ruim saíram do meu vocabulário. Pulei com os dois pés no reino da estética. Minha vida em si se tornou uma obra de arte. **Encontrara uma voz...Meu enorme fracasso fora a recapitulação da experiência da raça: tive***

²⁶⁰No Episódio foi destacada e comentada a citação freudiana relativa a ousadia do artista em criar seu objeto.

*que me entupir de conhecimento, perceber a futilidade de tudo, destruir tudo, me tornar desesperado, seguir humilde, e depois me apagar inteiramente como os iniciados do Zen. Tinha que chegar na borda do abismo e então dar um salto no escuro.*²⁶¹ (grifo meu)

Se a arte organiza a obra em torno do furo, necessitando de um jogo de mascaramento do desejo, pode-se concluir, a partir de Freud, que há um retorno do recalcado na obra do artista. Para criar seu objeto artístico ele se vale das letras, das notas musicais, do barro, das tintas, porém, antes de mais nada, é com seu traço singular que contornará o vazio: sua voz. A vocação humana de invocar é a saída para lidar com o furo do real.

Referindo-se a Lacan e seu artigo sobre Gide, *A letra e seu desejo*, Regnault aponta:

*O artigo “Juventude de Gide”, certamente baseado em um livro de Jean Delay, não concerne em nada à obra de Gide, mas a posição do sujeito em relação ao seu desejo, e às cartas. Como diz Lacan trata-se de uma investigação sobre “a relação do homem com a letra”.*²⁶²

Não cabe, aqui, julgar as vias de análise e suas conclusões na complexa articulação Arte e psicanálise. Cumpre, porém, mostrar que tanto os estudos de Lacan como os de Freud apontam para um importante caminho de pesquisa que muito interessa a este trabalho de Tese. Regnault o define muito bem:

*Tudo que é traço singular do artista pode se tornar, por sua vez, desenvolvimento teórico de um conceito analítico, e um simples quarto de giro (ou meia volta) do aparelho utilizado permite fazer virar os elementos de uma psicanálise aplicada em elementos da psicanálise teórica... Não se sustentará então que há em Lacan a intenção de perceber o que o artista ou a obra recalcam, mas antes o fato de que a obra e o artista farão perceber o que a obra ainda desconhecia.*²⁶³

A trilha que foi escolhida para esta Tese é a da última citação. Mário de Andrade não é um caso clínico, e mesmo que fosse teria de ter sua autorização para

²⁶¹MILLER, H. apud PACHECO, O., in *Sujeito e Singularidade*, p. 17.

²⁶²REGNAULT, F. *Em torno do vazio- a arte à luz da psicanálise*, p. 21.

²⁶³Ibid., p. 21.

qualquer publicação. Por isso, a produção andradina não é tratada nesta tese como meio de investigar a estrutura psíquica do autor, seus sintomas, suas inibições, sua sexualidade, etc. Limitei-me ao que o próprio Mário mostra em escrita. Não interpretei suas falas, nem busquei seus inter-ditos como revelações do recalque. Mesmo sua correspondência íntima, que, aliás, já se tornou pública há muito tempo, foi utilizada apenas para falar da criação artística. A obra *Amar, verbo intransitivo* é o que de fato nos interessa analisar, considerando a produção artística um instrumento de leitura da cultura e a obra literária como um objeto metonímico de uma configuração maior, que é a arte.

Voltemos, portanto, à obra de arte.

Já vimos na parte do Episódio como a criação artística se organiza em torno do furo lhe dando contornos, porém, cabe falar ainda, que Lacan, mais especificamente ao abordar a arte literária, define bem a posição da obra no nó borromeano.

Em *O Amor Cortês*, Lacan, discutindo a literatura, define o conceito vacúolo:

*Vemos funcionar aqui em estado puro a mola do lugar ocupado pela visada tendenciosa da sublimação, a saber, o que o homem demanda, o que só pode demandar, ser privado de algo real. Esse lugar, um de vocês, falando do que tento mostrar-lhes em das Ding, o chamava, de um modo muito bonito, o vacúolo (...) De fato, onde o vacúolo é verdadeiramente criado para nós? No centro do sistema dos significantes (...)*²⁶⁴

Em outras palavras, Lacan está marcando que o vazio não tem só função espacial: ele tem uma decisiva função simbólica. O vacúolo é da ordem do Real, a criação se utiliza do imaginário para organizar simbolicamente o Real. O vacúolo é bordado pelo significante, e o que permite este contorno é o objeto *a*. A voz enquanto objeto *a* causa o desejo, movendo todas as criações.

Lacan ao analisar o conto de Edgar Allan Poe *A carta roubada*, põe exatamente no lugar do vazio, ou do vacúolo, “a letra”, a carta desaparecida. A obra, por isso, está mais do lado do objeto *a*, do que do significante, condensando-se, aí, a

²⁶⁴LACAN, J. *O Seminário*, livro 7 : A ética da psicanálise, p. 60-179.

visada desta tese que considera a voz o elemento chave da criação de Mário de Andrade, tornando-a tão decisiva para mostrar o lugar do desejo na Modernidade. A grande questão, agora, é como a voz, enquanto objeto da pulsão invocante, faz o contorno do vazio através de um bordado de letras. Do que ela se vale? De modo sintético pode-se responder que ela se vale da multiplicidade complexa que compõe o sujeito, tema que será tratado na próxima parte.

7.3

O múltiplo no um: vozes em polifonia

Segundo Lafetá, se é verdadeiro afirmar que a poética de Mário de Andrade é “uma tentativa de explorar a cultura brasileira e de contar a história de um intelectual que procura a identidade de seu país”²⁶⁵, sua obra também “constitui uma exploração do seu eu”²⁶⁶. Mas afinal, parece tão simples: o eu de Mário. Qual deles?

*Não sou eu, sou eus, em farrancho (...) Com minha multiplicação.*²⁶⁷
Oi Tia Miséria
Tens de partir o que espero
Espero não! Esperamos
*O plural eu venero*²⁶⁸

A poesia responde com o paradoxo da multiplicação em um. Neste sentido, pode-se dizer que o fazer poético de Mário, em um processo permanente de procura, revela a erotização da palavra como seu elemento constitutivo:

A existência admirável que levo consagrei-a toda a procurar. Deus queira que não ache nunca...Porque seria então o descanso em vida, parar mais detestável que a morte. Minhas obras todas na significação verdadeira delas eu as mostro nem mesmo com soluções possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, o que

²⁶⁵LAFETÁ, J. L. 1930: *a crítica e o modernismo*, p. 8.

²⁶⁶Ibid., p. 8.

²⁶⁷ANDRADE, M. “Amar sem ser amado, Ora Pinhões”, in *Poesias Completas*, p. 170.

²⁶⁸ANDRADE, M. “O carro da miséria”, in *Poesias Completas*, p. 294.

*imagino será toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação*²⁶⁹.

Barthes diz que o lugar mais erótico de um corpo é onde o vestuário se entreabre, “é a intermitência que é erótica... ou ainda: a encenação de um aparecimento desaparecimento”²⁷⁰.

Mário com sua eterna “curiosidade em via de satisfação” remete ao impulso erótico. O prazer está na procura e não na finalização do processo.

Independente do tema desenvolvido em sua obra, nela há o delineamento de um ponto de vista erótico. Este caráter de erotismo na criação de Mário se encontra no processo de busca permanente. O que mobiliza o investimento na criação é a gostosa inquietação e para mantê-la, para que o poeta nunca se ache, é preciso o seqüestro, a suspensão, o não dito, que manterão a sedução na encenação de um aparecimento-desaparecimento.

Levando-se em conta a crise do sujeito no difícil exercício dos conflitos de sua ambigüidade, na poesia *Eu sou trezentos*, “trezentos e cinquenta” é o enunciado de um enunciador múltiplo que insubordinadamente não aceita o um. Porém, se o múltiplo é insubordinado ao um com ele se enlaça para compor um outro múltiplo. Por isso, a imagem do caleidoscópio pode ser utilizada para ilustrar que um fragmento jamais elimina os demais e que também não pode ser eliminado²⁷¹. As imagens são sempre uma cena de possibilidade para logo se desfazer. Na dispersão da escritura múltipla, no polifônico da criação andradina dançam muitos “Mários”:

*Eu sou feliz porque a terra é uma bola. A bola gira, Gira o universo, giro também. Sou gira. Sou louco. Sou Oco. Sou homem!... Sou tudo o que vocês quiserem, Mas que sou eu?*²⁷²

Apesar de sua coragem, nem sempre a pluralidade andradiana foi motivo de orgulho e celebração poética:

²⁶⁹ ANDRADE, M. “Advertência”, in *Poesias Completas*, p. 121.

²⁷⁰ BARTHES, R. *O prazer do texto*, p. 16.

²⁷¹ Cumpre lembrar que o enlaçamento entre o múltiplo e o um já foi trabalhado no conceito bakhtiniano de dialogismo.

²⁷² ANDRADE, M. “Danças”, in *Poesias Completas*, p. 221.

*Mas eis que chego a este paradoxo irrespirável: Tendo deformado toda a minha obra por um antiindividualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável... Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado.*²⁷³

A partir do delineamento configurado por Barthes em *O Óbvio e o Obtuso*, este discurso andradiano pode ser recortado em três níveis de sentido. O primeiro é o da comunicação de um significado histórico, biográfico. O segundo, um nível simbólico, que efetua a significação – a crítica do Modernismo. E o terceiro, o da significância, o obtuso fugidio das pulsões em sua escritura. Psicanaliticamente pode-se definir que é na significância o lugar das pulsões. Neste lugar pulsional é que há a tensão do texto. Uma possibilidade de leitura do “paradoxo irrespirável” de que Mário nos fala, é atribuí-lo à luta freqüente entre a pluralidade em que o desejo se apresenta, que desenha a ficção, e a unidade do intelectual que se direciona ao social. Mesmo tentando fazer prevalecer o um em relação ao plural, o múltiplo explode na escritura que exacerba sua singularidade no “hiperindividualismo implacável”.

E nessa contínua busca pessoal entre o um e o múltiplo, encontramos “a eloqüência vária das falas da alma”²⁷⁴ de Mário de Andrade. A multiplicidade de enunciadores personifica a pluralidade singular da escritura andradina articulada no um. Assim, pode-se configurar que, se na encenação temos a máscara como elemento chave que vela o rosto, na escrita ficcional as máscaras são as vozes dos personagens. As múltiplas vozes da polifonia são máscaras com as quais, como em um ritual trágico, o escritor se esconde, revelando. Para sustentar essa importante reflexão, é necessário conjugar o conceito de máscara na literatura com a conceituação psicanalítica de semblante.

O ensaísta e professor Hans Gumbrecht ao definir o espaço de comunicação em manuscrito na Corte Espanhola do século XV, esclarece que o contexto da comunicação não era permanente. Ou seja, exigia contínua demarcação simbólica e reestruturação interna.

²⁷³ ANDRADE, M. “O movimento modernista”, in *Obras Completas*, p. 231.

²⁷⁴ ANDRADE, M. “A escrava que não é Isaura”, in *Obras Completas*, p. 221.

Um jogo de cortesãos ou os próprios textos, no final da Idade Média, exigiam um contraste cênico para que, separados da vida cotidiana, ganhassem um lugar. A encenação oferecia a máscara alegórica para que o mundo imaginário fosse enunciado. A função de encenar situações interativas ou comunicativas aparece nas coletâneas manuscritas de canções, dos cancioneiros da segunda metade do século XV. Os textos eram então apresentados com acompanhamento musical, havendo papéis e máscaras. Cada texto era encenado em grupo, de tal modo que em conjunto os papéis formam uma situação, ou melhor, dizendo, uma cena. Nessa encenação há uma disposição a oferecer o corpo à música e ao texto, para que assim a eles possa ser conformado.

A prática intensa dessas encenações possibilita afirmar que as máscaras eram decisivas para que a fronteira entre o jogo e a vida cotidiana fosse definida, porém não visível. Neste contexto, cabe a máscara desenhar o sutil limite entre a cena dramatizada e a vida diária.

Desse modo, Gumbrecht relaciona literatura e jogos para investigar a articulação corpo/ espírito desde a Idade Média até a contemporaneidade. Diz ele:

Ora quer nos concentremos em festivais da corte, quer no ambiente popular do carnaval, as protoformas medievais da literatura e do esporte estão inextricavelmente associadas, o que torna muito difícil determinar, em um sentido moderno, a proporção de dês (equilíbrio) entre a contribuição do corpo e do espírito. Esperava-se de um guerreiro, num torneio de cavaleiros, a demonstração do ethos de sua posição social. De igual modo, o trovador cantava suas canções com a própria voz, com o corpo todo, contribuindo, assim, para a intensificação, e mesmo para a atualização de uma tensão erótica latente.²⁷⁵

A partir das reflexões de Gumbrecht, é possível relacionar o conceito de máscara ao nascimento do papel de autor em literatura.

No contexto espanhol, o primeiro letrado a publicar um cancionero com suas obras (fato inédito na época em que se reunia cancioneros de diversos criadores), foi

²⁷⁵GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: História da Mídia, Esporte e Público”, *Corpo e Forma*, p. 120.

Juan del Encina. Esse poeta, por vários anos, fixou-se em uma única perspectiva profissional: a de ser admitido como poeta da corte. No cancionero que publicou destaca-se uma pequena peça em que dois pastores apresentam-se ao duque e a duquesa. O predileto e confiante do seu lugar é o pastor Juan. Esta peça bastante otimista contrasta com a biografia do autor, que na época do cancionero estava em grandes dificuldades. Outro ponto interessante é que Juan del Encina nunca se valeu desta representação para chegar ao duque de Alba. Qual o sentido, então, de se fazer representar pelo pastor Juan, o bem sucedido poeta do duque?

Gumbrecht responde essa questão relacionando o papel de autor com a máscara e remete-se a P. Zumthor ao discutir as máscaras nas situações de ritual.

Os rostos durante um ritual precisam ficar cobertos pelas máscaras para que a dança coletiva encenada ganhe força de conjunto, garantindo materialidade, consistência no movimento corporal. Os rostos dos participantes, caso aparentes, quebrariam a univocidade de sentido que a dança visa transmitir, uma vez que cada rosto convidaria para múltiplos sentidos. Graças à máscara, portanto, em lugar da plurivocidade de sentido, cada texto tem a pretensão de uma significação mais ou menos nítida. Gumbrecht acrescenta que as máscaras no papel de autor eliminam a instabilidade de sentido, também causada pela temporalidade do ato significativo. Desse modo, todo leitor /espectador, confrontado com a criação de um autor, precisará pressupor a existência de um sentido pré-determinado antes de qualquer interpretação. O que equivale dizer que, diante da corporalidade e temporalidade de um sentido instável, a máscara cria a impressão de intencionalidade.

É importante lembrar que isto não quer dizer que todo texto atribuído a um autor enche de conteúdo o espaço de intencionalidade criado. Há sempre espaços vazios que podem confiar seu preenchimento às fantasias dos leitores. O que se destaca, portanto, é a máscara como asseguradora de uma pretensa intencionalidade preexistente, que na verdade cria um jogo com o leitor.

Tendo a psicanálise como referência, pode-se acrescentar à reflexão de Gumbrecht (1986) que a máscara tem função de *semblant*. Para a criação do *semblant*, surge um jogo em que real, simbólico e imaginário se entrelaçam para

configurar algo de aparente consistência. A máscara, ao “a-parecer”, revela, deixando pistas de um desejo não intencionalmente enunciado.

A partir da perspectiva apresentada acima, Juan del Encina não só precisa do personagem do pastor Juan para contar uma história, contrastando sua peça (fantasia) com a realidade, como também se vale de sua criação para, pelo personagem (enquanto máscara) expressar de forma disfarçada seu desejo de ser poeta da corte.

Maurice Blanchot (1997) diz que o símbolo porta um alto grau de exigência paradoxal. Ele é a narrativa, a negação dessa narrativa e ao mesmo tempo a narrativa dessa negação. Define Blanchot:

Na existência diária, ler, ouvir supõe que a linguagem, longe de nos dar a plenitude das coisas nas quais vivemos, seja cortada delas, pois se trata de uma linguagem cuja natureza não é ser preenchida com aquilo que ela visa, mas ser permanentemente esvaziada, nem nos dar o que ela quer que alcancemos, mas nos torná-lo inútil, substituindo-o (...) O valor, a dignidade das palavras é estar o mais possível perto do nada.²⁷⁶

Essa extrema nulidade que as palavras apontam, “sempre além ou aquém”, é muito discreta no dia-a-dia. No entanto, na linguagem da ficção grita na irreabilidade ficcional e as palavras por estarem afastadas das coisas, colocadas no limite de um mundo separado, elas não podem se contentar com seu puro valor de sinal. Elas precisam dar alguma materialidade ao que significam.

Pode-se ler em Blanchot uma vinculação com Gumbrecht, pois ambos asseguram a necessidade de sentido. Evidente que a criação literária pode provocar muitos sentidos, mas ela precisa de algo que garanta uma certa moldura que retire o sujeito do não sentido.

Ao valorizar sua conexão com a busca de sentido, a análise literária de máscara se alia à conceituação psicanalítica do termo. Segundo Donald o Schüler:

Ethos entrou no vocabulário do teatro com o sentido de personagem. Mascarados, os atores fazem-se personagens. Máscara é morada. Também morada o rosto que a reveste. Se

²⁷⁶BLANCHOT, M. *A parte do fogo*, p. 78.

*derivarmos anthropos (homem) de anti (diante de) e ops, rosto, o próprio homem se apresenta como alguém que anda de rosto velado. A cadeia de máscaras não termina. O que se esconde atrás da última máscara?*²⁷⁷

Lacan, no *Seminário: Livro 7*, diz que a máscara é uma estrutura simbólica mergulhada no imaginário que se revela em seu desdobramento, em sua divisão. Atrás de uma máscara há sempre outra, daí, a obra de arte deslizar o desejo através da rede de significantes e do sujeito se compor de um deslizar de máscaras.

Laurent, em uma abordagem psicanalítica, diz que a máscara pode ser pensada de dois modos. O primeiro como o lugar da mentira, do falso. Pensá-la deste modo, implica acreditar que se pode desmascarar alguém; o segundo modo é o da configuração psicanalítica. Para esta abordagem a máscara não revela o mistério, ela é seu desdobramento, a própria divisão, uma vez que “é a escritura da divisão subjetiva”²⁷⁸. Desse modo, as máscaras encobrem o nada, o vazio, o real, justamente por isso, se recorre a elas: o imaginário e o simbólico se entrelaçam para velar o vazio do Real através das máscaras e semblantes.

Cumprido destacar que embora tenham a mesma função criacionista, máscara e semblante são conceitos diferentes em psicanálise. A máscara é um semblante, mas nem todo semblante é máscara. O significante e a imagem também são semblantes.

A função de criar para dar borda ao nada, contornando o furo do Real é a busca humana contínua: já que não se pode tamponar o vazio, que pelo menos o circundemos com a criação.

Mário de Andrade é um exemplo vigoroso de máscaras que, em uma contínua função criacionista, renovam-se continuamente. Este é o tema seguinte.

²⁷⁷SCHULER, D. *Heráclito e seu (dis)curso*, p. 179.

²⁷⁸LAURENT, E.. “Positions féminines de l’être, *La Cause Freudienne: L’Autre sexe*, p. 24., tradução desta autora.

7.4

Máscaras de uma sinceridade total

Mário de Andrade, através de sua criação, ilustra com clareza o autor como máscara. O trovador Mário, como o cancionista, apresenta um baile de máscaras na medida em que o desejo se vincula a múltiplas falas da alma. São múltiplos os personagens enunciadores que, ao escolherem a sua enunciação, consolidam-na com um máscara que, contudo, não encobre outros sentidos enquanto possíveis. A multiplicidade de enunciadores, portanto, rasga em fragmentos multicoloridos o sentido unívoco temporariamente apresentado pelo autor. Devido à pluralidade, as máscaras jogam com o unívoco e com o múltiplo. “Não sou mais eu nunca fui eu decerto (...) Aos pedaços me disperso projetado em vitrais”²⁷⁹.

O autor Mário tenta se pintar um braço²⁸⁰ como máscara definitiva, mas, como varia a cada texto, a máscara se situa na constelação caleidoscópica. São muitas máscaras através de múltiplas vozes: Pierrô, Arlequim, Mestre Carlos, Maria, Frederico, Juca etc. No espaço que se segue, serão trabalhadas duas máscaras da criação poética andradina, cuja repetição como figuras da poesia e em relatos de Mário, justifica a escolha: Pierrô e Arlequim!

Em carta a Manuel Bandeira, Mário diz que a máscara de Pierrô tem primazia sobre as demais, afinal “Deus optou pelo Pierrô”²⁸¹.

Derivação diminutiva de Pierre, Pierrot é personagem de pantomima que, levado pela *Commedia dell'Arte* à França, corresponde a Pedrolino, o parvo. Daí, chamar alguém de Pierrot, equivale a chamá-lo de bobo, coiô. Na *Commedia dell'Arte*, o Pedrolino é o palerma de bom coração e prestativo, objeto de eterno deboche de Arlechino que, mau-caráter, se diverte em pregar-lhe peças, ridicularizando-lhe a boa fé.

Nos escritos que analisam a obra de Mário, a máscara do Arlequim é a mais enfatizada. Victor Knoll analisa exaustivamente as características arlequinais na

²⁷⁹ ANDRADE, M. O Carro da Miséria, *Poesias Completas*, p. 217.

²⁸⁰ ANDRADE, M. “Brasão”, in *Poesias Completas*, p. 319.

²⁸¹ ANDRADE, M. *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 21.

poética andradiana. Entretanto, indo na contramão dessa ênfase, a máscara de Pierrô tornou-se objeto de análise e reflexão de acordo com a própria enunciação de Mário que a nomeia como um actante decisivo em sua vida e obra:

*Além do meu eu conhecido, asséptico, cínico, eu de encomenda, pra usar quando saio na rua, existe o outro meu eu, o verdadeiro, o interior, que é sofredor, em perene formação como a terra amazônica*²⁸²

No texto andradiano, o Pierrot trabalha em silêncio, é o eterno inacabado, sempre aberto a novas configurações. Como é a máscara que o próprio Mário de Andrade elege como seu eu, pode ser lida como aquela que busca dar consistência a unicidade do texto. De acordo com a articulação de Gumbrecht, é o enunciador de Mário que melhor corporifica a relação autor-máscara

Actante uno, o Pierrot é mais implícito que explícito, por isso pode-se dizer que está presente na escritura de Mário, deslizando nos avessos do intertexto. É a figura que, nos bastidores, seqüestra sentidos, buscando a unidade. Assim, fica assegurado que a obra é produto textual do autor que com sua enunciação poética não tem laços de familiaridade com o verdadeiro, já que é produção, discurso, texto.

Face à abertura para o inacabado, presença constante na obra de Mário, a máscara do Pierrot tonaliza sua intensidade escritural, ora deixando em aberto, ora definindo a intencionalidade de um sentido preexistente que dá contornos ao texto, para que o imaginário do leitor não fique completamente a deriva.

Enquanto Pierrot, Mário é normativo na busca máxima de fazer melhor, não hesitando na construção de uma melhor expressão do sentido que escolheu enunciar, evitando que apareça o elemento seqüestrado.

*Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis e inexpressivos.*²⁸³

²⁸² ANDRADE, M. *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 62.

²⁸³ ANDRADE, M. "Prefácio Interessantíssimo", in *Obras Completas*, p. 18.

Em uma carta a um amigo, fica nítida a presença de Pierrot como figura afetiva na vida de Mário:

Mas era preciso guardar o Pierrot. Quer dizer: quando meu pai ficou doente eu estava me preparando para ir a um grande baile de carnaval. Minha tia me dera um cetim verde-alface sublime e caríssimo. Eu mesmo desenhei um pierrô miraculoso (...). Com o doente não fui ao baile nem pensei nisso, está claro. (...) E o pierrô foi ficando ali, espetado no manequim (...). Mas no carnaval seguinte pude usar a aplaudidíssima vestimenta sem a menor associação de imagens. Meu pai estava de um lado, o pierrô de outro, bom, luminoso, raro de modelo.²⁸⁴

Nesta fala de Mário há um seqüestro tão forte, que o próprio eu se desconhece. O que é afirmado é colocado em dúvida na frase seguinte. Há algo que insiste em se revelar, apesar da censura rígida que segrega.

Embora tenha cabido a Lacan a conceituação da ligação entre fala e sublimação, definindo que recalcado e expressão estejam em constante intercâmbio, em seu texto *A Negativa*, Freud já apresenta este assinalamento, definindo que falamos para ocultar a afirmativa primordial que não pode se apresentar: o recalque.

Se por um lado a *Verdrangung* insiste em se expressar, daí o retorno do recalcado, o sujeito tem que se haver com isso, elaborando formas de cobertura que neguem, escondam, enfim, driblem esta significação censurada. Neste sentido, a fala é também um trabalho de sublimação, uma vez que exige uma intensa elaboração. Nela há transferências, substituições, deslocamentos, caracterizando a transformação criativa do material que teima apresentar-se. Surgem assim sonhos, lapsos, poesias, textos... Na arte, a criação tem pela sublimação a mesma tarefa.

Cumprido destacar, que Mário valeu-se do termo *seqüestro* em literatura, equivalendo-o ao *recalque*²⁸⁵ em Freud. É impressionante perceber a sagacidade de Mário em detectar que a criação é a audácia de expressar o desejo em alguma roupagem, que também mantenha escondido o que foi recalcado.

²⁸⁴ ANDRADE, M. apud DUARTE, P., in *Mário de Andrade por ele mesmo*, p. 320.

²⁸⁵ Recalque é a operação pela qual o sujeito procura repelir ou manter no inconsciente representações ligadas a uma pulsão cuja satisfação ameaça a integridade psíquica subjetiva. Marco Antônio Coutinho Jorge define recalque como um “Não!”, dado, pelo eu, à determinada moção pulsional que pede satisfação. Trata-se de um “não” dado pela unidade do eu à fragmentação pulsional.

O Pierrô é a figura da eloquência que está sempre apontando para o intertexto, as entrelinhas, o silêncio. É por isso a face do inacabado, do superar-se mais adiante. Crítico, o Pierrô rasura para fazer melhor. Por isso deixa a obra sempre aberta. Persegue novidades incessantes, para que nelas possa criar, sem exposição de prazer explícito. Cada novidade torna-se o próximo sonho de viver o desejo clandestinamente.

Evidentemente que a máscara celebra a vida, criando significação dentro do possível. O autor se censura, se contém, de acordo com o compromisso crítico de seqüestrar sentidos perigosos à sua escala de valoração pessoal. Há uma “inglesa decência”²⁸⁶:

*Há sobretudo uma voz do sangue, meu pai que foi operário, e depois de subido, continuando numa cotinização operária do ser, fazendo sempre atos que eram como pedras, objetivamente fazendo. O que existe de aristocrático em mim, principalmente este safado gozo de viver e a atração de todos os vícios, sei que não me dá paz – e essa parte é obrigada a ceder diante e na voz de meu pai.*²⁸⁷

Para que sua voz não se cale seqüestrada, o escritor precisa realizar o intercâmbio entre *Verdrangung* e Sublimação. Criar é ousar o desejo em sua expressão, daí, a divisão de Mário entre o direcionamento, o controle e a intensidade da voz que pulsa, independente de sua autorização ou intenção, em cada obra. O desejo do artista insiste em se inscrever, buscando o prazer apesar da censura, da rasura e do seqüestro. A polifonia é, portanto, a saída e para que ela seja possível, Mário se vale do enunciador arlequinal

Como o Arlequino da *Commedia dell' Arte*, o enunciador arlequinal em Mário é a vitória pulsional do caleidoscópio: sem objeto o desejo se fragmenta em milhões de partes buscando vias de prazer. Uma vez que a ironia e a paródia são exercícios arlequinais, a multiplicidade de sentido revela a liberdade da pulsão que desliza em vários sentidos, pois a enunciação arlequinal desconstrói, desarticula as instituições. O arlequim aparece na poesia de Mário como a multiplicidade. A partir de Bakhtin conclui-se que a criação andradiana propõe o dilaceramento da

²⁸⁶ ANDRADE, M. apud DUARTE, P. *Mário de Andrade por ele mesmo*, p. 159.

²⁸⁷ ANDRADE, M. apud DUARTE, P. *Mário de Andrade por ele mesmo*, p. 159-160.

justaposição do diverso. Por isso, a máscara poética arlequinal é composta de vários afetos contraditórios, carregados de forte ironia e sarcasmo:

*As primaveras do sarcasmo/ intermitentemente no meu coração
arlequinal.²⁸⁸
Parte irreverente do meu ser, a parte gavroche ou carioca do meu
ser, muito divertida.²⁸⁹*

Embora a chamasse de “muito divertida”, Mário não parecia divertir-se com ela. Ao contrário, dava-lhe apenas um cantinho, parte sempre repudiada por sua “inglesa decência”. Para o amigo Manuel Bandeira, define a máscara de arlequim:

*Tu te queres sarcástico. E o és muitas vezes. Mas como sarcástico
optarias por arlequim. Arlequim é a vitória da vida em que não
posso crer que se conceba o amor sinão o gozo físico. Arlequim é a
inconsciência transcendental. E o seu espírito realmente opta por
Arlequim.²⁹⁰*

Diferente do amigo “Manú”, Mário não opta pelo Arlequim. Parodiando a Comedie dell Arte na obra andradina há o conhecido seqüestro do Pierrô por Arlequim, contudo, o Arlequim é freqüentemente seqüestrado pelo Pierrô que o condena ao silêncio. O escritor só aceita o Arlequim em uma sonhada possibilidade de futuro:

*Uma imensa vida, bem minha. Escrever um romance! Fazer um
verso! Dizer eu te amo!... E brincar pulado sem relógio
despertador!...²⁹¹*

Se a máscara do Arlequim se modaliza no descompromisso, a preguiça é um simples dispêndio macunaímico. Para Pierrô, ela é improdutiva, pois operar, produzir é sempre fundamental. Firma-se assim o deslize melódico andradiano entre a atividade intelectual tida como séria e a inoperância do gozo, que apesar de afirmada como tal tem também seu lugar na criação: o lirismo precisa do descompromisso, do

²⁸⁸ ANDRADE, M. “Inspiração”, in *Poesias Completas*, p.32

²⁸⁹ ANDRADE, M. *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 349.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 21.

²⁹¹ ANDRADE, M. apud DUARTE, P, in *Mário de Andrade por ele mesmo*, p. 167.

simplesmente vagar, para efetivar sua inscrição. Desse modo, a ironia da paródia, o espaço da polifonia são exercícios arlequinais, que gozam do método de trabalho e da sistematicidade que o Pierrô celebra:

*A inspiração é fugaz, é violenta. Qualquer empecilho a perturba, emudece. Arte que somada a lirismo, dá poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia, e se fira. Arte é mondar mais tarde.*²⁹²

Continuando a leitura proposta acima, pode-se pensar que o um de Mário é a máscara do Pierrô e o múltiplo sua máscara de Arlequim. Como já foi dito anteriormente o Pierrô e o Arlequim não se excluem, mas se entrelaçam caleidoscopicamente, uma vez que a fronteira entre o Arlequim e Pierrô é bastante tênue em sua mútua tentativa de seqüestro:

*E dizem que os polichinelos são alegres! / Eu nunca em guisos nos meus interiores arlequinais.*²⁹³

Por mais que Pierrô enuncie a definição, a enunciação o desmente de algum modo, seja pelo inacabado, ou pela abertura de sentido que a polifonia permite. Afinal o dialogismo de múltiplas vozes configura a polissemia.

Cumprido, antes de mais nada, lembrar que máscara em psicanálise não quer dizer falso, muito pelo contrário, a partir do conceito de *exterior-íntimo*, a máscara é o que encobre e nomeia o sujeito em sua eterna divisão e impossível nomeação definitiva. Já que, o sujeito não se sabe, quando pensa se definir mente e quando acha que está mentindo, de algum modo se revela. Por isso, a máscara, em psicanálise, é o sinal do desejo, que bem diferente da intenção, dribla o controle e a censura, aparecendo no que se enuncia como produto exterior. Neste sentido, o fazer poético de Mário de Andrade, em todas as formas de criação e máscaras, revela como seu elemento constitutivo a erotização da palavra na busca de significação da própria vida, e, enquanto tal, processo trágico.

²⁹² ANDRADE, M. “Prefácio Interessantíssimo”, in *Obras Completas*, p. 18.

²⁹³ ANDRADE, M. “Tristura”, in *Poesias Completas*, p. 90.

Mário nos adverte que “a inspiração é fugaz, violenta” e que a poética “não deve prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas”²⁹⁴, pois “arte é mondar mais tarde”²⁹⁵. Ou seja, o escrito tem que ser revisado minuciosamente, eliminando-se determinados pontos, substituindo e emendando. O seqüestro comanda a escrita, porém nela há a doida carreira do lírico que permanece. Sendo assim, o enunciador precisa ser seqüestrado do enunciado, porém está nele através da criação dos seus personagens. Mário nos diz:

*(...) Você não imagina o que é a palavra pra mim, o que é a sílaba. O que é o próprio som vocálico ou consonantal. É um mundo. Um mundo absolutamente milionário de sugestões, de associações, de segredos e mistérios, em que o sentido dicionarizado da coisa é muitas vezes o que interessa menos.*²⁹⁶

A enunciação produz um enunciado pela carnavalização, assim, produz um palco de encenação parodística, satírica, desconstrutora e desarticuladora das instituições. O dialogismo carnavalesco elimina sujeitos ocultos, pois a polifonia na impessoalidade dissemina sujeitos, ela abre para as máscaras que permitem a transfiguração na escrita do próprio texto:

Aquilo de Fräulein falar que “hoje a filosofia invadiu o terreno do amor” e mais ou três largadas que escaparam na fala dela, só vai servir para dizerem que o meu personagem está mal construído e não concorda consigo mesmo. Defendo-me já.

Primeiro: Que mentir, meu Deus! Dizerem Fräulein, personagem inventado por mim e por mim construído! Não construí coisa nenhuma. Um dia Elza me apareceu, era uma quarta-feira, sem que eu a procurasse.(...).

*Um dia, era uma quarta-feira, Fraülein apareceu diante de mim e se contou. O que disse está aqui com poucas vírgulas, vernaculização acomodatória e ortografia. **Os personagens, é possível que uma disposição particular e momentânea de meu espírito tenha aceitado a soma por eles apresentadas, essa toda a minha falta.** Porém asseguro serem criaturas já feitas e que se moveram sem mim. São os personagens que escolhem os seus autores e não estes que constroem suas heroínas. Virgulam-nas*

²⁹⁴ ANDRADE, M. “Prefácio Interessantíssimo”, p. 18.

²⁹⁵ Ibidem, p. 18.

²⁹⁶ ANDRADE, M. apud DUARTE, P, in *Mário de Andrade por ele mesmo*, p. 167.

apenas para que os homens possam delas ter conhecimento suficiente. (AVI, p. 79) (grifo meu)

É a verdade, a sinceridade, que, para ter forma, precisa ser travestida em múltiplas significações. A proposta andradiana consiste na multiplicidade intensiva afirmando o paradoxo. Alheio à univocidade da lógica consciente, racional, o paradoxo aponta para o conflito:

Assegurou-se de que a maleta estava ali, estava. Oito contos. Mais dois ou três serviços e descansava. Apesar de tudo, Carlos... que alma bonita, um homem. Tomou-a novo relaxamento de vontades. Doía. Talvez o amasse? Fräulein murmurou severamente o não, quase que os outros escutaram. Sorriu. Uma ternurinha só. Muito natural: era um bom menino, e não pensemos mais nisso. Estava muito calma.(AVI, p. 139).

Mário de Andrade configurou, a partir de Freud, que “não existe mais uma única pessoa inteira neste mundo e nada mais somos que discórdia e complicação” (AVI, 80). São tantas as vozes que enunciam nosso enunciado, que não há como negar nossa clara divisão:

O que se chama de personalidade é um complexo e não um completo. Uma personalidade concordante, milagre!Pra criar tais milagres o romance psicológico apareceu. De então, começaram a pulular os figurinos mecânicos. Figurinos, membros, cérebros, fígados de latão, que por serem de latão se moveram com a vulgaridade e a gelidez prevista do latão (AVI, p. 80).

Carlos também revela que somos habitados por muitas vozes e ,daí, tantas máscaras:

Queria sorrir...Queria, quem sabe? Um pouco de pranto (...) talvez agora lhe fizesse bem...Nada disso. O romancista é que está complicando o estado de alma do rapaz. Carlos apenas assunta sem ver o quadrado vazio do céu. (AVI, p. 44-45).

Não é à toa, que Mário de Andrade fala tanto de Expressionismo²⁹⁷ em *Amar verbo intransitivo*, afinal, no mundo, tudo é tinta. As máscaras são o rosto, elas transfiguram o secreto:

Souza Costa usava bigodes onde a brilhantina indiscreta suava negroses nítidos. Aliás, todo ele era um cuité de brilhantinas simbólicas, uma graxa, mônada sensitiva e cuidadoso de sua pessoa. Nuca esquecia o cheiro no lenço. Vinha de portugueses. Perfeitamente. E de Camões herdara ser femeeiro irreduzível. (grifo meu)
 (...) *Em tempos de calorão surgiam nos cabelos de dona Laura umas ondulações suspeitas. Usava penteadores e vestidos de seda muito largos. Apenas um gesto e aqueles panos e rendas despencavam pra uma banda aflagindo a gente..(AVI, p. 55)*

O próprio jogo de sedução exige no amor máscaras. Elas são semblantes para configurar o inexplicável, o inapreensível do amor:

Olho-o sorrindo. Porém como pintara no sorriso quase a máscara do desejo, tornou a baixar as pálpebras serenas. Varreu com elas o impudor e ficou inocente.(AVI, p. 146).

Dependendo do momento a máscara desliza em função de outra:

(...) *Agora tinha de se arranjar. Alisou os cabelos, deu à gola da blusa, às pregas do casaco uma rizeza militar. Nenhuma faceirice por enquanto. (AVI, p. 50).*

E varia também, de acordo com o contexto em que se figura:

Às vezes as madeixas de Fräulein se apresentam embaraçadas, soltas de forma tal, que as luzes penetram nelas e se cruzam como numa plantação nova de eucaliptos. Ora é a mecha mais loura que Fräulein prende e cem vezes torna a cair...
 (...) *O menino aluado como sempre. Fixava com insistência um pouco de viés... (...) Porém Carlos com o movimento da professora viu que ela percebera a insistência do olhar dele(...)*Fräulein seu grampo cai.

²⁹⁷O movimento expressionista foi definido na Exposição.

O gesto dela foi natural porque o despeito se disfarçou. Porém Fräulein se fecha de uma vez. Quinze dias já e nem mostras do mais leve interesse, arre! (AVI, p. 58)

As convenções sociais, de pactos silenciosos, que mantêm as instituições, Mário as ridiculariza, já que são honestas nos mascaramentos:

(...) Fora tão nu de preconceitos até casar sem por reparo nas ondas suspeitas dos cabelos da noiva (...) Dona Laura retribuía a confiança do marido, esquecendo por sua vez que bigodes abastosos e brilhantinados eram suspeitos também. (AVI, p.55)
Nas noites espaçadas em que Souza Costa se aproximava da mulher, ele tomava sempre cuidado de não mostrar jeitos e sabenças adquiridos lá embaixo no vale...Entre ambos se firmara tacitamente e bem cedo uma convenção honesta: nunca jamais trouxera do vale um fio louro no paletó nem aromas que já não fossem os pessoais. Ou então aromas cívicos. Dona Laura por sua vez fingia ignorar as navegações de Pedro Álvares Cabral. Convenção honesta se quiserem... Não seria talvez a precisão interior do sossego?...Parece que sim. Afirmo que não. Ah! Ninguém jamais o saberá!... (AVI, p. 55).

Driblando “preconceitos eruditos”, Mário, com sua criação, comemora em “um baile com mil sambas insonhados”²⁹⁸ pois “estes móveis, aparentemente insinceros, máscaras de uma realidade primeira, fazem parte de nossa sinceridade total”.²⁹⁹

Nasce, assim, a “caixa de folia” de Mário de Andrade. Gloriosa, em cada esquina do texto, canta alto e forte “que o homem tem que ir além do espetáculo que dá”,³⁰⁰.

Cada um se diverte como pode, nos diz Lacan. Em seu próprio baile de máscaras, o sujeito busca ter prazer em alguma folia. Sempre indomável, o desejo impulsiona para frente. O meu buscou ligar psicanálise, literatura e filosofia para mostrar que se “a pulsão não tem subida nem descida, nem primavera nem verão”, ela não tem regras, pudores, limites ou valores, ela quer a satisfação. Metaforicamente pode-se dizer que ela “exige um carnaval sem limite para acabar”. Essa é a grande

²⁹⁸ ANDRADE, M. “Meditação sobre o Tietê”, in *Poesias Completas*, p. 386.

²⁹⁹ ANDRADE, M. “Do Cabotinismo”, *Obras Completas*, p. 80.

³⁰⁰ ANDRADE, M. apud RODRIGUES, L, in *Caixa de Folia*, p. 15.

questão existencial do humano. A seu modo, cada sujeito tem que arrumar formas de lidar com isso. Parafraseando Fernando Pessoa, se viver é preciso, transfigurar também o é .

Como em uma criação polifônica, esta tese não tem final. Por pretender o inacabado e a polissemia, ela propõe a abertura, por isso, na Coda, parte que se segue, os autores estarão mais uma vez em dialogismo.