


**Unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO SEXUAL**

**RENAN MARTINS DA CONCEIÇÃO ATTAB**

**MÁSCARA: ELEMENTO FORMATIVO E TRANSFORMATIVO  
NO PROCESSO DE SUBJETIVIDADE DO SER HUMANO**



**ARARAQUARA – S.P.**  
**2022**

**RENAN MARTINS DA CONCEIÇÃO ATTAB**

**MÁSCARA: ELEMENTO FORMATIVO E TRANSFORMATIVO  
NO PROCESSO DE SUBJETIVIDADE DO SER HUMANO**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Conselho, Programa Educação Sexual da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre, em Educação Sexual. Exemplar apresentado para exame de qualificação.

**Linha de pesquisa:** Sexualidade e educação sexual: interfaces com a história, a cultura e a sociedade

**Orientador:** Prof.<sup>o</sup> Dr. Paulo Rennes Marçal Ribeiro

**Coorientador:** Prof.<sup>o</sup> Dr. Fausi Dos Santos

A883m      Attab, Renan Martins Da Conceição  
Máscara: Elemento Formativo e Transformativo no Processo de  
Subjetividade do Ser Humano / Renan Martins Da Conceição Attab. --  
Araraquara, 2022  
123 p. : tabs., fotos  
  
Dissertação (mestrado profissional) - Universidade Estadual  
Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara  
Orientador: Paulo Rennes Marçal Ribeiro  
Coorientador: Fausi Dos Santos  
  
1. Máscara. 2. Divindade. 3. Sexualidade. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da  
Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras,  
Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

RENAN MARTINS DA CONCEIÇÃO ATTAB

## **MÁSCARA: ELEMENTO FORMATIVO E TRANSFORMATIVO NO PROCESSO DE SUBJETIVIDADE DO SER HUMANO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara-SP, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Educação Sexual.

**Orientador:** Prof.º Dr. Paulo Rennes Marçal Ribeiro.

**Coorientador:** Prof.º Dr. Fausi Dos Santos

**Defesa: 29/04/2022**

### **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Orientador:** Prof.º Dr. Paulo Rennes Marçal Ribeiro  
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara-SP

---

**Coorientador:** Prof.º Dr. Fausi Dos Santos  
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara-SP

---

**Membro Titular:** Prof.º Dr. Alekssey Di Piero  
UNISAGRADO - Centro Universitário Sagrado Coração - Bauru

---

**Membro Titular:** Prof.º Dr. José Anderson da Cruz  
Esalq/USP – Programa de Educação Continuada Em Economia e Gestão de Empresas (PECEGE) – Piracicaba-SP

---

**Membro Suplente:** Prof.ª Dr.ª Lourdes Madalena Gazarini Conde Feitosa  
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara-SP e  
UNISAGRADO - Centro Universitário Sagrado Coração - Bauru

---

**Membro Suplente:** Prof.º Dr. Ricardo Desidério da Silva  
UFPR – Universidade Federal do Paraná - Paraná

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara-SP

Dedico esse trabalho aos meus pais Ruy Attab e Eva Terezinha Martins Da Conceição Attab que, mesmo com pouco estudo, sempre demonstraram a importância do conhecimento e da aprendizagem dos estudos. Sempre me ensinando a superar os desafios e as dificuldades, nunca deixando de me incentivar a buscar e conquistar meus sonhos e meus ideais. Nunca deixando de me mostrar o quão importante é o processo de lapidação da minha personalidade. Nunca deixando de me mostrar a importância da humildade e do agradecimento das coisas boas e ruins que a própria vida nos apresenta.

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente a Deus pelo dom da vida, por toda sabedoria concedida a mim durante o processo de elaboração e estruturação dessa dissertação e por sempre me abençoar em toda minha caminhada.

Aos meus pais Ruy Attab e Eva Terezinha Martins da Conceição Attab, por todo carinho, compreensão, dedicação e confiança depositado em mim e por sempre me apoiarem em minha caminhada profissional.

Ao meu orientador Paulo Rennes e ao meu coorientador Fausi, que me acolheram e me orientaram, com toda benevolência, afeição e amizade nesse processo de construção e desenvolvimento de mais uma etapa de conhecimento da minha vida.

Agradeço à professora doutora Lourdes Madalena Gazarini Conde Feitosa e ao professor doutor Alekssey Di Piero por aceitarem de coração o convite para comporem a minha banca de qualificação de mestrado, apontando intervenções e contribuindo positivamente para uma ampliação de conhecimentos e aprendizagens. Agradeço também, ao professor doutor Ricardo Desidério da Silva, pela aquiescência do convite em fazer parte como suplente da banca de defesa. Agradeço também, imensamente ao professor doutor José Anderson da Cruz, que aceitou com generosidade substituir a professora doutora Lourdes Madalena Gazarini Conde Feitosa, em minha banca de defesa, contribuindo ricamente, com sugestões e críticas construtivas no processo de correção final desse trabalho.

Agradeço a minha amiga e irmã Priscila da Silva Fernandes, que partilhou comigo esse sonho e com quem dividi também alegrias e tristezas nos diversos dias de viagens para assistir às aulas, e conhecimentos e aprendizagens na realização de trabalhos e artigos, na participação de congressos e cursos e na elaboração e escrita de um capítulo de um livro.

Agradeço a minha prima, amiga e professora Rosa Maria Martins Vitral que, na infância em suas aulas de Ensino Fundamental, me apresentou o mundo mágico e contagiante da leitura e da Língua Portuguesa, sem os quais não seria capaz de quebrar toda a verticalidade formativa da minha graduação na área de exatas e me reconstruir como mestre no mundo das ciências humanas. Além de colaborar imensamente no processo de enriquecimento dessa pesquisa, realizando através de um olhar clínico e crítico a correção ortográfica desse trabalho.

Agradeço imensamente meu grande amigo e estilista Antônio Donizete Venturin que por meio de sua perspectiva imaginativa e sua paleta de cores multicolorida, ajudou no processo ilustrativo dessa dissertação. Agradeço, também minhas amigas de sala de trabalho, Vanilde Aparecida Pereira Pena, Silvana Moreira Matheus Martin, Rejaine Aparecida Pichineli e Roberta Aparecida Alberto Marques Neves, por toda compreensão, por toda paciência, por todo carinho, por todo entusiasmo e por todo apoio concedido a mim tanto em momentos de alegria como de tristeza, me ajudando a superar todos os obstáculos que a vida colocou em meu caminho nesses dois anos de estudo e aprendizagem.

Por fim, agradeço aos colegas de turma e aos professores que me auxiliaram nesse processo de crescimento e ao grande amigo e professor Fernando César Frigério e sua esposa Karina Camargo Cripa, que me ajudou a elaborar o layout da página de internet, que foi apresentado e exibido como produto final dessa dissertação.

“A maldade possui várias máscaras, mas nenhuma é tão perigosa quanto a máscara da virtude”.

A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça (1999)



## RESUMO

Esse estudo, tem por tema as máscaras como um elemento formativo e transformativo no processo de subjetividade do ser humano, isto é, as máscaras como símbolos de comunicação e expressão, elaborado por meio do processo discursivo da utilização desse artefato pela humanidade, a qual é fruto de uma realidade contemporânea e histórica. Com uma datação superior a nove mil anos antes de Cristo, a máscara se torna um dos mais importantes objetos cunhados pelo ser humano, detendo a capacidade de desvendar a personalidade da humanidade e seus anseios. Durante esse período as máscaras ganharam diversas funções, com a habilidade de se fundirem a inúmeras culturas, tornando-as um marco em determinado período, assim, como objeto de estudos. As máscaras já foram empregadas como representações de divindade, alegoria artística, lúdico, como um artifício para ocultar a identidade para determinada prática do dia a dia e como personificação da sexualidade heteronormativa, esta passou a ser retratada como a sexualidade padronizada e saudável de uma sociedade, enquanto as demais foram caracterizadas por “anormais” além de serem patologizadas pela área da saúde. Nos últimos anos, as máscaras ressurgiram como atores centrais nas discussões sobre o combate à pandemia do novo coronavírus (COVID-19), que assolou o mundo no final do ano de 2019, contribuindo de modo direto para o debate da sua utilização pela humanidade em tempos diversos. A metodologia foi fundamentada em uma pesquisa qualitativa, respaldada em um referencial historiográfico. Por material, foi utilizado e analisado uma diversificada quantidade de artigos, blogs, livros e sites, cuja apreciação primordial, está voltada para a máscara e suas origens, funcionalidades, aplicações, representatividades e significações. Enquanto, o objetivo versa sobre o processo de analisar as máscaras e mostrar que as sociedades se usam desse artefato não apenas como um ornamento ilustrativo ou como um utensílio de resguardo às circunstâncias pandêmicas, mas também como um elemento ilustrativo da personificação humana, a qual resulta na formação e concepção de figuras e personalidades que modelam e modificam os seres humanos por meio do processo de subjetividade. Como resultado e discussões, o contexto analisado e obtido demonstrou que o processo de dialética das máscaras (velar e desvelar), colocam-nas como dispositivos para projeções interiores e exteriores que facilitam processos de autoconhecimento, de desenvolvimento e de liberação e libertação de sentimentos e emoções criados pela omissão da verdadeira personalidade e criação dos múltiplos personagens em uma sociedade. Também foi apresentado em uma tabela os principais referenciais teóricos e/ou teorias e o pensamento de diversos autores, que caracterizam e personificam o artefato e o arquétipo máscara, os quais serviram como base fundamental para estruturar toda essa pesquisa. Como produto final, foi apresentado uma página de internet (<https://renanmestrado.wixsite.com/my-site>), na qual é apresentado um recorte da própria pesquisa, personificado pelas máscaras, seus significados e funcionalidades, além de diversos fatos curiosos sobre a máscara carnavalesca e a própria festividade do Carnaval. Por fim, nas considerações finais, constatou-se que, ainda, que há uma diversidade na manifestação e expressão de pensamentos e sentimentos nas diferentes utilizações pesquisadas, a máscara pode ser personificada ou identificada como um catalisador do caráter sócio humano, seja em busca de contato com o divino, com o oculto, com a sexualidade ou com a índole do indivíduo. Uma vez que, esse acessório quando interligado ao âmago do indivíduo, passa a descrever ou personificar todo o processo de confecção de subjetividade do ser humano, por meio de características internas e externas, resultando em cicatrizes individuais da formação humana, como na abstração das próprias convicções e princípios socioculturais.

**Palavras chaves:** Máscara, Divindade, Lúdico, Coronavírus, Sexualidade.

## ABSTRACT

This study has as its theme the masks as a formative and transformative element in the process of subjectivity of the human being, that is, the masks as symbols of communication and expression, elaborated through the discursive process of the use of this artifact by humanity, which is result of a contemporary and historical reality. With a date of more than nine thousand years before Christ, the mask becomes one of the most important objects coined by the human being, holding the ability to reveal the personality of humanity and its desires. During this period, masks gained several functions, with the ability to merge with numerous cultures, making them a landmark in a certain period, thus, as an object of study. Masks have already been used as representations of divinity, artistic allegory, playful, as an artifice to hide the identity for a certain day-to-day practice and as a personification of heteronormative sexuality, this came to be portrayed as the standardized and healthy sexuality of a society, while the others were characterized as “abnormal” in addition to being pathologized by the health area. In recent years, masks have re-emerged as central actors in discussions about the fight against the new coronavirus (COVID-19) pandemic, which devastated the world at the end of 2019, directly contributing to the debate on their use by humanity in different times. The methodology was based on qualitative research, supported by a historiographical reference. By material, a diverse number of articles, blogs, books and websites were used and analyzed, whose primary appreciation is focused on the mask and its origins, functionalities, applications, representations and meanings. Meanwhile, the objective is about the process of analyzing masks and showing that societies use this artifact not only as an illustrative ornament or as a utensil to protect against pandemic circumstances, but also as an illustrative element of human personification, which results in in the formation and conception of figures and personalities that shape and modify human beings through the process of subjectivity. As a result, and discussions, the context analyzed and obtained showed that the process of dialectic of masks (veiling and unveiling), place them as devices for interior and exterior projections that facilitate processes of self-knowledge, development and release and release of feelings and emotions. emotions created by omitting the true personality and creating the multiple characters in a society. The main theoretical references and/or theories and the thoughts of several authors were also presented in a table, which characterize and personify the artifact and the mask archetype, which served as a fundamental basis for structuring all this research. As a final product, an internet page was presented (<https://renanmestrado.wixsite.com/my-site>), in which an excerpt of the research itself is presented, personified by the masks, their meanings and functionalities, in addition to several curious facts. about the carnival mask and the festivity of Carnival itself. Finally, in the final considerations, it was found that, still, that there is a diversity in the manifestation and expression of thoughts and feelings in the different uses researched, the mask can be personified or identified as a catalyst of the socio-human character, whether in search of contact with the divine, with the occult, with sexuality or with the nature of the individual. Since this accessory, when interconnected to the core of the individual, starts to describe or personify the entire process of making human subjectivity, through internal and external characteristics, resulting in individual scars of human formation, as in the abstraction of the human beings themselves. sociocultural beliefs and principles.

**Keywords:** Mask, Divinity, Playful, Coronavirus, Sexuality.

## LISTA DE FOTOS

<b>Foto 1</b>	Modelo de máscaras contra a COVID-19	31
<b>Foto 2</b>	Vênus de Willendorf	35
<b>Foto 3</b>	Representação das divindades femininas	38
<b>Foto 4</b>	Máscaras africanas	41
<b>Foto 5</b>	Máscara Baga	42
<b>Foto 6</b>	Representação das divindades femininas	44
<b>Foto 7</b>	Representação da masculinidade e da feminilidade	45
<b>Foto 8</b>	Máscara Mortuária do Faraó Tutancâmon	46
<b>Foto 9</b>	Máscara Barong	47
<b>Foto 10</b>	Máscara do Budismo	49
<b>Foto 11</b>	Apolo e Dioniso	54
<b>Foto 12</b>	Cena Teatro Trágico Grego	57
<b>Foto 13</b>	Tragédia “Antígona”	59
<b>Foto 14</b>	Teatro Nô	63
<b>Foto 15</b>	<i>La Danse des bacchantes</i>	72
<b>Foto 16</b>	O combate entre o Carnaval e a Quaresma	74
<b>Foto 17</b>	Carnaval Medieval ou Festas dos Loucos	75
<b>Foto 18</b>	Personagens <i>Commedia dell’arte</i>	78
<b>Foto 19</b>	Palco da <i>Commedia dell’arte</i>	78
<b>Foto 20</b>	Entrudo ou “Molhadelas”	80
<b>Foto 21</b>	Baile de Máscaras	81
<b>Foto 22</b>	Marquês de Sapucaí	82

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>16</b>
<b>1. AS MÁSCARAS NA HISTÓRIA</b>	<b>26</b>
1.1 O Uso Das Máscaras Enquanto Elemento Do Fato Religioso Em Rituais Como Expressão Do Sagrado	30
1.2 As Máscaras Enquanto Arte (Teatro)	51
<b>2. AS MÁSCARAS ENQUANTO ELEMENTO DE CONTROLE SOCIAL, ECONÔMICO E POLÍTICO (BAILE DE MÁSCARAS)</b>	<b>66</b>
<b>3. O USO DAS MÁSCARAS ENQUANTO DOMINAÇÃO (MÁSCARAS SIMBÓLICAS)</b>	<b>85</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIA</b>	<b>115</b>

## MEMORIAL AUTOBIOGRÁFICO

O autor desse texto sempre teve fascínio pela área das ciências exatas, principalmente, no campo da Física, tanto que sua primeira formação acadêmica se deu em Licenciatura Plena em Física pela UFSCAR, no ano de 2006. Entretanto, como forma de ampliar o próprio conhecimento, teve sua segunda formação em pedagogia pela UNIUBE, no ano de 2012.

Atuante desde 2006 na área da educação, como professor eventual e/ou contratado, tanto na rede Estadual quanto na rede Municipal, vindo se efetivar em definitivo na rede Estadual da Secretária da Educação do Estado de São Paulo, em 2014, como professor PEB II de Física.

Após quatro anos de efetivo exercício e aprovado no estágio probatório para efetivação definitiva do cargo de professor de Física, o autor resolveu buscar novos campos de conhecimento, se aventurando e se desafiando na área de ciências humanas, através do curso de Pós-Graduação Strictu Sensu e/ou Mestrado em Educação Sexual pela Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara (FCLAr - Unesp).

Assim, no segundo semestre de 2018, o mesmo iniciou o programa como aluno especial. Tornando-se aluno regular no segundo semestre de 2019, com o projeto intitulado: “Sexualidade e discriminação sexual dentro da comunidade escolar pertencente a Rede da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo”.

Ainda, no segundo semestre de 2019, como forma de melhor entender a proposta das disciplinas, a proposta do próprio programa de mestrado, a quebra dos pré-conceitos e paradigmas estabelecidos pela sociedade, a desconstrução da linearidade vertical produzida pela área de exatas e como forma de obter mais conhecimento, aprendizagem e competências, o autor se inscreveu em três cursos de Pós-Graduação Latu Sensu pela Faculdade Venda Nova do Imigrante (FAVENI):

- Gênero e Sexualidade – Área do conhecimento: Saúde e Bem-Estar Social;
- Sexualidade e Psicologia – Área do conhecimento: Saúde e Bem-Estar Social;
- Sexualidade Humana – Área do conhecimento: Saúde e Bem-Estar Social.

Entretanto, como forma de concluir os créditos que perfazem as atividades complementares da grade curricular do mestrado, o autor junto com a estudante Priscila da Silva Fernandes, também mestranda do curso de mestrado em Educação Sexual,

escreveram um capítulo do Dossiê Educação Sexual hoje: reflexões e perspectivas, promovido pela Revista on line de Política e Gestão Educacional (RPGE) com o título:

- A representatividade do salto alto.

E, como conclusão da disciplina, Educação Audiovisual da Sexualidade, ministrada pelo professor Doutor Ricardo Desidério da Silva, ambos também escreveram um capítulo do livro – O Sexo Por Trás Das Câmeras, Editora: Pedro & João Editores – intitulado:

- A Relação da Moda com o Mundo Avatar.

Ainda, como parte da conclusão dos créditos em atividades complementares, ambos participaram de dois congressos online, apresentando em cada um deles, dois artigos científicos, um como autor e o outro como coautor:

- IV Congresso Nacional Em Educação & Práticas Interdisciplinares, como autor: “As Infecções Sexualmente Transmissíveis na Visão da Educação de Jovens e Adultos”; e como coautor: “Sexualidade dos TDHA”;
- VII Congresso Nacional de Educação, como autor: “Preconceito na Ótica dos Adolescentes”; e como coautor: Educação Sexual – Sexualidade e Gênero”.

Com o surgimento do advento da pandemia da COVID-19, as disciplinas passaram a ser administradas on-line pela plataforma ou aplicativo, denominado de Microsoft Teams, facilitando a participação do autor, como ouvinte, nos seguintes eventos:

- Curso “Docência no ensino superior: fundamentos e práticas pedagógicas”;
- Curso “Introdução à Filosofia de Judith Butler: Linguagem, Gênero, Política e Ética”;
- Curso “Introdução ao Feminismo Decolonial”;
- Curso “Escutas de narrativas de professores da educação básica sobre o trabalho em tempos de pandemia”;
- Curso “Teologia do Corpo”;
- VI Congresso Brasileiro de Educação Sexual — O contexto nacional e o futuro da educação sexual: desafios e propostas;
- I CONGEPIFE – I Congresso Nacional do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Infância, Família e Escolarização (UNESP-CNPq);

- I CIMSex 2020 em Pandemia;
- Simpósio Nacional de Fortalecimento do Sistema de Garantia de Direitos - Virtual, 20 anos de enfrentamento ao Abuso e Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes;
- VI Simpósio Nacional de Fortalecimento do Sistema de Garantia de Direitos - Virtual, Prevenção e Erradicação do Trabalho Infantil.

Entretanto, com o avanço da pandemia, o autor encontrou problemas na realização da parte prática do projeto apresentado na entrevista de admissão para o mestrado, o qual seria elaborado como projeto de pesquisa e apresentado como requisito de conclusão do mestrado. Uma vez que, as aulas das escolas estaduais passaram a ser on-line, o que inviabilizaria todo o processo de se trabalhar a temática “sexualidade e discriminação sexual” e aplicação de um questionário, tanto em uma escola periférica e outra mais elitizada, ambas da rede estadual de São Paulo. A ideia seria realizar um processo de comparação entre o máximo de dados obtidos.

O que, não aconteceria, se esse trabalho fosse realizado de forma on-line, pela plataforma Google Forms, visto que, a maioria dos estudantes não apresentam comprometimento e responsabilidade, além de uma grande parcela não ter ou não possuir internet ou recursos tecnológicos para a realização do trabalho e do questionário.

Assim, como uma nova proposta e elaboração de projeto de pesquisa, o autor optou por uma pesquisa qualitativa, fundamentada por um referencial historiográfico sobre o artefato e/ou arquétipo máscara. Com isso, o novo título da dissertação passou a ser: Máscara – Elemento Formativo e Transformativo no Processo de Subjetividade do Ser Humano. A ideia surgiu do processo de confecção desse utensílio, pelo próprio autor, como uma espécie de passatempo ou hobby, o qual transforma a criatividade e ornamentação desse utensílio, em um adereço luxuoso e requintado, que pode ser utilizado como decoração ou parte integrante de um suntuoso e ostensivo figurino festivo.

**INTRODUÇÃO****Seção 1:  
As Máscaras na História****Seção 1.1:  
O Uso das Máscaras Enquanto  
Elemento do Fato Religioso em  
Rituais Como Expressão do  
Sagrado****Seção 1.2:  
As Máscaras Enquanto Arte  
(Teatro)****Seção 2:  
As máscaras Enquanto Elemento de  
Controle Social, Econômico e Político  
(Baile de Máscaras)****Seção 3:  
O Uso das Máscaras Enquanto  
Dominação (Máscaras Simbólicas)**



A palavra Máscara, segundo as regras gramaticais da Língua Portuguesa, é classificada como um substantivo feminino. Entretanto, na contextualização de algumas expressões idiomáticas, de algumas áreas científicas e do próprio Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa (<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/>) esse termo é definido como:

Artefato de cartão, pano, cera ou outro material, que representa uma cara ou parte dela e se destina a cobrir o rosto da pessoa que o usa, servindo de adorno, disfarce, etc.

Qualquer peça usada para defesa da cara (na guerra, na limpeza de colmeias, na esgrima, etc.).

Peça de tecido, cartão ou outro material que cobre apenas a parte superior do rosto, deixando a boca destapada, usada sobretudo como disfarce carnavalesco; mascarilha.

Conjunto de vestes e acessórios com que alguém se disfarça; disfarce, fantasia. Objeto usado sobre o rosto para filtrar o ar ou fornecer oxigénio, permitindo ou facilitando a respiração.

[Medicina] Dispositivo que se adapta à boca e ao nariz de um doente para que este inspire certas substâncias, como no caso das anestésias.

[Medicina] Proteção de tecido esterilizada, para a boca e o nariz, usada por profissionais de saúde em certos atos médicos e por pacientes imunodeprimidos; máscara cirúrgica.

Camada de creme, pasta ou qualquer preparado cosmético, que se aplica no rosto para tratamento (limpeza, esfoliação, etc.).

[Militar] Objeto que se eleva no terreno natural (sebe, moita, árvore), oferecendo abrigo contra as vistas inimigas, mas não contra os seus fogos.

[Figurado] Disfarce; dissimulação; falsa aparência.

[Figurado] Fisionomia assumida pelo rosto numa determinada situação.

[Zoologia] Parte da cabeça de um animal, geralmente à volta dos olhos, que se distingue por ter uma cor diferente.

[Fotografia] Cobertura usada no processo de revelação para impedir que uma parte da película seja exposta à luz.

[Fotografia] Imagem que se sobrepõe a outra para corrigir defeitos cromáticos desta.

[Informática] Conjunto de caracteres usados para indicar a posição de determinados dados num processamento posterior.

[Máscaras Antigás] Equipamento de borracha adaptável ao rosto, destinado a proteger os olhos e as vias respiratórias de gases tóxicos ou asfixiantes.

[Máscara Comunitária/Social] Proteção de tecido para a boca e o nariz, com certa capacidade mínima de retenção de partículas, destinada a ser usada apenas por algumas horas, sobretudo por indivíduos expostos ao contacto com um elevado número de pessoas e/ou em situações de ajuntamentos (nomeadamente, em espaços fechados), a fim de promover a proteção de grupo e reduzir o risco de contágio de certas doenças infecciosas.

[Máscara Mortuária] Molde dos contornos do rosto de um cadáver, utilizado para construir uma peça que represente as suas feições.

[Deixar Cair a Máscara] Revelar o verdadeiro carácter ou a verdadeira intenção.

No entanto, ao longo da história da humanidade, a máscara, física ou figurativa, se transformou em um dos poucos artefatos com uma importante significação e com uma surpreendente e original representatividade simbólica, visto que, esse utensílio é descrito

e/ou elaborado por meio de um diversificado processo de manufatura, contextualização, caracterização e/ou personificação, que vai desde a Pré-História até a Contemporaneidade. Manuscritos elaborados com ilustrações rupestres, asseveram a máscara como o utensílio catalisador de energias sobrenaturais e mistericas. Já documentos hodiernos, descrevem a máscara como o artefato simbólico mais importante do processo de comunicação e expressão da humanidade.

A máscara manifesta a importância e o significado que o poder de representatividade que esse elemento tem sobre o processo de autoconhecimento e de desenvolvimento na construção e na elaboração da subjetividade, tanto interior quanto exterior, do ser humano, ou seja, a máscara como artefato físico e sobrenatural ou real e imaginário, é um dos poucos elementos responsáveis por externalizar, de uma forma heterogênea, toda a multiplicidade na sistematização da explanação e da personificação dos conceitos, das concepções, das emoções e das sensações, que perfazem o processo de construção do ser humano.

Na seção 1, o conceito de máscara, está vinculado, primeiramente, a gênese do uso desse artefato, quando conectado à cultura e ao fato religioso das sociedades primitivas, em especial, sob a concepção da dialética do processo de mascaramento e desmascaramento, uma vez que, o fenômeno da dialética ostenta e exterioriza diferentes características e/ou subjetividades ontológicas e psicológicas. Como exemplo, uma das entre tantas simbologias que esse artefato representa, é a conexão do ser humano as esferas engendradas pela fantasia ou por forças mistericas resultantes do âmbito do ocultismo e/ou metafísico.

Assim, enquanto a máscara “vela a pessoa”, a mesma também “desvela as entidades ou seres”, consolidando o processo da dialética. Dessa forma, quando a representação das personagens pertencentes à ordem do fantástico, que não podiam ser explicados em termos objetivos, por estarem interligados tanto a eventos da natureza como do sobrenatural, eram as máscaras o principal elemento de comunicação e compreensão. Em outras palavras, as máscaras eram utilizadas como linguagem, recurso ou ferramenta produtora de efeitos de ilusão e dissimulação.

Ainda na seção 1, a máscara também será ilustrada como o acessório determinante no processo da contextualização histórica do teatro, uma vez que, a máscara é o artefato que mais personifica a simbologia da linguagem cênica. É o elemento hegemônico essencial que fundamenta o significado do termo teatro e da palavra vida. Visto que, é por meio da máscara que o ator diferencia a personagem do próprio eu. Em outras

palavras, é através desse artifício que o ator sai de si e assume as características e subjetividades da personagem, anulando o próprio ego.

A máscara na antiga Grécia, mais precisamente na época do advento da filosofia socrática, era utilizada como o artefato principal para expressar as manifestações e exteriorizações da personagem encarnada pelo ator. As máscaras desse período eram consideradas o elemento chave das peças teatrais trágicas, primeiro gênero teatral grego, cuja originalidade e referência era alusiva a Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Eram peças embasadas na técnica catártica, na religiosidade, como elemento educativo e como exteriorização artística.

Sendo assim, a arte trágica, elaborada por esses três tragediógrafos, era retratada como o epicentro cultural da sociedade grega, cujo resultado da caracterização e personificação teatral era alusiva aos deuses Apolo e Dioniso. Porém, elas se diferenciavam em seu processo elaborativo, encenativo e contextual. Uma vez que, a tragédia de Ésquilo era caracterizada por personagens teomórficas (divindades) e as narrativas exploravam a fatalidade como uma força inexorável, ou seja, a liberdade humana era substituída pelo destino trágico.

Em contrapartida, a arte trágica de Sófocles é embasada em uma contextualização antropocêntrica que reverência o homem e a individualidade, ou seja, as divindades eram personificadas por meio de adivinhos e oráculos, o que reforçava a elaboração de peças teatrais incrementadas de um desejo individual, reflexo das fatalidades e dos sofrimentos pré-determinados.

Já as tragédias de Eurípides são engendradas nas relações sociais e nas reflexões políticas, econômicas e morais, ou seja, eram peças humanizadas. Assim, a natureza dessas encenações trágicas estava arraigada na pulsação do coração humano e não nas ritualizações dos mitos. Portanto, o processo de dicotomia não estava mais alusivo aos deuses e às divindades ou entre o pré-determinismo e a liberdade, mas entre a inquisição da bondade e da maldade no julgamento da própria consciência.

Na seção 2, a concepção de máscara, estão concatenadas as festividades pagãs e a repressão do Cristianismo. Visto que, no decorrer do período da Idade Média, mais precisamente, entre os séculos V ao XV, esse artefato passou a ter seu uso, mesmo em ambientes festivos, proibido pela igreja Católica, já que o mesmo não estava ligado a rituais divinatórios, mas as celebrações pagãs, convertendo-se em um artefato profano de adoração de divindades estranhas à doutrina Católica.

A utilidade da máscara também estará conectada ao teatro do improvisado, que se utiliza das sensações de sarcasmo e ironia para desmoralizar o clero, a nobreza e a instituição do casamento, trazendo importantes reflexões em meio a sociedade. Sendo assim, a medida em que a Igreja perde forças com o advento do Renascimento Humanista (Século XV), há um progressivo afrouxamento da censura eclesiástica e o uso das máscaras ressurgem em várias regiões da Europa, principalmente na Itália, cujo destaque, pertence ao teatro popular, denominado de *Commedia Dell'Arte*, grande influência nesse processo, principalmente, o teatro de improvisado, denominado de *Commedia Dell'Arte*.

Esse estilo teatral também cognominado de *Commedia All'Improvisato* ou *Commedia a Soggetto*, teve sua origem na Itália do século XVI, mais precisamente na cidade de *Atella*, uma comunidade localizada na região da Basilicata, ou seja, um município da península da Itália meridional e, subsequentemente, foi acolhido pela França como uma das principais e mais fortes atividades artísticas da época, perdurando até o século XVIII.

Por tradição, essas peças teatrais se tornaram o ponto máximo nas famosas festividades *Atelanas*, cujas homenagens eram destinadas ao deus Baco. Entretanto, as primeiras encenações apresentadas pelas companhias de teatro eram baseadas em histórias contextualizadas pela relação entre servo e patrão. Porém, em um segundo momento, tanto os enredos dessas peças sofreram uma alteração em sua estrutura narrativa quanto, na composição do elenco teatral, se permitiu a presença do gênero feminino. Assim, as companhias passaram a encenar histórias que explanavam as intrigas do casamento e o amor.

Uma outra questão relevante, desse estilo teatral, estava relacionada às falas dos espetáculos, já que essas eram elaboradas em um pequeno roteiro conhecido por *canovaccio*, mas, os atores tinham liberdade para mudar ou acrescentar outras falas dentro do contexto da peça. A fama e a popularidade da *Commedia Dell'Arte* se esparramaram por esta ser uma companhia teatral nômade, ou seja, as apresentações não ocorriam em um tradicional palco de teatro, elas eram encenadas em meio às vias e praças públicas das diversas cidades pela qual o espetáculo estava de passagem.

Em continuidade na seção 2, a caracterização de máscara, também fará alusão a licenciosidade, a extravagância e aos excessos do corpo, reflexo dos famosos bailes de máscaras e do carnaval. Já que a igreja Católica não conseguiu banir, definitivamente, a incorporação desse artefato em algumas festividades e/ou celebrações sociais.

O que fez, com que esse artefato retornasse com grande vigor no século XVIII, quando nos palácios da Europa Medieval começaram a surgir os famosos e luxuosos bailes de máscaras, cuja finalidade era fazer com que as pessoas mantivessem seu anonimato assegurado por detrás de máscaras e figurinos irreconhecíveis, para assim quebrar todas as regras e normas impostas pela sociedade e, assim, conseguirem extravasar todos os desejos ocultos, os quais não podiam ser feitos na vida cotidiana.

Com isso, a elaboração e confecção dessas máscaras e fantasias apresentadas nessas festividades, se transformaram no ponto chave da perda da própria individualidade anfêmera, fazendo com que o ser humano passasse a experimentar a percepção elevada de unidade social.

Por fim, na seção 3, a máscara será descrita como um elemento simbólico do processo repressivo e setenciativo dos mecanismos da medicina higienista e de uma sociedade judaico-cristã e heteronormativa, as quais colocam a heterossexualidade como o único e exclusivo gênero sexual padrão e todas as demais sexualidades como anomalias.

Ao se pensar nas máscaras arquetípicas presentes no cotidiano da humanidade, é extremamente importante se pensar no processo de personificação e/ou caracterização simbólica que as máscaras figurativas ou metafóricas apresentam, respaldadas por uma linguagem pleonástica ou tautológica embasada por simbologias, ou seja, são máscaras ornamentadas por princípios formativos e significativos que estruturam toda uma esfera sociocultural, resultando em um arquétipo que será sempre aludido ao papel simbólico.

Assim, esses arquétipos ganham um significado e/ou uma importância ainda maior quando interligadas às tecnologias de poder, principalmente, na tecnologia de poder de soberania. Uma vez que, são máscaras que agem de forma arraigada sobre o corpo do indivíduo, singularizando esse artefato como uma expressão das sociedades absolutas.

Como um resultado explanativo e significativo da tecnologia de poder de soberania, que personifica as máscaras simbólicas, estão os ritos eclesiásticos, que desde a antiguidade até a contemporaneidade, são encarnados pelas idiosincrasias naturais e sobrenaturais dos conceitos e princípios cristãos, cuja representatividade máxima é dada pelo Papa. Dessa forma, a caracterização e designação desse mecanismo está incorporado na exteriorização individual dessa comunhão.

E, a personificação arquetípica do poder pastoral ou do poder eclesiástico, é simbolizada através da potencialização amíúde da técnica denominada de “economia de méritos”, uma espécie de doutrinação persuasivo no espírito e na mente dos próprios

fiéis. Como efeito do poder dessa doutrinação, a contextualização da sexualidade, passa a ser analisada e interpretada de forma sistemática, produzindo punição e repulsão na vida sexual do ser humano, resultado das generalizações coletivas e extremistas.

Dessa forma, a técnica da confissão se transforma no recurso primordial e essencial de toda a esfera pentecostal contra as diversas sexualidades. Com isso, a vida sexual e a sexualidade dos próprios fiéis, na contextualização dos ritos eclesiais, são elucidados como um mecanismo de mascaramento ou como uma ferramenta significativa da normatização e da domesticação dos prazeres sexuais.

A palavra e/ou o termo sexo passa a ser interpretado como o elemento transgressor do artefato do poder, ou seja, a igreja se fundamentava em um discurso centralizado no pecado. No entanto, toda essa contextualização dos impulsos discursivos, serviram como base, para que a temática do sexo passasse a ser analisado e interpretado de maneira objetiva e positivista, mascarando os “princípios da moralidade”.

Na contextualização da sexualidade, a máscara do patriarcado (social, medicinal e religioso) estabeleceu a sexualidade heteronormativa, como a sexualidade natural e padrão de uma sociedade. Uma vez que, a heterossexualidade e a homossexualidade, termos desenvolvidos no século XIX, são interpretados como um modo de diferenciação social: a heterossexualidade como o arquétipo de “normalidade” e a homossexualidade como o arquétipo da “anormalidade”.

Porém, ambas as sexualidades são fundamentadas pelo dimorfismo sexual, ou seja, pelas características anátomo-fisiológicas substanciais, tanto do gênero masculino quanto do gênero feminino. Assim, o dimorfismo sexual, se configura como o fator orientador da concepção da personalidade ou da individualidade identitária do *homo sexualis* contemporâneo. Dessa forma, a sexualidade que não se enquadrasse dentro do contexto de “normalidade” elaborado pela problemática sexual religiosa era qualificado como “patológico”.

Somente no século XIX, com a ascensão de um novo discurso médico-legal, psiquiátrico, higienista e sexológico, o termo “homossexual”, contextualizado como perversidade e licenciosidade pela família burguesa heteronormativa, entrou para o rol de patologias. No entanto, esse período também passou a ser caracterizado, por uma reforma sexual, na qual o médico Karl Maria Kertbeny, criador dos termos “homossexualidade” e heterossexualidade”, reivindicava o reconhecimento das sexualidades ditas “anormais” e a anulação das “leis antissodomitas”.

Todavia, o sistema higienista resultou na criação de um indivíduo altamente reprimido e comportado, o que resultou na troca do controle religioso pelo uso da ciência como sistema terapêutico. Como consequência, dessa gênese biomédica, a sexualidade homossexual passa a ser governada por doutrinas heterossexistas, cujo mascaramento resulta em políticas públicas discriminatórias fundamentadas pela genética humana, que servirão de base criadora para a desenvoltura de um plano macropolítico, de ideias fascistas e nazistas e, de um plano micropolítico, embasado por intervenções e procedimentos de vigilâncias, silenciosas e/ou simbólicas.

Contudo, na contemporaneidade, em meio ao advento da pandemia do COVID-19, a máscara tem exercido seu papel de natureza prática, ou seja, essa se tornou o acessório mais utilizado pela humanidade como medida sanitária protetiva ao contágio do vírus Sars-Cov-2. Sendo assim, a máscara se transformou no elemento mais substancial da humanidade, desvelando o inconsciente e revelando o consciente.

Não raras vezes, diferentes veículos de comunicação mostram profissionais da saúde trazendo em seus rostos marcas e ferimentos ocasionados pelo uso de máscaras. Resultado de suas lutas, horas a fio, na tentativa de salvar o máximo de vidas dos infortunados pacientes acometidos pela doença. À vista disso, sempre que as capacidades sensitivas que compõem o ser humano sofrem de maneira negativa com a gênese de novas bactérias, fungos e vírus, a ciência entra em ação, elaborando uma espécie de consonância protetiva.

Não à toa, a opinião pública passou a atribuir a ideia de heróis mascarados a estes profissionais. Os anteriormente heróis mascarados presentes nas histórias infantis em quadrinhos ou nas telas do cinema saltaram e se incorporaram na figura paramentada e de face ocultada das equipes de saúde. Dessa forma, a existência da humanidade somente se faz real, quando sua fé está acordada na ancestralidade do mito. Fato é, resistências à parte, a máscara tornou-se peça constitutiva ou apêndice da face, utilizada por toda humanidade desde 2020.

Muito além das práticas comuns de uso, as máscaras também assumiram novo significado com o advento e avanço da tecnologia e dos recursos computacionais. As máscaras têm sido extremamente utilizadas no campo virtual da internet como forma de “construção e/ou desconstrução” das identidades produzidas através dos milhões de perfis imaginários que o ciberespaço oferece em seus aplicativos, ou seja, as pessoas desenvolvem uma espécie de mascaramento virtual com a finalidade de reconstruir as relações físicas por meio de mensagens intencionais.

Como justificativa, a gênese dessa pesquisa passou a ser estruturada e elaborada por meio da criatividade, confecção e ornamentação de máscaras artesanais, que são idealizadas, arquitetadas e fomentadas pelo próprio autor como um passatempo. Sendo essa atividade apreciada como um momento de recreação, uma espécie de hobby, uma oportunidade em aprimorar diversificadas técnicas de pinturas, envernização, aplicação, colagem e acabamento com diferentes materiais. Transformando, desse modo, esse utensílio em um luxuoso e requintado adereço, que pode ser utilizado como decoração ou parte integrante de um suntuoso e ostensivo figurino festivo.

O objetivo versa sobre o processo de analisar as máscaras e mostrar que as sociedades se usam desse artefato não apenas como um ornamento ilustrativo ou como um utensílio de resguardo às circunstâncias pandêmicas, mas também como um elemento ilustrativo da personificação humana, a qual resulta na formação e concepção de figuras e personalidades que modelam e modificam os seres humanos por meio do processo de subjetividade.

Por relevância investigativa, a discussão apresentada servirá como base para se compreender todo o processo do uso das máscaras como símbolo de comunicação e expressão desse artefato na contextualização da história da humanidade, desde a transformação desse utensílio em um artefato polimórfico de sua própria funcionalidade, até o processo de elaboração e concepção de subjetividade do ser humano. Valendo-se das práticas e dos conceitos sociais dos diferentes espaços das variadas demandas das diferentes épocas.

A metodologia foi fundamentada em uma pesquisa qualitativa, respaldada em um referencial historiográfico. Por material, foi utilizado e analisado uma diversificada quantidade de artigos, blogs, livros e sites, cuja apreciação primordial, está voltada para a máscara e suas origens, funcionalidades, aplicações, representatividades e significações.

Perante o exposto o autor desse texto compreende que a máscara, física ou figurativa, da Pré-História ou da Contemporaneidade, foi e continua sendo o mesmo artefato, sofrendo apenas um processo de transmutação, para assim, se enquadrar na realidade e/ou necessidade da humanidade. Assim, como um camaleão, a máscara conseguiu se perpetuar como o elemento símbolo do fato religioso, das cerimônias de curas, da arte trágica, do descomedimento das festividades das divindades pagãs, dos bailes de máscaras e do Carnaval, de obras de arte, do processo de doutrinação e de dissimulação.



Em outras palavras, a máscara nas mãos de um grande artesão, pode ser modificada, renovada ou transformada, apenas com uma simples demanda de coloração, adornos ou acabamentos. Entretanto, o que não muda é a sua funcionalidade, ou seja, a máscara nunca deixará de exercer o processo denominado de dialética, na qual o ser humano a utiliza para encobrir o rosto e desvelar toda a criatividade, as amarras, os sentimentos, as sensações ou as personificações, inventada e/ou elaborada, para assim, se enquadrar dentro de regras ou normas socioculturais ou ainda criar personagens.

Para o autor a máscara não fala por palavras, mas por expressões, concomitantemente, ela expressa toda a fala que não se utiliza de som. É o artefato substancial de toda a externalização ou internalização de subjetividade do ser humano, isto é, em questão de minutos o poder de empoderamento da máscara é tão diversificado e agressivo que o ser humano consegue se velar ou desvelar, apenas para saciar o desejo ou a ânsia de sua própria individualidade e/ou personalidade.

Em síntese, o arquétipo ou artefato máscara refuta todo o processo investigativo pesquisado e analisado, já que esse acessório é responsável por interligar a natureza humana ao seu processo de subjetividade, ou seja, a máscara é o elemento chave no processo de personificação interno e externo do ser humano, demarcado por símbolos e signos viscerais de seu processo construtivo, como na apreciação de suas crenças e valores culturais, consciente por abranger a múltipla e diversificada experiência histórica e coletiva das sociedades.

## 1. AS MÁSCARAS NA HISTÓRIA

A máscara no processo da contextualização histórica da humanidade, em especial, no período da Pré-História, se manifesta como um grande artefato ritualístico, personificado, de forma diversificada, por figuras e/ou divindades místicas e mágicas da natureza. Assim, por meio das máscaras, as cerimônias e os rituais primitivos, denominado de fato religioso, transportavam o ser humano para um universo ou uma atmosfera espiritual.

Em outras palavras, esse artefato se torna o elemento figurativo de um processo imaginário e/ou comportamental da personificação de uma fenomenologia religiosa como “o estudo sistemático do fato religioso nas suas manifestações e expressões sensíveis, ou seja, como comportamento humano, com a finalidade de aprender o seu significado profundo” (PIAZZA, 1983, p. 18)

Os ritos são considerados a base do processo de caracterização da cultura humana. Uma vez que, os protocolos ou os símbolos sacrossantos, identificam e diferenciam os diversos tipos de rituais ou as múltiplas corporificação do sagrado. Logo, os mitos quando evocados pelos ritos, se transformam na corporificação teórica de narrativas éticas e morais. Assim, numa contextualização fenomenológica, as máscaras primitivas exteriorizam, de maneira física ou figurativa, a misticidade e a simbologia do sagrado. Segundo Piazza (1983):

O fenômeno religioso tem o seu sentido específico, que é de uma reação espontânea, não racionalizada, perante o Sagrado, mas em si mesmo ainda não traz uma doutrina, e, por isso, pode fazer parte tanto de um sistema religioso como de outro. É como um tijolo, elemento básico de uma construção, mas que em si mesmo não define a construção de que pode fazer parte. A fenomenologia estuda o significado deste tijolo, ou seja, a capacidade para a construção de uma parede, mas não vai mais além (PIAZZA, 1983, p. 23).

Nessa primeira seção, a definição da máscara, como um artefato ou um arquétipo, será apresentada, pelo viés do sincretismo religioso, ou seja, a máscara primitiva, por meio do próprio mito, passa a exercer sua função existencial, posicionando o ser humano em um universo contextualizado por diferentes rituais, “[...] que se traduz em atitudes e costumes característicos, nos quais podemos observar tanto o “evento” como a sua “visão eidética” [...] (PIAZZA, 1983, p. 26)”, por exemplo, o animismo – culto das almas dos antepassados; o culto ao fogo – como elemento sagrado; o xamanismo – a relação com a natureza; os quais são denominados de fato religioso e não de religiosidade e/ou religião.

É importante salientar que nos primeiros agrupamentos humanos das sociedades primitivas, não existia o termo religião fundamentado em uma instituição estruturada por relações políticas e sociais, mas, apenas a concepção de fato religioso, denominado de manismo (natureza – corpo – forças mistericas), ou seja, uma espécie de culto à Terra-Mãe, na qual, a mulher primitiva na contextualização familiar era mantenedora de uma excessiva autoridade (PIAZZA, 1983). Não havia uma separação entre sagrado e profano, já que não se fala ou se personifica um Deus, pois, tudo é considerado sagrado e o ser humano se constrói através de uma relação de si mesmo com a sua própria existência, permeado pelos grandes questionamentos existenciais.

Em outras palavras, a máscara estará figurada em um cenário como o elemento personificador do processo da dialética, transportando o indivíduo para uma esfera de espiritualidade, misticismo, ilusionismo, hermetismo e esoterismo. Retratando o ser humano como uma criatura livre e intensa, já que nessa época não existia a ideia do ser humano decaído pelo pecado, como ocorre com a gênese do Cristianismo, em que a religião se torna monoteísta e o ser humano passa a crer em um único Deus, por meio do processo denominado “*religare*”, que na tradução do latim significa religar a própria fé com Deus.

À vista disso, a própria concepção do Cristianismo, descreve o ser humano como um *homo religiosus*, isto é, independentemente, “[...] qual for o contexto histórico em que se encontra [...]”, a raça humana, acredita-se que a mesma sempre existirá em “[...] uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando e o tornando real” (ELIADE, 1992, p. 97). Ainda, segundo o entendimento do mesmo autor, a ideia do Cristianismo é criar um pilar de sustentação universal, “[...] que liga e sustenta o céu e a terra, e cuja base se encontra cravada no mundo de baixo ou Inferno” (ELIADE, 1992, p. 24).

Entretanto, a contextualização desse processo de “religiosidade” começa a ser modificada através das primeiras civilizações da Antiguidade, cuja elaboração da máscara, passa a ser fundamentada, primeiramente, pelas religiões politeístas, personificadas por um panteão de deuses. Essas máscaras, passam a ser utilizadas com a finalidade de conectar o ser humano, por meio do processo de idolatria, veneração e/ou evocação as divindades pagãs, através dos ritos, cerimônias, liturgias e celebrações socioculturais.

Na definição de Weber (2004), termos como monoteístas, henoteístas, politeístas, imanência, transcendência, panenteísmo, deísmo, panteísmo, ateísmo e agnosticismo são qualificados como religiões. Entretanto, elas se diferenciam de duas formas: nos

personagens que ministram seus ritos – profeta, adivinho, vidente, padre, rabino, pastor, bispo, feiticeiro, curandeiro e benzedor, e, no processo de ritualização – purgação, catarse, liturgias, absolvição e doutrina de salvação (WEBER, 2004).

Para Alves (1996), a gênese da religião, está interligada a dois processos: a representatividade e personificação pelo sincretismo de símbolos e pela capacidade que o ser humano apresenta em nomear e/ou classificar às coisas. Em outras palavras, a origem da religião é descrita, poeticamente, “como mensagem do desejo, expressão de nostalgia, esperança de prazer [...]” (ALVES, 1996, p. 74).

Já na visão de Durkheim (1989), a religião é descrita em moldes fundamentais que estruturam o processo de doutrina, através de regras sociais substanciais e racionais, fazendo com que todo questionamento e investigação do fenômeno religioso seja voltado a si próprio. Dessa forma, essa acepção de religiosidade, se inicia da fragmentação do fato religioso, explorando uma pluralidade de princípios e fundamentos – magia, mistério, sobrenatural, profano, sagrado, ascetismo, proibições, almas, deuses, iniciações – que se conectam entre si e entre à própria acepção (DURKHEIM, 1989).

Entretanto, na concepção de Piazza (1983):

Religião vem do verbo latino *religare*, que quer dizer “ligar novamente” ou do verbo *re-ligere* (reler) que significa uma atitude de reflexão frente à divindade, determinando um comportamento respeitoso e submisso; [...] pode ser definida como “alienação” pelo materialismo ateu; [...] pode ser identificada com as estruturas criadas pela sociedade humana; [...] pode ser identificada com a Fé; [...] pode ser identificada com o culto religioso, porque este engloba e estrutura todas as ações que se dirigem ao Sagrado, quer este seja concebido como um Ser transcendente, quer como um Deus antropomorfo, quer como um Absoluto impessoal (PIAZZA, 1983, p. 20-21).

Ainda, em continuidade na primeira seção, a máscara também estará associada a arte cênica do primeiro gênero teatral grego, denominado de tragédia. Assim, Nietzsche, por meio de sua obra intitulada “*A Origem da Tragédia Proveniente do Espírito da Música*” (2006) caracteriza a arte como o elemento chave de toda a concretude da existência e criação. Porém, somente “[...] como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (NIETZSCHE, 2006, p. 47).

A ideia, nessa parte do texto, é personificar a máscara cênica através dos principais recursos do teatro trágico da Grécia Antiga, por exemplo, a influência do Corifeu, o processo de purificação por meio do teatro catártico e a composição artística pela metafísica de duas divindades antagônicas, caracterizadas como dois “mundos estéticos distintos do sonho e da embriaguez, fenômenos fisiológicos entre os quais é possível notar

um contraste análogo àquele que distingue um do outro [...]” (NIETZSCHE, 1996, p. 28), denominado de Apolo e Dioniso.

Em outras palavras, esse artefato cênico, será utilizado como o fator principal para ilustrar toda a cultura e religiosidade grega, inclusive as diferentes adversidades retratadas pelos múltiplos protótipos e arquétipos que perfazem a vida, sem abdicar da visão trágica de mundo, através da tragédia autêntica, inautêntica e racional. Em outras palavras, a concepção de tragédia deve ser versada como uma espécie de “[...] mito trágico que só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através dos meios artísticos apolíneos” (NIETZSCHE, 1996, p. 131)

Ainda segundo o mesmo autor, na visão cênica do artista a máscara trágica é definida como: “A arte redentora do sofrer, ou seja, o caminho para estados nos quais o sofrer é querido, transfigurado, divinizado; nos quais a sensação de sofrimento é uma forma do grande arrebatamento” humano (NIETZSCHE, 2008, p. 2). Sendo assim, a contextualização da máscara como fato religioso e como arte, serão melhor explanadas pelo leitor nas próximas duas seções.

## 1.1. O Uso Das Máscaras Enquanto Elemento Do Fato Religioso Em Rituais Como Expressão Do Sagrado

Historicamente, a prática tradicional vinculada à aplicação e ao uso de máscaras está concatenado aos cultos ou cerimônias religiosas. No entanto, com o transcorrer das épocas, dos fatos históricos e das sociedades, a máscara teve seu uso expandido para outros diversos eventos, fatos, ocorrências e acontecimentos sociais (festas, brinquedos, heróis e encenações teatrais).

Todas essas situações são demarcadas e construídas por meio da dialética das máscaras, ou seja, um processo denominado de jogo de ocultação e de revelação. Segundo Almeida Junior (2017, p. 36):

As máscaras se caracterizam, por um lado, pela revelação de entidades literárias, folclóricas e outras semelhantes; e no caso das religiões, pela revelação de seres. Por outro lado, caracterizam-se também pela ocultação da pessoa que usa a máscara. Assim, enquanto vela a pessoa, desvela as entidades ou os seres divinos (ALMEIDA JUNIOR, 2017, p. 36).

O fenômeno da dialética das máscaras é descrito como um processo complementar, na qual a face ocultada somente passa a existir e a se consolidar com a presença da face revelada. Assim, nessas circunstâncias, “os seres literários ou divinos só se manifestam por meio das máscaras e por intermédio de um ator para a literatura ou folclore, e de um xamã ou feiticeiro, no caso da religião” (ALMEIDA JUNIOR, 2017, p. 36).

Dessa forma, as máscaras ritualísticas passam a ser classificadas ou vistas como a culminância dos artefatos simbólicos, transcendendo todo domínio da esfera do mito ou da encenação dramática. Semelhantemente, esse processo também ocorre com a contextualização fenomenológica das máscaras simbólicas, cuja ilustração, textura e adorno ultrapassam toda a sua exterioridade. Então, na concepção de Jung (1992):

[...] uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão (JUNG, 1992, p. 20).

O conceito máscara também pode ser aplicado como uma forma de simbolizar uma particularidade ecumênica dos seres humanos, isto é, a individualidade de se criarem

símbolos imagéticos e mitológicos (JUNG, 1992). Com o advento das novas contingências e especificidades da realidade do novo cenário na contemporaneidade, a palavra “máscara” deixou de ser um símbolo de mistério e festividade, para se tornar o objeto da nova ordem do dia. Transformando-se no acessório padrão e mais importante da indumentária da humanidade, já que devido à realidade da pandemia do novo coronavírus (COVID-19), esse utensílio se tornou um equipamento de uso obrigatório em locais de atendimento ao público, convertendo-se em um item indispensável à segurança das pessoas. À vista disso, para Brandão (1986, p. 36) o “Mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser”.

Para a ciência, a máscara ficou estabelecida como um dos principais meios para se evitar o contágio e a proliferação do Sars-Cov-2, que surgiu em 2020 na província de Wuhan na China e vem sofrendo inúmeras mutações que resultaram em novas variantes mais contagiosas em 2021.

A máscara, mesmo dentro de um contexto pandêmico, não deixou de ser reinventada, passando a ser apresentada em diversos modelos, tamanhos, cores, estampas, customizadas e bordadas em pedrarias. Assim, segundo Brandão (1986, p. 9): “[...] todos os símbolos existentes numa cultura e atuantes nas suas instituições são marcos do grande caminho da humanidade das trevas para a luz, do inconsciente para o consciente”.



Figura 01 – *Modelo de Máscaras Contra a COVID-19*. Fonte:

<https://semprebem.paguemenos.com.br/posts/saude/mascaras-de-protecao-contr-covid-19>.

O fato é que, independentemente do modelo elaborado, a finalidade de cobrir ou de encobrir, mesmo que parcialmente o rosto, como era feito na antiguidade, continua até

hoje, porém com finalidades diferentes. Dessa forma, de acordo com o mesmo autor (BRANDÃO, 1986) o mito é reiteradamente um símbolo, um modelo, uma figura ou uma personificação coletiva, transmitida através de diversas gerações, resultando em uma explanação do mundo.

No passado, por exemplo, a face ocultada reprimia a personalidade do ator ou poeta sagrado e dava forma ao personagem e/ou divindade. Resultando em uma criação diversificada de imagens e representações de Deus ou deuses em diferentes religiões e culturas, cuja simbologia ritualística transcende a linguagem e a arte (CAMPBELL, 1997).

Enquanto, na atualidade, por uma exigência sanitária dos órgãos oficiais da ciência e dos serviços de saúde, a boca e o nariz devem ser protegidos como forma de assegurar a não proliferação e contaminação pelo COVID-19. Além disso, a máscara é considerada um item importante dos protocolos de segurança, da qual a humanidade deve fazer uso. Dessa forma, sempre que algum dos cinco sentidos humanos é conduzido ao risco, a ciência desenvolve estratégias para protegê-los (STROISCH, 2020).

Assim sendo, muda-se a finalidade no concernente ao uso da máscara, porém, seu status enquanto linguagem que faz circular diferentes efeitos de sentido ao longo da história permanece (STROISCH, 2020). A máscara torna-se assim um meio de comunicação entre a humanidade e uma realidade, um item polimórfico em sua funcionalidade, ao ocupar diferentes espaços nas variadas demandas em diferentes épocas. Para Campbell (1997, p. 16): “O homem, parece não se sustentar no universo sem a crença em algum pacto com a herança geral do mito”.

Enquanto para Brandão (1986, p. 10): “[...] os mitos, além de gerarem padrões de comportamento humano, para vivermos criativamente, permanecem através da história como marcos referenciais através dos quais a Consciência pode voltar às suas raízes para se revigorar”.

Ainda, segundo Brandão (1986, p. 10): “[...] o Inconsciente não é somente a origem da Consciência, mas, também, a sua fonte permanente de reabastecimento [...]”, ou seja, assim como o uso de máscaras em alguns rituais de etnias africanas, que, por meio de danças e cânticos, tem como propósito afastar o mal encarnado em uma figura maligna, também, no contexto pandêmico, na atualidade, a máscara cumpre do mesmo modo esse propósito: afugentar o mal e reestabelecer a ordem de uma realidade conturbada.



Trata-se de duas ordens discursivas diacrônicas, a primeira pautada pelo fato religioso e a segunda ancorada no discurso clínico científico, porém, ambas com propósitos curativos. Sendo assim, para Brandão (1986, p.36): o “Mito é, por conseguinte, a *parole*, a palavra “revelada”, o dito”. Enquanto, na concepção de Der Leeuwe (1940, p. 131): o mito pode se exprimir ao nível da linguagem, “ele é, antes de tudo, uma palavra que circunscreve e fixa um acontecimento”.

Em uma perspectiva histórica, esse acessório com variados formatos e tamanhos tinha por finalidade encobrir o rosto por inteiro, sendo utilizado para diversos propósitos: lúdicos (baile de máscaras, carnaval e festas de halloween), religiosos, artísticos ou de natureza prática (máscara de proteção), ou seja, independente da finalidade, os símbolos são produzidos e revigorados através dos arquétipos (BRANDÃO, 1986).

Esses objetos eram adornados pelas mais diversificadas e abundantes matérias-primas (palha de milho, tecido, papel, peles, couro, penas, pedras, chifre, argila, marfim, fibras, conchas, metais, madeiras, cristais, etc.), cujo significado, importância e relevância estavam interligados a diversas finalidades, efeitos ou funções.

As máscaras, ao longo dos séculos, eram utilizadas para caracterizar os antepassados, os seres sobrenaturais e as divindades, ou seja, as máscaras eram a caracterização ou a retratação imaginativa que configuravam a face dos deuses, isto é, “as formas através das quais o inconsciente se manifesta” (BRANDÃO, 1986, p. 37).

Esse processo fazia parte de um costume muito antigo, adotado pelo ser humano a 9.000 a.C. como sugerido no livro intitulado “As Máscaras De Deus – Mitologia Primitiva” (1997), no qual o autor Joseph Campbell, utiliza o prefácio de sua obra para referenciar essa prática, que já era conhecida pela sociedade do período renomado por Neolítico Basal ou Neolítico pré-cerâmico ou acerâmico, área geograficamente conhecida por Ásia Menor, em aproximadamente 7.500 a.C. e que segundo o próprio escritor, era caracterizado da seguinte maneira:

[...] identificado na Palestina (em Jericó), bem como em Hacilar, Çatal Hüyük e outros locais da Anatólia. A aparente magnificência dos aglomerados, com suas ordenadas pequenas casas de tijolos e por toda parte o senso de um modo de vida bem estabelecido, sugere que já se dominavam as artes da agricultura e da pecuária, embora a caça ainda fosse suplementar. E de maior interesse, além do mais, tanto em Hacilar como em Jericó, é a evidência de uma espécie de culto doméstico ao crânio (CAMPBELL, 1997, p. 10)

Ao analisar a historiografia da Pré-História denota-se que essa é contextualizada e estruturada por três períodos: Idade da Pedra, Idade dos Metais e História Antiga. Dentre

os três, a Idade da Pedra, é descrita como sendo a mais antiga, se iniciando por volta de 2.5 milhões de anos com o período Paleolítico e finalizando por volta de 10.000 a.C. com o período Neolítico.

É uma época caracterizada por um grande progresso transformativo nas relações existentes entre homem e natureza, como a criação dos primeiros utensílios de pedra, o desenvolvimento da comunicação oral e da escrita e o manuseamento do fogo pelo homem, ou seja, é um período de metamorfose ocupado pelo “[...] homem primitivo, o caçador poderoso, o mais primitivo coletor de raízes e insetos que viveu há mais de meio milhão de anos” (CAMPBELL, 1997, p. 17)

Dessa forma, a história da humanidade sempre foi configurada a um oceano gigantesco em volta de mistérios. De um lado, a Bíblia, no livro de Gênesis, descreve a origem do homem como uma inspiração da criação divina, provido de inteligência e capacidade comunicativa (CAMPBELL, 1997). Assim, em nenhum dos livros que formam as escrituras sagradas é mencionado ou descrito a existência de um homem pré-histórico.

Do outro lado, a ciência descreve o constante processo evolutivo das espécies animais, no qual o homem está inserido. Segundo Chauí (2002, p. 36): “O mito é essencialmente uma narrativa mágica ou maravilhosa que não se define apenas pelo tema ou objeto da narrativa, mas pelo modo (mágico) de narrar, isto é, por analogias, metáforas e parábolas”. E segundo Campbell (1997):

[...] um princípio fundamental da tradição cristã fez parecer que era um ato de blasfêmia comparar os dois no mesmo plano conceitual; pois, enquanto os mitos dos gregos eram reconhecidos como pertencentes a uma ordem natural, os da Bíblia eram tidos como sobrenaturais (CAMPBELL, 1997, p. 19).

No entanto, o período Paleolítico é reconhecido em sua contextualização histórica por apresentar uma forte caracterização ligada às artes, seja através das pinturas (desenhos rupestres) ou por meio das esculturas, cuja representação predominante fica a cargo das figuras femininas, ou seja, eram criações humanas pré-históricas idealizadas, ilustradas e caracterizadas sem face (DID-HUBERMAN, 1998).

Assim, a obra de arte mais famosa desse período é datada entre 24.000 a.C. e 22.000 a.C. e recebe o nome de *Vênus de Willendorf*, uma estatueta de 11,1 cm de altura, encontrada em um sítio arqueológico da época paleolítica (2.500 a.C. – 2.000 a.C.)

localizado na Áustria, a qual, é entalhada em calcário oolítico e tingido com ocre vermelho, cuja representatividade estética simboliza o corpo de uma mulher.

Na visão de Campbell (1997, p. 11) essa estatueta é considerada uma: “[...] das primeiras estatuetas neolíticas conhecidas, associadas a quarenta ou mais santuários simbolicamente ornamentados – revelando, em magnífica ostentação, praticamente todos os temas básicos das mitologias da grande deusa-mãe das eras posteriores”.

Anatomicamente a *Vênus de Willendorf* é caracterizada com uma cabeça que resulta como prolongamento do pescoço, seios volumosos, ventre saltado e grandes nádegas, ou seja, eram esculturas que exacerbavam as características sexuais ou maternais, resultando em um “naturalismo minucioso” e um “idealismo disforme” (DID-HUBERMAN, 1998).

Já na concepção de Campbell (1997, p. 11) essas são: “[...] as famosas estatuetas de deusas nuas, descaracterizadas de vida e convencionais, e que em geral foram associadas com as primeiras artes aldeãs. Tudo indica que houve uma tendência do naturalismo para a abstração, do pensamento visual para o conceitual”.



Figura 02 - *Vênus de Willendorf*. Fonte: Galeria de Fotos Wikipedia.

Para os historiadores essa representatividade era descrita como elemento base do fato religiosos do matriarcado pagão e que acabou resultando na reconfiguração da mesma, por meio de outras personificações nas diversas culturas. Ainda assim, toda essa contextualização é utilizada na contemporaneidade como o alicerce basal das religiões ditas sincretistas.

Para Campbell (1997) os símbolos mitológicos, sejam esses representados por imagens ou de forma abstrata, estão a produzir e liberar as mais diversificadas sensações,

sensibilizando tanto as pessoas cultas quanto as incultas, impressionando ralés e multidões.

Nessa estatueta são apresentados também outros elementos representativos, como por exemplo, a pintura em cor vermelha que significava o sangue, especificamente a menstruação, enquanto a argila representava a terra (deusa terra), que no caso ao juntar esses dois elementos dava-se a origem ao adão vermelho concebido da terra deusa mãe, resultando na elaboração do argumento pagão. Em outras palavras, a ratificação do mito decorre da habilidade de suscitação do rito (GUSDORF, 1943).

Contudo, a real representatividade dada a *Vênus de Willendorf*, não está arraigada à representatividade e ao endeusamento do gênero feminino, mas à antropomorfização de uma teoria intrincada na análise das polaridades da existência, cuja ausência da face configura os princípios e fundamentos do universo pulsional e sensitivo da fisiologia do ser humano (CAMPBELL, 1997), que pouco evocam o pensamento abstrato. Dessa forma, surgem os mitos como os detentores de símbolos tradicionais.

Na interpretação de Campbell (2003, p. 27): “o mito é uma espécie de fórmula sagrada para a qual a vida flui quando esta projeta suas feições para fora do inconsciente”. Já na apreciação de Brandão (1986, p. 9) por meio do uso do “recurso da imagem e da fantasia, os mitos abrem para a Consciência o acesso direto ao Inconsciente Coletivo”.

Há ainda, a questão do atrofiamento dos membros superiores que conduz esses seres a uma esfera espiritual, pois para haver o processo de transformação do ambiente para a própria subsistência humana, é que se faz importante o uso da força dos braços e das articulações das mãos. Assim, as *Vênus* dessa região extinguem toda essa concepção, por serem consideradas o suprassumo de uma exaltação sublime. Desse modo, não se há de definir o mito “pelo objeto de sua mensagem, mas pelo modo como a profere” (BRANDÃO, 1986, p. 36).

Para alguns pesquisadores a *Vênus de Willendorf* é caracterizada como um símbolo de segurança, de sucesso e de bem-estar e, a sua estrutura avantajada simboliza um status social elevado dentro de uma sociedade de caçadoras-recolectoras, além das partes do corpo exacerbadas figurarem como símbolo da fertilidade.

Para Eliade (1999), a plenitude espiritual é um processo manifestativo que se desenrola por meio da reintegração da totalidade, a qual depende da união mútua das energias mágico-religiosas de ambos os sexos. Segundo descreve Tresidder (2003):

Destarte, se partimos da base dos membros inferiores, em sentido ascensional, até a cabeça da Vênus de Willendorf, encontraremos, como realização máxima, a reunião totalizante de ambas as polaridades: a masculina, representada na positividade da própria cabeça, e a feminina, que corresponde à espécie de cesta que, independentemente de ser constituída de cabelos ou de fibras naturais, enquanto recipiente, é convexa (TRESIDDER, 2003, p. 80).

Nos símbolos da escrita egípcia, o hieróglifo representado pela cesta, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 226) significa que: “[...] o todo feito Deus, o universo e Deus confundidos num Ser único”. Ainda de acordo com esses mesmos autores, a estrutura do Ser total, se forma da união de ambos os sexos, resultando em um ser andrógino, que “[...] se encontra ao alvorecer de toda cosmogonia, como também no final de toda escatologia” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 52).

Todo esse processo resulta na gênese totalizada que integra a bipolaridade material e, conseqüentemente, se condensa em proporções micro escalares, retratando a forma romboide, cuja finalidade está em destacar as formas exacerbadas da maioria das Vênus. Dessa forma, o andrógino primitivo experienciando a separação bipolar e amplificando a própria subsistência, mesmo que de uma maneira divergente retorna ao estado original (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001).

Sendo assim, Souza (2016, p. 220) descreve a palavra mito “como a conscientização dos arquétipos do inconsciente coletivo, quer dizer, um elo entre o consciente e o inconsciente coletivo, bem como as formas através das quais o inconsciente se manifesta”.

Porém, mesmo na contemporaneidade, a máscara ainda é utilizada em situações que envolvem rituais, por diferentes sociedades (STROISCH, 2020). O continente africano é o que mais faz uso desse objeto, ou seja, a história cultural e social das tribos africanas, também é marcada ao longo dos séculos pelo uso das máscaras em diferentes contextualizações, como por exemplo, em cerimônias de curas, rituais de iniciação, na veneração dos deuses, na disciplinação coletiva e nos costumes sociais, além de consistirem como artefatos mitológicos de narrativas de contos e das artes dramáticas (STROISCH, 2020).

Dessa Maneira, Brandão (1986) aponta que:

A grande utilidade dos mitos, por conseguinte, está não só no ensinamento dos caminhos que percorrem a Consciência Coletiva de uma determinada cultura durante sua formação, mas também na delineação do mapa do tesouro cultural através do qual a Consciência Coletiva pode, a qualquer momento, voltar para realimentar-se e continuar se expandindo (BRANDÃO, 1986, p. 10).

Um exemplo do uso sacral das máscaras como representação de arquétipos sociais é encontrado em máscaras femininas presentes no Gabão, Angola, Benin, Congo entre outras regiões. A análise destas máscaras demonstra rostos com a presença de uma testa saliente, o que parece simbolizar as peculiaridades e os atributos de beleza e inteligência da mulher (DOMINGUES, 2017).

Compreensivo, uma vez que, nestas culturas a presença da mulher como centro da vida social é um fato inegável. Sociedades matriarcais, no qual, a mulher é vista como o grande símbolo de fertilidade e manutenção da vida geralmente possuem rica quantidade de artefatos como esculturas, pinturas e máscaras para representar tal importância (DOMINGUES, 2017).

Assim, segundo a erudição de Campbell (1997) temáticas míticas:

[...] quando aparecem em contextos religiosos, são aceitas não apenas como absolutamente verdadeiras, mas mesmo como revelações das verdades das quais toda cultura é uma testemunha viva e de onde derivam tanto sua autoridade espiritual quanto seu poder temporal (CAMPBELL, 1997, p. 15).



Figura 03 – *Máscara Tchokwe*, do Congo – *Representação das Divindades Femininas*. Fonte:

<https://www.culturagenial.com/mascaras-africanas/>.

A gênese dessas máscaras tem sua base estrutural herdada da catarse, ou seja, são artefatos que apresentam uma exteriorização cercada por uma existência profana e uma perspectiva natural, promovendo uma análise e uma reflexão empática nas questões regidas pela complexidade enigmática da experiência humana (DOMINGUES, 2017). Assim, para Gusdorf (1943, p. 25) o rito exerce, “o sentido de uma ação essencial e primordial através da referência que se estabelece do profano ao sagrado”.

Além disso, a exteriorização dessas máscaras, se refletem por meio de dois processos, o de catarse ou *kátharsis* (“termo grego que significa a purificação das imperfeições do espírito humano, ou seja, o livramento das imperfeições”) (MENDES, 2019, s. p.) e o processo de desidentificação, em que ambos se fundamentam de forma antagônica por meio da destilação de imponentes emoções arquetípicas (desapontamento, raiva, amor, ódio, alegria, etc.) (CAMPBELL, 2010).

Na apreciação de Brandão (1986), os símbolos se utilizam da universalidade do processo interacional do Consciente com o Inconsciente Coletivo para produzir um pacto dinâmico e extraordinariamente criativo que resulta no Self Cultural. Enquanto, os mitos são caracterizados como os detentores da personificação arcaica da representatividade do Self Cultural, resultando no processo de construção e aperfeiçoamento da personalidade e individualidade de uma sociedade (BRANDÃO, 1986).

A cultura africana é reconhecida pelo processo de elaboração e talhamento de máscaras em madeira, sendo esse processo de confecção realizado pelo mestre artesão (DOMINGUES, 2017), o qual só pode realizar esse ofício, se o mesmo estiver de posse de uma máscara africana e se tiver passado por um ritual de purificação, composto por orações aos espíritos ancestrais e às energias divinatórias, já que essas máscaras serão uma espécie de retrato dos anseios coletivos.

A finalidade desse ritual era o de conectar a máscara, durante o processo de confecção, às energias divinas, fazendo com que esses objetos ganhassem “vida”. Para Campbell (2010, s. p.), “as máscaras precisam ser percebidas a partir de seus valores míticos, dentro da lógica de um mundo que se torna mágico pela arte, saindo de uma perspectiva secular para a do “faz de conta” – é a lógica do encantamento e da criatividade”.

Na contextualização da antiguidade o uso e a confecção das máscaras ritualísticas eram uma prática generalizada, já para a contemporaneidade esses objetos ainda são aplicados, mesmo que de uma forma mais moderada, apenas como um símbolo metafórico na caracterização da personificação de diferentes grupos étnicos africanos e em eventos religiosos e sociais (STROISCH, 2020).

A representatividade das máscaras africanas não está arraigada apenas na retratação dos espíritos ancestrais, essas também podem ser utilizadas no monitoramento das energias espirituais coletivas, cujo efeito pode ser maléfico ou benéfico. Segundo Brandão (1986, p. 9): “[...] os mitos hediondos e cruéis são da maior utilidade, pois nos ensinam através da tragédia os grandes perigos do processo existencial”.

Entretanto, para a realização do processo de confecção das máscaras africanas, o mestre artesão dispõe de um estatuto especial, elaborado pela própria comunidade. Uma vez que, essa é uma arte familiar, isto é, passada de geração em geração, “[...] juntamente com o conhecimento dos significados simbólicos transmitidos por [...]” cada máscara (DOMINGUES, 2017, s. p.). Em termos de material existe uma quantidade diversificada em matéria-prima, mas, a principal e a mais utilizada dentre elas, pelos mestres artesãos, é a madeira.

O processo se inicia com um tronco cilíndrico de uma árvore, cujo mestre artesão por meio de seus instrumentos realiza um trabalho de delineamento e confecção extremamente minuciosos, mas, ainda assim, com “[...] total liberdade, de forma intuitiva, dispensando rascunho [...]” (DOMINGUES, 2017, s. p.). Dessa forma, a madeira vai sendo talhada e esculpida, para assim, dar forma ao mais puro figurativismo ou a abstração completa (DOMINGUES, 2017). Assim, para laboração dessa tarefa, a madeira selecionada deve estar verde e para evitar que ela rache, essa passa pelo processo de carbonização com o auxílio de óleos de palmeira.

A máscara para alguns povos primitivos era identificada com o ser mítico que ela representava, quer fosse um deus ou um espírito da floresta; para outros ela representava conceitos abstratos, uma qualidade, um estado ou uma ação do ser humano como, por exemplo, a paciência, a sabedoria, o autocontrole, a humildade, a moralidade.

No compreender de Campbell (1997):

Um deus pode estar simultaneamente em dois ou mais lugares – como uma melodia ou sob a forma de uma máscara tradicional. E onde quer que ele surja, o impacto de sua presença é o mesmo: ele não é reduzido pela multiplicação. Além disso, a máscara em um festival primitivo é venerada e vivenciada como uma verdadeira aparição do ser mítico que ela representa – apesar de todo mundo saber que foi um homem quem fez a máscara e que é um homem que a está usando é também identificado com o deus. Ele não apenas representa o deus; ele é o deus (CAMPBELL, 1997, p. 31).

Assim, para o povo Bwa, situado em Burkina Faso, uma região árida à beira do deserto do Saara, mais precisamente no oeste da África, as máscaras confeccionadas em moldes abstratos, porém, com padrões geométricos, representam os espíritos da floresta, os seres invisíveis (DOMINGUES, 2017).

Enquanto o povo Senefu, situado na Costa do Marfim, região fronteira com Burkina Faso, elabora máscaras caracterizadas pelos olhos semicerrados, cujo simbolismo enaltece a paciência, o pacifismo e o autocontrole (DOMINGUES, 2017).



Já o povo Grebo, também situado na Costa do Marfim, produz máscaras com olhos arredondados, porém, extremamente abertos e o nariz reto, cuja representatividade dos olhos está relacionada a uma atitude raivosa ou a um estado de atenção, enquanto o nariz significa uma determinação ou uma decisão (DOMINGUES, 2017).

No entanto, as máscaras do povo Fang, situado na região do Gabão, da Guiné e da República dos Camarões, são caracterizadas por um rosto afunilado e com pequenos elementos: os olhos representados por pontos, a boca um pequeno círculo e as sobrancelhas e o nariz unidos, cuja representatividade está relacionada à moralidade (DOMINGUES, 2017).

Já as máscaras do povo Mende e Temne, ambos situados em Serra Leoa, localizados na costa oeste da África, são caracterizadas com boca e olhos pequenos representando a humildade (DOMINGUES, 2017) e a testa grande e salientada simbolizando a sabedoria ou ainda podem ser retratadas com boca e queixo grandes tipificando a autoridade e força (DOMINGUES, 2017).



Figura 04 – Da esquerda para a direita: *Máscara Fang*, do Gabão, Guiné e República dos Camarões; *Máscara Bwa*, de Burkona Faso; *Máscara Senoufo*, da Costa do Marfim, Mali e Burkina Faso. Fonte: <https://ensinarhistoria.com.br/mascaras-africanas-recortar-colorir/>.

Em contrapartida, uma pequena parcela das tribos e dos povos existentes na África, elaboram máscaras que retratam as personificações femininas, como no caso a tribo Punu, situada no Gabão, localizada na Costa Atlântica da África, as máscaras se caracterizam por apresentar sobrancelhas finas e arqueadas, olhos amendoados, nariz e queixo finos e maçãs do rosto protuberante (DOMINGUES, 2017), além disso, é utilizado caulim, que é uma argila pura e branca, a qual deixa a pele esbranquiçada.

Já os habitantes da tribo Baga, situada na Guiné-Bissau, localizada na África Ocidental, elaboram as próprias máscaras com nariz grande e seios caídos, além do rosto

apresentar escoriações (DOMINGUES, 2017). A tribo Idia, situada em Benin, também localizada na África Ocidental, é extremamente famosa por representar a beleza feminina, através da máscara africana de Benin, cuja elaboração é feita em latão (DOMINGUES, 2017).



Figura 05 – *Máscara Baga*, da Guiné-Bissau. Fonte: <https://www.significados.com.br/mascaras-africanas/>.

No entanto, a manufatura dessa caraça se deu, segundo alguns fatos históricos, a pedido do obá Esigie (c.1516-c.1550) como forma de reverenciar e honrar a própria mãe, que, em sua própria visão, era caracterizada como uma rainha, uma mulher guerreira por exercer um papel extremamente importante dentro da sociedade da época como uma grande estrategista militar e conselheira política. Em cerimônias especiais, essa máscara era utilizada pelo rei, que a deixava presa em seu quadril (DOMINGUES, 2017).

Segundo Amaral (1996):

“Nos ritos primitivos a máscara ritual não é um objeto qualquer. Tem um sentido sagrado, é um objeto sagrado. A máscara ritual encerra em si forças. É uma transferência de energias. Nos rituais as máscaras têm uma função, estão ligadas a ações, ações essenciais. Têm também um sentido de mutação, metamorfose. A máscara ritual transcende. Dá vida a um ser divino. É uma simulação de poderes divinos. Concretiza conceitos abstratos. Confere uma qualidade espiritual ao homem. Representa o espírito dos mortos e animais” (AMARAL, 1996, p. 31).

Além dessas, existem também as máscaras que personificam os animais, cuja encenação retrata as características de cada bicho (DOMINGUES, 2017). Ainda, em consoante a Amaral (1996, p. 31): “Ao representar um determinado animal, a máscara transfere qualidades e poderes desse animal”. Em outras palavras, essas máscaras simbolizavam o espírito de um determinado bicho, cuja finalidade era a de disseminar um pedido ou uma mensagem de alerta (AMARAL, 1996).

Em outras ocasiões, a máscara animal era caracterizada como símbolo de qualidades e/ou habilidades específicas, por exemplo, na civilização Baoulé, situado na Costa do Marfim, a simbologia cultural da força física é representado pelo búfalo (DOMINGUES, 2017).

Entretanto, para a civilização Dogon e Bambara, situados no Mali, localizado na África Ocidental, a máscara dos antílopes simbolizava a abonação e a fartura das colheitas de milho. Porém, em algumas outras civilizações as máscaras animais eram caracterizadas por uma transmutação (DOMINGUES, 2017), ou seja, eram máscaras estruturadas com traços humanos e traços animais.

Para Amaral (1996, p. 33), “as máscaras primitivas ao representarem o espírito do homem ou do animal, apresentam um não-homem, um não-animal, mostram um ser mutante, algo entre homem e animal, são como que uma ligação entre um e outro”. Essa mistura representa, simbolicamente, as virtudes excepcionais que diferenciam um indivíduo, uma comunidade ou um espírito de status elevado (AMARAL, 1996).

Um exemplo desse modelo é a famosa máscara africana conhecida por kifwebe, pertencente à civilização Songye, situada na República Popular do Congo, esse artefato é uma mistura de variados elementos de diferentes animais (listra de zebra, crista de galo, olhos de camaleão, dentes de crocodilo, etc.) (DOMINGUES, 2017).

Ainda, segundo a alusão de Domingues (2017), uma outra abertura que as máscaras africanas proporcionam é a fusão desse elemento com os antepassados, já que esse é um tema extremamente presente na maior parte das culturas africanas tradicionais.

Entre os símbolos dessa contextualização está a máscara africana denominada de Pwo Mwana, que na tradução literal significa “mulher jovem” (DOMINGUES, 2017), esse artefato pertence ao povo Chokwe, situado na Angola e República Democrática do Congo, localizados respectivamente, na costa ocidental da África e na África Central. É uma máscara caracterizada e/ou confeccionada por uma mistura de elementos que ressaltam à venustidade da beleza feminina como a questão da face harmonicamente oval e a questão do queixo e nariz pequeno (DOMINGUES, 2017).



Figura 06 – *Máscara Pwo Mwana*, Congo – *Representação das Divindades Femininas*. Fonte: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br>.

Em contrapartida, essa mesma máscara também é composta por elementos que fazem alusão ao sofrimento intenso ocasionado pela morte como a questão dos olhos aprofundados e fechados, a pele eivada e as lágrimas simbolizando a dor da morte (DOMINGUES, 2017).

No entanto, para que a caracterização cultural desse artefato seja estruturada de uma maneira completa, os indivíduos da tribo Pwo Mwana, se vestem com trajes e adereços femininos e dançam de forma elegante e graciosa, simbolizando um ancestral feminino que faleceu ainda jovem (DOMINGUES, 2017). Contudo, o uso dessa máscara está associado a rituais que cultuam e/ou veneram a fertilidade (DOMINGUES, 2017).

Ainda no cenário das máscaras ancestrais, a cultura africana também tem esse acessório relacionado a pessoas míticas, notáveis ou históricas. Como exemplo desse contexto está a homenagem em que o povo Kuba, que também faz parte da República Democrática do Congo, na África Central, faz a seu célebre fundador Woot e sua esposa (DOMINGUES, 2017). Como simbologia dessa condecoração, foram confeccionados dois modelos de máscaras, a feminina e a masculina, cuja face de ambas apresenta uma arte padronizada em triângulos pretos e brancos, além de serem profusamente ornamentadas com miçangas coloridas e búzios (DOMINGUES, 2017).

A máscara feminina é diferenciada da máscara masculina por aquela apresentar lágrimas em seu rosto, simbolizada por linhas diagonais na bochecha. Um outro fator que as diferenciam está relacionado à nomenclatura, já que a máscara do fundador Woot ficou conhecida por mwaash amboy, enquanto a da sua esposa recebeu o nome de ngady anwaash (DOMINGUES, 2017).



Figura 07 – *Máscara Kuba – Mwaash Amboy e Ngady Anwaash, Congo – Representatividade da Masculinidade e Feminilidade* – Fonte: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br>.

Portanto, as máscaras africanas não são apenas simples objetos artísticos para decoração ou meros adereços das festividades populares (STROISCH, 2020). Esses artefatos juntamente com os trajes sagrados são símbolos ritualísticos que conectam as pessoas em um universo de espiritualidade. Assim, Mann (1936, p. 89) em sua apreciação, define a palavra mito como a gênese vital, a composição infinita, “[...] a fórmula sagrada para a qual a vida flui quando esta projeta suas feições para fora do inconsciente”.

Dessa forma, o indivíduo detentor da máscara ao usá-la cria uma atmosfera “mágica” apoiada em danças e músicas para caracterizar e/ou representar os espíritos, os animais, os deuses e os antepassados (AMARAL, 2004). Já na concepção de Clarke (2006):

Nesse mundo mágico ou fantástico, no sentido mais relevante que o termo foi usado pela literatura, o portador da máscara em um ritual não apenas representa deus, ele é, para os seus semelhantes, o próprio deus. Ele transcende, assim, sua própria identidade e se transforma em um ser espiritual poderoso (CLARKE, 2006, p. 26).

A pessoa que utiliza a máscara, incorpora a entidade designada por esse artefato, convertendo-se na divindade avocada pela mesma, o qual passa habitar o corpo do indivíduo (STROISCH, 2020). Em outras palavras, a concepção da máscara está arraigada ao processo de captura da essência do espírito e não das características físicas reais, por esse motivo a máscara se utiliza de distorções e abstrações. Segundo Lévi-Strauss (1979, p. 124): “(...) uma máscara não é aquilo que representa, mas principalmente



aquilo que transforma, isto é, o que escolhe representar. Como um mito, uma máscara nega tanto quanto afirma. (...)”.

No Egito e na Grécia, o uso estava associado a sacrifícios cerimoniais, ou seja, as máscaras eram inseridas sobre o rosto dos mortos com a convicção de que esse artefato as conduziria à vida eterna (STROISCH, 2020). Ainda no Egito essas eram ornamentadas em pedras preciosas. As máscaras mortuárias ou funerárias encontradas nos sarcófagos de faraós egípcios faziam parte dos rituais de mumificação. Para Campbell (1997, p. 25) essas máscaras são interpretadas: “[...] como transmitindo valores que estão além da faculdade racional (símbolos transcendentais) [...]”.

Dentre os variados significados presentes em seu uso, existe a importância da máscara como guia da alma do falecido no vale dos mortos e, também, como elemento protetor que a guardaria dos maus espíritos (PASCHOLATI, 2021). A máscara esculpida a partir do rosto do morto assumia sua personalidade, o que facilitaria a identificação do seu corpo pela alma no dia do seu regresso do reino dos mortos. Talvez a máscara funerária mais conhecida tenha sido a pertencente ao faraó Tutancâmon (1323 a.C.) (PASCHOLATI, 2021).



Figura 08 – *Máscara Mortuária do Faraó Tutancâmon*. Fonte: Galeria de Fotos Wikipedia.

Na China o uso estava baseado no princípio de afastar os maus espíritos. Assim, para Stroisch (2020), a finalidade das máscaras mortuárias era de orientar e evitar a “fuga” espiritual do corpo, local de descanso eterno. Esses artefatos eram confeccionados através de uma mistura de tecido com gesso ou estuque (argamassa feita de pó de mármore, cal fina, gesso e areia, de secagem rápida), para em seguida serem adornadas.

Contudo, quando o caso envolvia cidadãos importantes as máscaras eram confeccionadas em ouro e prata. Ainda segundo Stroisch (2020, s. p.): “Ao longo dos séculos houve momentos em que se fez necessária a proteção da região da cabeça, por ser a parte do corpo que reúne os sentidos humanos, como a visão, a audição e a comunicação”.

Na Ásia a máscara é utilizada dentro de contextos religiosos, nos quais são cultuadas diversas entidades espirituais (Barong, Garuda, Rangda e outros), mesmo a cultura balinesa defendendo uma religião monoteísta, cuja justificativa é expressa por uma reflexão contemporânea e dinâmica: Deus pode tomar tantas formas quanto são os raios do Sol (MORENO, 2016, s. p.).



Figura 09 – *Máscara Barong*. Fonte: <https://www.terraasia.com.br/produto/mascara-barong-madeira-mogno/27926>

No teatro *topeng*, as apresentações, estruturadas na dança e no canto, discorriam sobre o sagrado e o profano, sendo essas duas práticas extremamente populares na Indonésia, mais precisamente na Ilha de Bali. Além disso, para os balineses, as máscaras quando feitas de uma mesma árvore apresentam um elo familiar (DOMINGUES, 2017).

Em países como Bolívia, Peru, Equador e México, os quais fazem parte das Américas do Sul e Central, esse utensílio tem sua composição estruturada nas influências europeias e do cristianismo e seu uso está relacionado a pequenas manifestações populares sobre miscigenação cultural. Ainda segundo Martins, na entrevista concedida a Stroisch ao site nd+ (2020, s. p.): “As máscaras estão relacionadas à religiosidade, mas

também a temas como a exploração das populações mais pobres, representando a figura do oprimido e do opressor”.

Enquanto no Alasca, segundo uma crença esquimó, cada ser era composto por uma essência dupla. Assim, quando quisesse poderia se transformar em ser humano ou animal. Segundo a Galeria Virtual – Centro Humanista das Culturas (2020, s. p.): “(...) as máscaras Esquimós eram, normalmente, feitas com duas faces - uma de um animal e outra de um humano. Em certas fases de algumas cerimônias festivas, a máscara exterior era levantada, expondo a outra máscara”.

Ainda segundo a apreciação de Moreno (2016):

Hoje temos pinturas rupestres do mundo todo, que mostram caçadores mascarados também mimetizando animais. Acredita-se que essas máscaras serviam como catalisador para carregar o espírito metafórico dos animais. Essa relação homem-natureza-animal é bem demonstrada em rituais xamânicos, e partem sempre de uma dialética de revelação-ocultamento, que parece condizente com esse ser duplo existente na cultura esquimó (MORENO, 2016, s. p.).

Já no noroeste dos Estado Unidos, os nativos americanos, se reuniam em uma cerimônia anual com a finalidade de chorar os mortos e, para isso, usavam máscaras pintadas e adornadas com penas e ervas, como forma de representar os fantasmas dos mortos (STROISCH, 2020).

No entanto, as máscaras que caracterizam os povos que vivem na região do Himalaia são derivadas da cultura tibetana e nepalesa, ou seja, são máscaras que têm sua fundamentação teórica em diversas crenças culturais (Hinduísmo, Budismo, Xamanismo e mitos de tribos locais) (MORENO, 2016), cuja função representativa está vinculada a diversas divindades: Mahakala, Shiva, Varahi, Thordey, etc. São confeccionadas em madeira e recebem uma camada protetiva de barro e linho com a finalidade de retardar o envelhecimento (STROISCH, 2020).

No quesito ornamentação, essas máscaras apresentam um estilo bem exótico, já que são estruturadas por brincos, coroas de crânios e detalhes metalizados (em bronze, prata e latão) (MORENO, 2016), além de outros objetos coloridos, porém, a principal característica desses artefatos é o símbolo do terceiro olho na testa. Entretanto, todas essas especificidades de adereços não servem apenas para caracterizar as questões ritualísticas e metafóricas, mas um imaginário enigmático e sedutor (STROISCH, 2020).



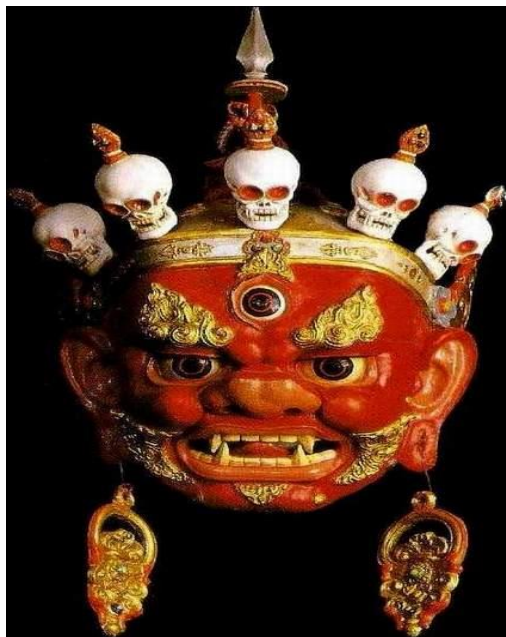


Figura 10 – *Máscara do Budismo*. Fonte: <https://corpoesociedade.blogspot.com/2016/12/mascaras-ritual-budista-tsam.html>

No Brasil, as máscaras elaboradas pelo povo Tikuna, têm por simbologia representativa os animais, cuja utilização está voltada para as cerimônias de evocação dos espíritos em rituais de cura, com tambores e cantos (MORENO, 2016). Além disso, as máscaras em território brasileiro, também são utilizadas como alegorias nas festividades populares denominadas de bumba-meu-boi, cazumbá e o carnaval.

No entanto, para Moreno (2016):

As máscaras despertam fascínio em todos por serem objetos ritualísticos, primitivos e remontam a história da formação do homem artístico e criativo. Hoje nós ainda não revelamos esse mistério por trás delas, apenas percebemos sua aura fascinante e riqueza de possibilidades imagéticas. As máscaras possuem uma energia, uma atitude, um corpo, enfim, possuem vida própria (MORENO, 2016, s. p.).

Para Amaral (1996, p. 33): “Os rituais apresentam fragmentos da vida terrena, mas insinuam uma outra realidade. São manifestações do real e do não-real, ilusão e realidade, partindo de dados reais, apresentam algo além”, ou seja, são cerimônias estruturadas por ações que viabilizam a produção de emoções no consciente dos próprios integrantes, resultando em uma sensação de espiritualidade.

Entretanto, no processo de ritualização, as ações são repetitivas, pois, simbolizam a substancialidade e a realidade do momento e da coletividade. Dessa forma, os rituais são manifestações em que se empregam palavras, gestos, ritmo, ações, objetos e máscaras

(STROISCH, 2020). É por meio deles, que os mitos são exteriorizados e revivescidos, ou seja, tanto o rito quanto o mito se conectam, com a finalidade de explicar os fenômenos naturais e suas ligações com o mundo sobrenatural (AMARAL, 1996).

Assim, na conceitualização de Lagenest (1976, p. 25): “o rito pelo qual se exprime (o mito) reatualiza aquilo que é ritualizado: re-criação, queda, redenção”. Ao passo que, para Brandão (1986, p. 39): “[...] o rito é a práxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora”.

Como resultado, os rituais impulsionam o consciente humano para um desdobramento rápido de personalidades (PAVIS, 1999). Em outras palavras, a mente se conecta com aquilo que ela anseia imitar (forças da natureza, divindades, animais, etc.), transmutando o espaço em uma outra vivência. Segundo Pavis (1999, s. p.): “a separação dos papéis entre atores e espectadores, o estabelecimento de um relato mítico, a escolha de um lugar específico para esses encontros, institucionalizam pouco a pouco o rito em acontecimento teatral”.

Mesmo na contextualização da contemporaneidade, a máscara ainda é utilizada em situações que envolvem rituais, por diferentes sociedades (STROISCH, 2020), principalmente, nas sociedades ditas “modernas”, vanguardistas ou progressistas. O mito da máscara apresenta um rito de não ocultação, um processo de revelação, na qual o corpo sozinho (nu e vulnerável) não tem esse poder ou essa capacidade (MORENO, 2016).

Segundo Moreno (2016, s. p.): “A gente poderia falar a mesma coisa das nossas roupas, cortes de cabelo, maquiagem, tatuagens. Todos esses acoplamentos a nós mesmos servem para mostrar algo que o corpo não podia mostrar sem eles”, ou seja, são os elementos mascarativos ou as máscaras utilizadas no processo de ocultamento do corpo humano, que acabam revelando minuciosos detalhes íntimos da personalidade, do caráter e da individualidade do ser de cada indivíduo.

Contudo, não é apenas no contexto religioso e sacramental das sociedades que a máscara é vista como um elemento ou como um artefato poderoso, uma substância arquetípica utilizada no desenvolvimento da consciência individual e/ou coletiva do ser humano e do “verdadeiro self”. A máscara também se faz presente ricamente dentro do contexto trágico teatral de diversas sociedades, como pormenorizado no próximo tópico.

## 1.2. As Máscaras Enquanto Arte (Teatro)

Desde o período Paleolítico até a contemporaneidade, a máscara pode ser reputada como uma manifestação psicológica quintessencial, já que o resultado de uma de suas exteriorizações está afeiçoado ao “teatro da vida humana” (BERTHOLD, 2004) e suas diversas facetas, em especial, nas caracterizações indagativas que embasam as auto retratações parentais, estruturadas por formações emotivas, sintomáticas, ambíguas e de um modo frequente ludibriasas do “verdadeiro self”.

À vista disso, Silveira (1983), aponta que:

O self (si mesmo) não se revela apenas através de personificações humanas. Sendo uma grandeza que excede de muito a esfera do consciente, sua escala de expressões estende-se de uma parte ao infra-humano e de outra parte super-humano. Assim, seus símbolos podem apresentar-se sob aspectos minerais, vegetais, animais; como super-homens e deuses. Também sob formas abstratas. A denominação de self não cabe unicamente a esse centro profundo, mas também à totalidade da psique. O reconhecimento da própria sombra, a dissolução de complexos, liquidação de projeções, assimilação de aspectos parciais do psiquismo, a descida ao fundo dos abismos, em suma, o confronto entre consciente e inconsciente, produz um alargamento do mundo interior do qual resulta que o centro da nova personalidade, construída durante todo esse longo labor, não mais coincida com o ego. O centro da personalidade estabelece-se agora no self, e a força energética que este irradia englobará todo o sistema psíquico. A consequência será a totalização do ser, sua esferificação (abrundung). O indivíduo não estará mais fragmentado interiormente. Não se reduzirá a um pequeno ego crispado dentro de estreitos limites. Seu mundo agora abraça valores mais vastos, absorvidos do imenso patrimônio que a espécie penosamente acumulou nas suas estruturas fundamentais. Prazeres e sofrimentos serão vivenciados num nível mais alto de consciência. O homem se torna ele mesmo, um ser completo, composto de consciente e inconsciente incluindo aspectos claros e escuros, masculinos e femininos, ordenado segundo o plano de base que lhe for peculiar (SILVEIRA, 1983, p. 99-100).

Ainda, segundo Berthold (2004, p. 72): “A máscara confere ao ator uma forma de vida mais elevada e quintessencial”. Assim, o sujeito quando detentor de uma máscara, ele a utiliza com a finalidade de se esconder, transfigurando-se nos modelos arquetípicos conservados por esse artefato.

Como decorrência dessa transfiguração, as personificações arquetípicas permanentes são utilizadas na modernidade como um protótipo do impulso psicológico e social. Em outras palavras, a máscara é uma mescla de símbolos que se interpõe entre a manifestação do self e o objeto do mundo, o que resulta em uma natureza dupla, cujo efeito está na contemplação interna e externa.

Assim, na concepção de Nietzsche (1996), as máscaras arquetípicas apresentam uma flexibilidade e humanizam a rigidez da configuração simbólica. Além disso, “a divina máscara do mito, a sua face real de homem comum se lhe apresenta tal qual, como máscara de si mesmo” (NIETZSCHE, 1996, p. 163).

Dessa forma, a máscara pode ser ornamentada pelos seguintes verbos: capturar, cobrir, disfarçar, dissociar, encarnar, enganar, libertar, mentir, projetar, proteger, recordar, renegar, revelar, transformar e velar.

Já a palavra máscara pode ser procedente do latim “*mascus*” ou “*masca*” que significa “fantasma”, bem como pode ser derivada do árabe “*maskharah*” que significa “palhaço” ou “homem disfarçado” (GORZONI, 2014) ou do verbo “*sakhira*” que significa “ao ridículo”, também pode ser oriunda do hebreu “*masecha*” que significa “ele zombou” ou “ridicularizou”, ou ainda pode ser procedente do verbo europeu “*mascarar*” que em uma interpretação moderna significa “esconder ou proteger o rosto” (SIMÕES, 2016).

Assim, a misticidade das máscaras está interligada a dois processos diferentes: o de ocultação e revelação de sentimentos e o de dar vazão a diversos sentimentos, como por exemplo, alegria e tristeza. Segundo Anjos (2013):

Em fase de restauração no Museu *Bible et Terre Sainte*, em Paris, e no Museu de Israel, em Jerusalém, as máscaras antropomórficas (detentoras de características humanas) teriam sido utilizadas em diversas celebrações, cultos e rituais de povos primitivos. Elas buscariam a associação do usuário com algum tipo de autoridade incontestável, tal como “deuses” ou alguma outra forma de creditar a reivindicação da pessoa em um determinado papel social. (ANJOS, 2013, s. p.)

Dessa forma, a máscara apresenta uma dinâmica protetiva com relação à influência aos padrões de comportamento associados a uma personagem ou papel social, além de propiciar um vínculo indireto com as vivências (sentimentos e sensações) e os padrões psicológicos, os quais podem se tornar destrutivos quando saboreados diretamente. De acordo com Oscar Wilde (1891, p. 150): “O homem é menos ele quando fala por si. Dá-lhe uma máscara e ele dirá a verdade”. Em contrapartida, existem seres humanos que são muito melhores quando, deixam cair a própria máscara.

O processo de mascaramento torna-se uma defesa do ego. Segundo Freud (1856-1939) em sua obra “*Além do Princípio do Prazer*” (1920), os próprios acontecimentos considerados desprazerosos experimentados pelo sujeito na realidade, são banidos da consciência para o inconsciente, dando assim origem ao conteúdo das neuroses. Tais

conteúdos latentes se manifestam na consciência por meio de mecanismos de mascaramento, seja por sintomas obsessivos e compulsivos, conversões históricas e outras modalidades transtornantes.

Na história do teatro esse objeto é o elemento mais simbólico da linguagem cênica, já que remontava à representação de cabeça de animais em rituais primitivos, ou seja, era utilizado para quando ou o objeto em si ou o personagem que o usava representassem algum poder misterioso (STROISCH, 2020).

Assim, para Sabino Da Costa (2018) a máscara se torna o elemento principal, na qual se faz entender o que é o teatro e o que é a vida, pois é através desse artefato que o ator identifica o próprio eu fragmentado da personagem, ou seja, é por meio desse processo que o ator sai de si e incorpora a personagem, realizando um método de anulação do eu, da personalidade e/ou da individualidade.

Além disso, por diversas vezes, os contadores de histórias apropriavam-se do uso das máscaras, com a finalidade de enfatizar as próprias narrativas, concomitantemente, os diversos fenômenos da Natureza (MATTOSO, 2020), que ainda não expressavam um processo explicativo, passaram a ser compreendidos e interpretados por intermédio dos artifícios da ilusão e da dissimulação.

De acordo com a Galeria Virtual – Centro Humanista das Culturas (2020): “As máscaras foram várias vezes usadas pelas pessoas como passaportes para mundos imaginários, como um meio de transmissão de histórias e como uma explicação de fatos naturais inexplicáveis”.

O uso da máscara é datado da pré-história, “[...] pelas pequenas sociedades que começavam a se formar e se fixar [...]” (STROISCH, 2020, s. p.) na região hoje conhecida como Europa, na qual o seu uso estava relacionado a uma espécie de ritual. Segundo Martins na entrevista concedida a Stroisch do site nd+ (2020):

Surge a necessidade de representar um fenômeno ou atividade. A máscara funciona como um meio de comunicação. Uma espécie de linguagem ou instrumento que comunica esse homem terreno com um deus ou criatura sobrenatural em diversas situações, sejam negativas ou positivas. (STROISCH *apud* MARTINS, 2020, s. p.).

Entretanto, a esfera cultural da antiga Grécia, mais precisamente no período marcado pelo surgimento da filosofia socrática, se tornou famosa pela utilização das máscaras com a finalidade de retratar as expressões do ator e o teatro caracterizado pelas tragédias, primeiro gênero teatral grego, cujo destaque principal ficava por conta dos três

maiores e mais importantes tragediógrafos da época: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Essas peças teatrais apresentavam quatro finalidades específicas: a tragédia enquanto origem religiosa, enquanto “[...] expressão artística, enquanto possibilidade catártica e enquanto elemento educativo” (FREITAG, 2002, p. 21). Eram produções e enredos que se fundamentavam na exteriorização das histórias trágicas e dramáticas, resultante das paixões entre seres humanos e deuses, semideuses e/ou heróis mitológicos, além de apresentarem um contexto angustiante com um final triste e catastrófico.

Para Nietzsche (2003), todos os sentimentos manifestados pelos personagens nas representações teatrais, eram transferidos ao público, em uma espécie de processo catártico, um tipo de expurgação de sensações angustiantes, que resultaria em uma transposição do público para dentro da peça teatral, como se cada espectador pudesse purificar ou expurgar os próprios sentimentos ou emoções estimuladas. Ainda, segundo o mesmo autor (NIETZSCHE, 1996, p. 161): “o caminho da salvação transcorre do processo do apaziguamento das fúrias pela catarse do sofrimento”.

Dessa forma, segundo escreveu Roudinesco (1998, s. p.) em seu *Dicionário de Psicanálise*, “o método catártico é o procedimento terapêutico pelo qual um sujeito consegue eliminar seus afetos patogênicos e, então, ab-reagi-los, revivendo os acontecimentos traumáticos a eles ligados. A fala é o meio pelo qual estes afetos são eliminados”. Já para Ribeiro (2019, s. p.) “a palavra catarse tem origem grega e significa purificação; refere-se à libertação do que estava reprimido; sentimento de alívio causado pela consciência de sentimentos ou traumas anteriormente reprimidos”.



Figura 11 – *Apolo e Dioniso*. Fonte: <https://www.avmakers.com.br/blog/apolo-x-dionisio-a-dicotomia-nas-artes-segundo-nietzsche>

Em sua obra “*A Origem da Tragédia Proveniente do Espírito da Música*” (2006), Nietzsche reforça e fundamenta toda a contextualização do teatro grego, através dos principais elementos da arte trágica: Apolo e Dioniso. Ainda segundo Nietzsche (2006, p. 8) “A arte trágica, rica em ambas as experiências, é classificada como a relação do Apolo e Dioniso: a este fenômeno liga-se a maior importância, por parte de Dioniso; mas este fenômeno se nega – nega-se voluntariamente” como um processo de resignação trágica do mundo.

Na concepção de Brandão (2020), essas duas divindades são descritas como duas forças pulsionais opostas e complementares, ou seja:

Que a vida é forma e luz, mas também é trevas e abismo. Ambos são instâncias de manifestação do real, apesar de serem impulsos contrários, são contrários para criar e recriar dos próprios escombros o que a vida é. Embora com o Socratismo a ótica passe a ser apenas apolínia, Dioniso estará sempre presente, pois, Apolo é a forma com a qual Dioniso manifesta-se, e apesar de que em nossa configuração mental socrática perspectivamos apenas a luz, o visível e as formas. As trevas, o invisível e o amorfo, estarão sempre presentes fundamentando ocultamente o real. Não há limite sem um ilimitado para ser limitado, não há luz sem trevas para iluminar, não há formas sem o amorfo, não existe Apolo sem Dioniso, ou melhor, Apolo sempre será a maneira como Dioniso manifesta-se independente de nossa condição de percebê-lo (BRANDÃO, 2020, p. 199).

Ainda na contextualização analítica de Nietzsche (1996), os dois componentes (Apolo e Dioniso) são simbolizados ou representados como a existência oposta entre duas espécies de forças ou dois tipos diferenciados de caráter e/ou ainda, como dois modelos diversificados no posicionamento ético, isto é, são dois arquétipos antagônicos, um fundamentado por questões emocionais e impulsivas, simbolizado por Dioniso, enquanto, o outro por questões racionais e moderativas, caracterizado por Apolo. Na visão de Woodward (2017):

Nietzsche argumenta que a tragédia combina dois tipos de estética que são usualmente mantidos em separado nas outras artes: o apolíneo e o dionisíaco. Apolo é o deus da beleza; Nietzsche o associava ao sonho, harmonia, forma e artes plásticas (como a escultura). Dioniso é o deus do vinho; Nietzsche o associava à intoxicação, desarmonia, ausência de forma, sublimidade e música. Nietzsche considera a combinação de ambas as estéticas na tragédia como a forma ideal de arte, uma forma que melhor nos permite lidar com a vida e afirmá-la (WOODWARD, 2017, p. 21 – 22).

Em outras palavras, Dioniso é caracterizado como o gênio do exagero e do gozo, o deus-espelho, a divindade catártica das emoções, da bebedeira extasiada e da incógnita enigmática do Universo, além de ser simbolizado como a personificação do deus do

vinho, da dança e da música, a quem as encenações trágicas eram consagradas. A potestade “guardiã daqueles que não se sentiam parte da sociedade convencional” (MACEDO, 2019). O representante de “tudo aquilo que era inesperado, caótico, perigoso e fora da própria razão humana” (MACEDO, 2019).

Sendo assim, a Dioniso se enquadra a concepção de irracionalidade, a degradação e o desmascaramento das amarras sociais e a quebra dos prazeres carnavais impostas pela cultura do corpo. Então, na explanação de Nietzsche (1996, p. 97), Dioniso é personalizado como: “[...] o grito de júbilo místico dessa divindade, o qual é rompido pelo feitiço da individuação, resultando no franqueamento do caminho para as mães do ser, para o cerne mais íntimo das coisas”.

Em contrapartida, Apolo é simbolizado como a divindade da profecia, da ilusão, da corporalidade e da coerção singular e/ou individual, também é visto como a potestade da exteriorização metafórica ou do mascaramento e da verticalidade ou da sobriedade emotivas e civis, além de ser vinculado às regras, às leis e à justiça. Ainda, segundo a interpretação de Nietzsche (1996, p. 97), Apolo é descrito como: “[...] o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência [...]”.

Dessa forma, os impulsos de Apolo e Dioniso são os responsáveis por caracterizar e estruturar as tragédias, desde o início da dramaturgia na Grécia antiga até as encenações escritas por Eurípedes. Nesse sentido, Nietzsche (1996), caracteriza Apolo e Dioniso como:

[...] poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade (NIETZSCHE, 1996, p. 32).

Enquanto, na perspectiva de Brandão (2020), essas divindades são personificadas de uma forma realística:

[...] desde seus aspectos mais simples aos mais complexos como as conceituações da metafísica e estruturas organizacionais políticas e morais de Estados e das várias religiões existentes, e até mesmo a arte, são na prática Dioniso se manifestando por meio de Apolo, ou seja, é a vida em sua abissal explosão de forças se manifestando por meio de alguma forma (BRANDÃO, 2020, p. 200).



Um outro fator analisado e apontado por Nietzsche (1996) está relacionado aos três tragediógrafos, que são considerados os precursores responsáveis pelo processo de secularização – “processo pelo qual setores da sociedade e da cultura são subtraídos à dominação das instituições e símbolos religiosos” (BERGER, 2003, p. 119) – das temáticas trágicas, que passaram a ser descritas de uma maneira racional e moralizante. Para Fianco (2013) isso significa que:

[...] o tema como celebração religiosa inicia com as ocorrências divinas de Ésquilo, para com Sófocles passar a uma tematização do conflito entre o humano e individual e o divino e inexorável, culminando, finalmente, na tragédia de Eurípides e sua função de organização sociopolítica (FIANCO, 2013, p. 109).

Esse processo era utilizado como uma forma de diferenciar as ideias, os conceitos e a contextualização das peças teatrais de tragédia da Grécia Antiga, já que cada dramaturgo utilizava um método individualizado para trabalhar a consciência coletiva e os valores convencionais que estruturavam a consciência social (NIETZSCHE, 2006), ou seja, os princípios ratificados pela sociedade que resultava em uma ação de caráter transcendental.

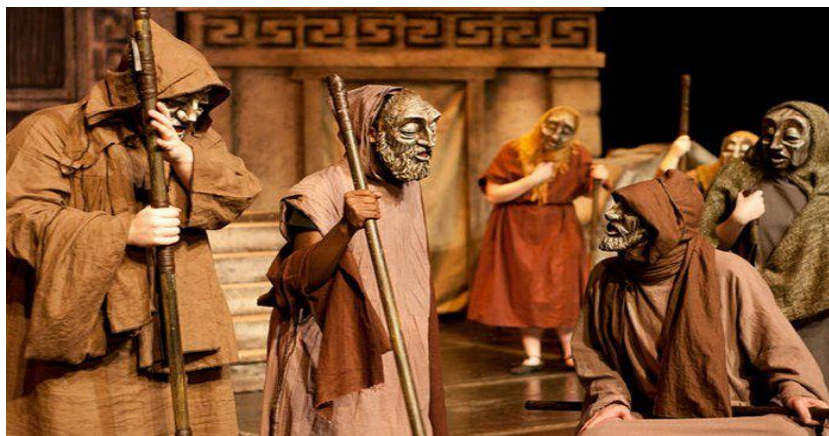


Figura 12 – *Cena Teatro Trágico Grego*. Fonte: <https://alexcastro.com.br/tragedia-grega/>

Dessa forma, as tragédias de Ésquilo na visão de Nietzsche (2006) eram caracterizadas por uma espécie de filosofia religiosa, cuja representatividade era voltada para os mitos que encenavam as catástrofes elaboradas pelas divindades e pelas paixões humanas, pelos desejos e pelas perversões advindas do pecado resultando em condenações, pela desigualdade da força em face do espírito e entre tantas outras

situações na qual o espectador era levado a um ritual de exortação coletiva, mas sem desvalorizar a individualização (NIETZSCHE, 1996).

A manifestação dessas obras também servira para simbolizar o processo de emancipação do ser humano que era reputado livre das amarras sociais e das divindades. Ainda, segundo Nietzsche (1996), *Ésquilo* por meio de sua arte trágica desenvolve de forma simétrica uma delicada relação dramática entre o coletivo e o individual, entre o lírico e o épico e entre o cântico e a poesia.

Já em Sófocles as tragédias eram compreendidas como uma espécie de aparelho catártico (NIETZSCHE, 1996), que tinha por finalidade elaborar um processo de identificação assimilativo das personagens e suas representações com as experiências de vida das pessoas na plateia, resultando em uma técnica de libertação ou expurgação dos sentimentos provocado pelas encenações teatrais, proporcionando uma redução nos conflitos psicológicos ou morais. Entretanto, na concepção de Nietzsche (2006):

[...] a força desse espírito não-dionisíaco, dirigido contra o mito, transforma-se na prevalência da representação de caracteres e do refinamento psicológico na tragédia a partir de Sófocles. O caráter não se deixará mais ampliar até o tipo eterno, senão que, ao contrário, através de matizes artificiais e sombreamentos, através da finíssima determinação de todas as linhas, atuando individualmente, de modo que o espectador já não sinta de forma alguma o mito, mas sim a poderosa verdade da natureza e a força instintiva do artista (NIETZSCHE, 2006, p. 106).

A catarse dentro da contextualização teatral de Sófocles era caracterizada como um processo de espelhamento dos próprios conflitos humanos. Segundo Wilde (1889, p. 20): “A vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida [...]”. Além disso, são peças trágicas simbolizadas pela individualidade do ser humano e pelo pensamento antropocêntrico, ou seja, o ser humano como ser central do conhecimento e da sabedoria para compreensão e entendimento do mundo.

as divindades não mais influenciavam diretamente o ser humano, já que sua capacidade se reduzia a oráculos, profecias e predições, encenadas por personagens que retratavam profetas, adivinhos ou astrólogos, cujas narrativas incrementavam os desejos trágicos da ambição individual, refletindo no destino e nas adversidades, isto é, mesmo derrotado o ser humano ainda ostenta uma grandiosidade. O que, conseqüentemente, acabaria na “conciliação perfeita entre Apolo e Dioniso, da qual teria resultado a tragédia, em *Ésquilo* e Sófocles a sua expressão canônica” (NIETZSCHE, 1996, p. 160).

Ainda, segundo Nietzsche (1996):

O trágico em Sófocles sofre uma inflexão que não o deixa afetar a natureza de sua expressão. Dioniso está presente, mas em outro nível, no plano da interioridade individualizada. É como se, por uma certa arte, ele se subjetivasse. Aí entranhado, manifesta-se na forma do sujeito, movido por sua dinâmica de incomparável intensidade pessoal. E é esta carga que, infundida no mito, lhe modifica a economia dramática. Em seu quadro, a máscara mítica como que se flexiona e atenua a rigidez da configuração simbólica. Mais personalizado no semblante humano das razões de seus atos e das emoções de suas vivências, embora não chegue propriamente a psicologizar-se, a figura do herói baixa das alturas em que lhe era dado conhecer, com certeza teleológica, os ditames divinos e os da justiça cósmica (NIETZSCHE, 1996, p. 161).

Nesse sentido, Nietzsche (1996, p. 162) referencia em Sófocles, “[...] a mestria com que esse tragediógrafo organiza a operação dramática”. À vista disso, Sófocles “[...] a examina em seus principais elementos e procedimentos, pondo a render quase tudo o que a poética oferece à análise da tragédia e reporta acerca do Édipo” (NIETZSCHE 1996, p. 162).



Figura 13 – *Tragédia “Antígona” – Encenada apenas por Homens.* Fonte:

<https://alexcastro.com.br/tragedia-grega/>

Sófocles também foi considerado um grande revolucionário das peças teatrais trágicas da antiguidade, já que foi o primeiro a escrever “[...] uma das peças mais emblemáticas a respeito da questão do conflito moral [...]” (FREITAG, 2002, p. 21), denominada de “*Antígona*”, obra essa, na qual se retratava o sofrimento, a degradação e

o massacre produzido pelo Estado com relação à mulher que desafiava as leis e o governo para venerar os princípios morais e divinos.

Vale lembrar que as mulheres da antiga Grécia não eram consideradas cidadãs, já que essas não gozavam dos direitos políticos e tão pouco podiam participar dos rituais de sacrifício aos deuses, pois essas eram práticas exclusivas dos homens considerados cidadãos. Segundo Domingues (2020, s. p.): “Elas tinham, contudo, o (único) privilégio de transmitir a cidadania a seus filhos.

Para frequentar as festas religiosas e assistir as peças teatrais essas mulheres teriam que estar tuteladas pelos *kurios*, cuja representação poderia ser dada pelo pai, pelo marido ou pelos parentes do gênero masculino mais próximos. Ainda, em conformidade a Domingues (2020, s. p.): “Esse tutor a acompanha em todos os atos legais e fala por ela defendendo “seus” interesses”. Caso contrário, se essa mulher fosse vista em algum desses eventos sozinha, era considerada uma cortesã profissional.

Na arte trágica de Eurípides, Nietzsche (2006), outorga a responsabilidade a esse tragediógrafo pelo enfraquecimento da tragédia grega, já que o mesmo passa a ostentar em suas obras um desequilíbrio entre os dois impulsos artísticos: apolíneo e dionisíaco. Visto que, a tragédia euripidiana é feita com a intenção de popularizar e moralizar seus próprios conteúdos. Ainda segundo Nietzsche, 2006:

Com Eurípides há uma ruptura no desenvolvimento da tragédia – a mesma ruptura que, por essa época, se mostra em todas as formas de vida. Um poderoso processo de esclarecimento quer mudar o mundo de acordo com o pensamento; tudo o que existe sucumbe a uma crítica devastadora porque o pensamento ainda se desenvolve unilateralmente. O poeta trágico, que sempre foi considerado mestre do povo, transmite-lhe essa nova educação (NIETZSCHE, 2006, p. 91).

Sendo assim, as tragédias de Eurípides, são peças teatrais que apresentam em seu contexto um repertório extremamente elaborado e demasiadamente carregado de situações definidas por tensões emocionais violentas resultante dos impulsos conflitantes e das paixões humanas. Assim, na apreciação de Nietzsche (1996, p. 74): “A mediocridade burguesa, sobre a qual Eurípides edificou todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, quando até ali o semideus na tragédia e o sátiro bêbado ou o semi-homem na comédia haviam determinado o caráter da linguagem”.

Como resultado, todo esse constante embasamento político, principalmente, nas problemáticas relacionadas à religião e à ética, acabaram resultando em uma significativa intelectualidade emancipativa, proporcionando escândalos no público presente. À vista

disso, “Eurípides é descrito como o ator com o coração pulsante, com os cabelos arrepiados: como pensador socrático, projeta o plano; como ator apaixonado, executa-o” (NIETZSCHE, 1996, p. 81). Como consequência, em suas peças Eurípides externava duas situações extremamente opostas: a contemplação da coragem, do caráter e da natureza e as elucubrações atribulativas presentes nas circunstâncias predeterminadas na vida dos seres humanos.

Como os demais tragediógrafos, Eurípides também faz uma reflexão apreensiva sobre o homem, principalmente, na questão família, à qual é descrita pelo dramaturgo com hostilidade (NIETZSCHE, 2006), visto que em sua concepção esse elemento é o responsável por ocasionar o insucesso e a frustração no processo de liberdade e amadurecimento individual.

Em sua visão o homem é descrito como solitário tendo como companhia apenas a razão, os pensamentos e o próprio sofrimento, ou seja, o homem se transforma em um ser figurante e/ou consciente com autonomia e compunção, porém sem as amarras e imposições das divindades. Ainda segundo Nietzsche (2003):

Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas da natureza (NIETZSCHE, 2003, p. 73).

Assim, “para produzir efeito em geral, precisava de novos meios de excitação, os quais já não podem encontrar-se dentro dos dois únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco” (NIETZSCHE, 1996, p. 81). Em outras palavras, Eurípides em suas peças teatrais trágicas também deu voz e caracterização a outros dois elementos: o amor, que passou a ser retratado em suas diferentes formas e a elaboração de grandes personagens femininas, representadas pelas características da submissão, da compaixão e da generosidade.

Todas essas premissas mencionam Eurípides como o tragediógrafo que mais se aproximou das histórias cotidianas da vida do ser humano. Já para Nietzsche (2006), todas essas personificações arquetípicas são utilizadas pela sociedade grega como uma forma de exteriorizar e/ou extravasar a consciência, a essência humana, aprisionada pelas leis, regras e preceitos impostos pelas amarras sociais da civilização.

Ainda, segundo o mesmo autor (NIETZSCHE, 1996):

[...] o pensamento filosófico sobrepasa a arte e a constringe a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética. No esquematismo lógico crisolou-se a tendência apolínea: como em Eurípides, cumpre notar algo de correspondente e, fora disso, uma transposição do dionisíaco em afetos naturalistas (NIETZSCHE, 1996, p. 89).

Assim, todo o subterfúgio humano se converteria no impulso dionisíaco, ou seja, na chave motivacional do artefato ou do mecanismo irracional humano que corrompe a sobriedade normativa e aniquila o caráter da individualidade. E, o papel encenativo desse processo de expurgação ou purificação é alusivo à tragédia.

Para Nietzsche (2006), o princípio da individuação é algo aquiescente, mesmo quando os homens insistem em voltar os olhos para o imaginário. Portanto, a vida está inexoravelmente consagrada ao sofrimento. Com isso, “o espírito dionisíaco arranca o homem da sua individualidade...com espírito dionisíaco desaparece a individuação, o homem sente-se idêntico a tudo o que vive sofre” (NIETZSCHE, 2006, p. 67).

Porém, uma vez que, o indivíduo se anula integralmente em face do espírito dionisíaco, esse rompe com a individualidade e com a sobriedade, para assim, ser personificado pela essência da entidade do mito, como se o ator e o expectador se tornassem um só, mas sem desfigurar a individualidade, a personalidade e/ou a identidade. Para Costa (2008) o pressuposto teórico que justifica o mundo está:

[...] fundado no elemento dionisíaco, fonte da dor e do sofrimento do devir e simultaneamente do prazer extático e do reencontro com a unidade primordial; e manifestado constantemente através do fluir ininterrupto de formas e indivíduos, absorvidos por ilusões e ficções, aprisionados nos seus mundos particulares estruturados sobre imagens e metáforas da verdadeira realidade (COSTA, 2008, p. 26).

A partir de Eurípides, ocorre uma mudança no cenário teatral, já que os conceitos que passam a embasar a cultura grega, são aqueles concatenados ao instinto apolíneo ou denominados de princípios racionais e científicos (NIETZSCHE, 1996). A origem desses princípios está em conformidade com as questões racionais advindas da moralidade judaico-cristã, resultando na criação do Cristianismo e na elaboração de uma crença estruturada por um único Deus personificado em justiça e bondade. Em outras palavras, na composição de Nietzsche (1996):

[...] não existe contraposição maior à exegese e justificação puramente estética do mundo, tal como [...] a doutrina cristã, a qual é e quer ser somente moral, e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, por exemplo, desterra a arte, toda arte, ao reino da mentira, isto é, nega-a, reprova-a,



condena-a. Por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso à arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, sentia eu também desde sempre a hostilidade à vida, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro. O cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em “outra” ou “melhor” vida (NIETZSCHE, 1996, p. 19).

As premissas desse novo pensar proporcionaram um afastamento do sofrimento e da dor existentes nas tragédias gregas. Sendo assim, esses pressupostos fazem com que Apolo e Dioniso não sejam retratados como impulsos opostos, mas como um processo harmônico equiparativo entre os limites individuais do ser humano, ou seja, são dois impulsos complementares da criação estética e universal. Segundo Nietzsche (2003):

[...] esses dois instintos tão diferentes caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia, incitando-se mutuamente para novas criações. Quando ambos aparecem acoplados pela metafísica, geram ao mesmo tempo a obra dionisíaca e apolínea da tragédia [...] (NIETZSCHE, 2003, p. 28).

Também na história da cultura oriental, tomando como exemplo a cultura japonesa, a máscara exerce um papel e uma influência extremamente importante e grande parte dessa representatividade é alusiva ao Nô, famoso e consagrado teatro profissional japonês, elogiado por seu simbolismo e simplicidade. Apresenta uma arte interpretativa fundamentada pelo movimento corpóreo, pela música e pelo canto. Para Torres (2016, s. p.) “é conhecido como teatro de máscaras ou teatro das essências, tentando expressar o máximo com o mínimo”.



Figura 14 – *Teatro Nô*. Fonte: <https://madeinjapan.com.br/2015/05/20/o-teatro-noh/>

São espetáculos que não necessitam do abrir das cortinas e o cenário é decorado apenas com a imagem de um pinheiro ao fundo do palco, simbolizando que o contexto da peça teatral se desenvolverá em um universo espiritual.

Além disso, “as máscaras entalhadas dos atores Nô são, por si próprias, obras de arte de qualidade, simbolizam a personagem em sua forma mais pura, limpa de qualquer imperfeição” (BERTHOULD, 2008, p. 72). Dentro de seu acervo arquetípico, as máscaras soberanas apresentam a habilidade de “modalizar as emoções”, uma vez que, conforme a luz incide sobre elas, ocorre uma retratação natural das particularidades ditas “essenciais” e “voláteis” do ser psicológico e emocional (KIMURA, 2015).

Segundo o empresário japonês Yasuhiro Wakebayashi, em entrevista a colunista Karins Kimura do site made in Japan (20/05/2015): “A linguagem medieval e a expressão da poesia sintonizada com a música retrata um universo muito particular. Essa é a alma do Nô” (KIMURA, 2015, s. p.).

Para concluir este capítulo sobre a máscara enquanto arte, pode-se dizer que a finalidade das máscaras não está vinculada apenas as questões artísticas, mas a uma contextualização extremamente ampla e diversificada, cujas esferas religiosa, cultural, social e psicológica também fazem parte do embasamento teórico desses artefatos. Na apreciação de Almeida Junior (2017, p.37): “Do ponto de vista fenomenológico, podemos dizer que as máscaras são simbólicas, isto é, sua forma, seus desenhos, pinturas e mesmo sua textura não nos remetem ao que é aparente, mas vão além disso”.

Desse modo, a máscara não exerce apenas o papel de disfarce ou proteção, ela também proporciona experimentações psicológicas ligadas aos seguintes cenários: vivência da espiritualidade e estruturação da personalidade embasada pelos princípios instintivos e arquetípicos da representatividade dos “deuses” (KIMURA, 2015).

Assim, toda concepção da máscara congruente ao processo de transmutação, outorga acesso às diversas esferas de experimentações, tanto de uma forma aterrorizante quanto de uma forma excitante, porém, ambas pertencentes à mente consciente.

Dentro da perspectiva aterrorizante, a máscara é utilizada como um artefato disciplinador do êxtase coletivo, por intermédio dos rituais iniciáticos dentro das tribos ou por meio de cultos religiosos que têm como base a característica disciplinante e regulamentadora do comportamento (CLARKE, 2006). Além de proporcionar um temor muito grande nas questões relacionadas com a identificação da própria persona do ser humano ou com os “papéis tribais” oriundos da contemporaneidade, conduzindo os



sujeitos a interpretações de papéis como “pai”, “mãe”, “ator”, “professor”, “médico”, “amante” e muitos outros. Para Goffman (1985):

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (GOFFMAN, 1985, p. 25).

Essas máscaras podem ser, portanto, inseridas tanto na subjetividade quanto na coletividade, devido à decorrência persuasiva da autoridade coletiva, o que não impede o processo simultâneo de representação da impulsão arquetípica pressuposta pela adequação e atuação na vida coletiva, à encarnação dos “deuses”. Já que na concepção de Jung (2000, p.51): “o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos”.

Toda essa contextualização remete à caracterização significativa e estrutural do próprio processo de individuação do ser humano (JUNG, 1992), que é baseado nos seguintes eixos: tomada de consciência por meio das máscaras e das próprias identificações, processo de desvelamento e ocultação, questões de subserviência, questões emergentes e verdadeiras e “baile de máscaras” em ação.

Portanto, a persona-máscara nada mais é do que a verônica da imagem arquetípica, resultando em uma identificação semelhante à possessão. Em outras palavras, a máscara-persona é descrita como um processo de adequação do ser humano ao ambiente social em que esse está inserido, ou seja, “corresponde, pois, na totalidade da sua essência a uma função de adaptação do indivíduo ao mundo real” (JUNG, 2004, p. 150).

Já a questão opositiva em relação a não ter *personae*, configura e/ou transforma o ser humano em algo extremamente vulnerável ou em algumas situações conduz a frustrações do desenvolvimento psicológico.

Contudo, toda a questão interligada às máscaras e seus arquétipos individuais e coletivos proporcionados por meio da arte trágica grega, serviram como base, para que as máscaras também se convertessem em elementos metafóricos e performativos das diversas festividades populares que se originaram na antiguidade e se transfiguraram com a contemporaneidade, porém sem se desapoderar de uma de suas caracterizações essenciais, a repressão social, política e econômica, como aludido no próximo contexto.

## 2. AS MÁSCARAS ENQUANTO ELEMENTO DE CONTROLE SOCIAL, ECONÔMICO E POLÍTICO (BAILE DE MÁSCARAS)

Dentro da contextualização histórica da Itália, as máscaras retratavam situações criativas envolvidas por uma atmosfera de fantasia e feitiçaria, além de serem associadas a manifestações diabólicas e enigmáticas, resultando na temática festiva mais popular do mundo, o Carnaval.

Toda essa representatividade festiva se iniciou na Antiguidade por meio dos povos egípcios, hebreus, gregos e romanos, que comemoravam o período das safras de colheitas, louvando aos deuses, em ritos pagãos. A princípio eram festividades com “[...] substrato mais agrário e rústico a partir do qual as demais vieram a se desenvolver, sendo chamadas de Grandes Dionísias [...]” (SILVA, 2021, p. 106).

Essas festividades se tornaram populares e famosas a partir da metade do século V a.C. na Antiga Grécia, cujas personificações eram norteadas para as celebrações dionisíacas, ou seja, através das concepções e conceitos teatrais que estruturavam a esfera sociocultural da época clássica em Atenas. Era celebrada uma espécie de culto em reconhecimento a Dioniso, deus da fertilidade, do vinho e da diversão. Segundo Sourvinou-Inwood (2003):

[...] as Dionísias eram um festival muito mais simples, estruturado de forma diferente (do que veio a ser no século V), no qual a estátua de Dioniso era levada da Academia para o Pritaneu, segundo um rito que se apresentava como uma reencenação da primeira introdução de seu culto. Uma refeição ritual em esteiras feitas com folhas de hera precedia a recepção da estátua. A estátua era recebida em torno da *hestía* (lareira) do Pritaneu e um ritual de *xenismós* (hospitalidade) acontecia. Esse ritual envolvia hinos e o sacrifício de um *trágos* (bode) e eventualmente também uma “performance” [...]. Depois desse rito de *xenismós*, durante o qual o deus era recebido e entretido, a procissão escoltava a estátua, bem como os animais sacrificiais, ao longo de um caminho reencenando a fundação do culto. Essa procissão seguia do Pritaneu ao santuário ao longo das Trípodes; na chegada, sacrifícios aconteciam. Então, na forma mais antiga do festival havia um nexos entre a recepção no Pritaneu, o entretenimento do deus lá e então, no dia seguinte, a procissão para o santuário. (SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 118).

Essas festividades ficaram marcadas como uma espécie de transgressão teatral da sociedade da época, na qual ocorria o travestimento do pobre em rico, do homem em mulher e das prostitutas em donzelas (VERGARA CERQUEIRA, 2011). Já um outro fator externado por essas celebrações, estava associado à questão do consumo desenfreado de

vinho, cujo resultado findava nas relações sexuais abertas, as quais eram vistas com naturalidade.

Para Nogueira (2006), a palavra festa, apresenta um complexo conceito de definição, já que a mesma vem do termo grego “*heorté*” que significa “celebração, alegria, deleite”, mas que, para os gregos, eram interpretadas como uma maneira de se relacionar socialmente, através da prática política e social. Já para Dagios (2013):

As Festas Dionisíacas eram celebrações de caráter cívico-religioso, ou seja, conciliavam aspectos da política e da identidade de Atenas servindo como fator de agregação da sociedade ateniense. Dentro de algumas dessas festas eram realizados concursos teatrais que, envolvendo competitividade e sociabilização, serviam para suavizar conflitos internos dentro da pólis (DAGIOS, 2013, p. 96 – 97).

No entanto, essas festividades sofreram um grande processo transformativo em sua estruturação, devido a Pisistrato, um político ateniense que instaurou a tirania e limitou os poderes da aristocracia, além de transferir a primitiva e campestre cerimônia dionisíaca dos frutos, para o centro da cidade de Atenas. “Uma vez que a mesma estava apinhada de estrangeiros, devido à abertura dos portos e ao retorno da navegação na primavera” (SILVA, 2021, p. 116)

Como consequência, essas festividades passaram a ser vistas de uma forma exponencialmente grandiosas, principalmente, nos quesitos: pomposidade, luxo, riqueza, magnitude, organização e “caráter cívico” (SILVA, 2021, s. p.).

Segundo a concepção de Silva (2010, p. 116): “[...] o festival revelava-se em um momento ideal para os atenienses fazerem uma ampla exibição de seu poder (sobretudo depois da criação da Liga de Delos – uma formação militar das pólis gregas –, em 478 a.C.)”. Tornando-se um magnífico festival popular, cuja intenção estava voltada, principalmente, para a consolidação dos próprios interesses e para a ostentação das glórias do próprio Estado aos negociantes que despontavam pela cidade, no decorrer desse período festivo.

Essas festividades eram vivenciadas e saboreadas pela sociedade ateniense, cinco vezes ao ano, ou seja, eram “[...] cinco festas em honra a Dioniso: as Lenéias, as Antestérias, as Dionísias Urbanas, as Osofórias e as Dionísias Rurais” (ALMEIDA, 2015, p. 63).

Dentre essas festividades, havia três extremamente significativas (ALMEIDA, 2015):

[...] os festivais das Lenéias realizados no mês denominado de Gamélión – período contabilizado de janeiro a início de fevereiro – famosas por representarem...uma antiga festividade dos gregos da Jônia...eram simbolizadas por...um sacrifício, uma procissão e um concurso teatral” (ALMEIDA, 2015, p. 64).

As Antestérias realizadas no mês de AnthesteriÓN – de fevereiro a início de março – que ainda segundo Almeida (2015) era uma época demarcada pelo início da primavera e pelo florescimento das flores; e, as Dionísias Urbanas celebradas no mês Elaphebolión – de março a início de abril – conhecida por ser a festividade de maior prestígio e influência no contexto das festas dionisíacas, ou seja, eram celebrações que ostentavam a probabilidade de sancionar a ordem material e espiritual da cidade (ALMEIDA, 2015).

Porém, dessas três celebrações, somente duas apresentavam, sob a forma de concurso, as encenações teatrais: as Dionísias Urbanas, cujos espetáculos trágicos se iniciaram em 536 a.C. ou 533 a.C. e os espetáculos cômicos em 488 a.C. ou 486 a.C.; e as Lenéias, nas quais a comédia passou a ser reconhecida oficialmente em 442 a.C. e a tragédia em 433 a.C. (PIQUÉ, 2010).

Para a complementação anual das celebrações ritualísticas a Dioniso, ainda havia as festividades conhecidas como: as Osoforias que eram realizadas no mês Pyanopsion – na segunda quinzena de outubro – que para Piqué (2010, p. 203) era “quando havia uma corrida de rapazes carregando ramos de parreira” e “o festival da colheita das uvas” e, por fim, as Dionísias Rurais que ocorriam no mês Posídeon – de dezembro a início de janeiro – celebradas em 140 aldeias da Ática, após a vindima.

Ainda segundo a compreensão de Almeida (2015, p. 62): “Acredita-se que essa festa teve início como um cortejo fálico em direção a um culto que antecederia um sacrifício”. Porém, foi o mês de março, que passou a ser reconhecido como o festival da Grande Dionísia, cuja grandiosidade religiosa e social era imposta, além de ser uma época em que a primavera alegrava as homenagens feitas a Dioniso, cuja celebração acontecia de forma esplendorosa em Atenas, atraindo a participação de estrangeiros, advindos dos quatro cantos do mundo, para participar dessas cerimônias.

Para Berens (2009), as cidades ficavam afortunadamente paramentadas, as pessoas decoravam as próprias casas com folhas de hera, as ruas ficavam abarrotadas de cidadãos e estrangeiros vestidos com seus trajes de festas e o vinho era consumido livremente, provocando a exaltação das emoções, o revigoramento da coragem e as sensações proporcionadas pela embriaguez relacionada à consagração de Dioniso e a venustidade da tragédia.

Na programação dessas festividades, existiam também as procissões com a imagem de Dioniso, que eram lideradas por uma virgem aristocrática (BERENS, 2009), sendo em seguida, acompanhadas por uma multidão que integravam os diferentes grupos de pessoas que alegravam essa festividade através da dança, do canto ou por simples peregrinação. “Simbolizando um complexo período festivo, numa suntuosa manifestação do Estado” (ALMEIDA, 2015, p. 69)

Ainda segundo o mesmo autor (ALMEIDA, 2015) a *pompé* (procissão) integrava uma diversificada quantidade de objetos sagrados e oferendas simbólicas, acompanhadas de um *kommós* (diálogos líricos entre o coro e uma personagem, geralmente uma lamentação), resultando em uma celebração orgiástica. O cortejo religioso era inicializado no templo do próprio deus e terminava no teatro, caracterizando esse último espaço como um status divinatório (ALMEIDA, 2015).

Portanto, o teatro surgiu como “uma forma de arte que originada na poesia, incorporou o canto e dança, e levou Atenas, à tragédia e ao teatro” (BERTHOLD, 2004, p. 104). Além disso, a cidade de Atenas, aproveitava a quantidade excessiva de foliões, para exibir festivais recheados de esportes, de jogos e de espetáculos públicos, que aos poucos serviram para proporcionar a incorporação de novas peças teatrais cômicas e trágicas aos foliões, além de premiação. Entretanto, no decorrer do cortejo, os atores desfilavam cobertos por uma vestimenta de cor púrpura (MORETTI, 2002).

Essas festividades solenes eram vistas como o orgulho e a conquista de toda a sociedade ateniense, que participava de forma unânime. Já que as questões divergentes entre homens e deuses, indivíduo e Estado eram refletidas nas ações individuais e coletivas dessa sociedade (ALMEIDA, 2015), transformando a magia dos ritos na magia teatral.

Consequentemente, essas celebrações estavam interligadas ao sinônimo de união sagrada, ou seja, os homens se conectavam aos deuses por meio de rituais, que no caso do deus Dioniso era o ritual da faloforia. O que para Moerebeck (2007, p. 147) esse motivo representava a dificuldade em “discernir um governo totalmente laico, apesar de ao mesmo tempo ter ocorrido um importante processo de institucionalização”.

Segundo Moretti (2002), a gênese da história do teatro deu início em 449 a.C., quando o processo seletivo do protagonista passou a ser função do Estado. Esse mesmo período também ficou marcado pela criação de concursos para atores. Já o século subsequente, ficou marcado pela elaboração das corporações de atores e/ou colégios dionisíacos, que eram dirigidos pelos protagonistas ou demais profissionais que

integravam as artes. Dessa forma, os concursos eram realizados no teatro e a execução das libações, eram de responsabilidade das mais altas autoridades militares, os estrategos (MORETTI, 2002).

Como resultado desse avanço transformativo, os espetáculos teatrais passaram a ser estruturados de uma maneira diversificada e o palco passou a ser utilizado por poetas, cantores e atores da comédia e da tragédia. Assim, a participação de um novo artista ou de um novo personagem “era anunciada por um arauto ao som de uma trombeta” (MORETTI, 2002, p. 84).

Um outro elemento símbolo do teatro grego era a indumentária ou o traje que o ator utilizava para compor a caracterização de seu personagem. No gênero trágico, cujos temas das peças teatrais estavam relacionados às leis, à justiça e ao destino, a vestimenta era denominada de *quiton* (*chitón*), um figurino encaixado abaixo do busto, estruturado com mangas largas e multicolorido (ARAÚJO, 1978). O sapato era um coturno (*kóthornos*) de solado grosso e tingido, havia também um alto adorno encaixado na cabeça sobre a máscara (*onkos*) proporcionando ao ator medidas anormais (VASCONCELOS, 2018).

Além disso, essa indumentária somente estaria completa, quando o *quiton* fosse recoberto de mantos ou acrescido de peças externas, como por exemplo, coroas para representar heróis e cores como simbolismo. Para os gregos, o vermelho é a cor da realeza; o negro, a cor do luto; os tons cinzentos, o verde e o azul indicavam a desgraça, aquele que era banido da cidade aparecia vestindo branco manchado (FREIRE, 1985). Dessa forma, com todos esses acessórios e tecidos, esses figurinos se transformavam em figurinos pesadamente paramentados, refletindo nas cinesias dos atores trágicos que realizavam gesticulações amplas, porém extremamente lentas (VASCONCELOS, 2018).

Por outro lado, no gênero cômico a modelagem da indumentária era menor e tinha a finalidade de salientar o burlesco, o picaresco ou a ridicularização através do efeito denominado de *somátion*, que era o uso de tecidos volumosos tanto na parte frontal como nas costas (VASCONCELOS, 2018). No entanto, esse traje sofreu alterações consoante ao período da comédia. Segundo Araújo (1978), a representação de falos era comum nos trajes das comédias antigas. Já para Freire (1985) foi na época da decadência, que se começou a utilizar peitos e barrigas postiças.

Porém, um dos motivos que promoveu a consolidação da efetiva utilização das máscaras no teatro grego está relacionado aos direitos políticos, ou seja, somente os cidadãos (“*politikos*”) que atuavam na “*pólis*”, poderiam compor ou fazer parte das peças

teatrais apresentadas no grande palco tradicional grego, por esses serem considerados homens nascidos livres e iguais. Em outras palavras, “apenas os homens eram considerados cidadãos e tinham, portanto, o direito e acesso ao conhecimento” (BRASIL, 2002, p. 17).

Em contrapartida, as mulheres eram proibidas de fazer parte da comunidade teatral, por não serem respeitadas como cidadãs, já que essas não dispunham nas cidades-estados gregas de direitos políticos. Para a sociedade grega, o gênero feminino era visto apenas no papel de doméstica e de procriadora. Sendo assim, na concepção de Silva (2008, p. 25): “As mulheres não eram consideradas cidadãs gregas, elas apenas serviam ao seu papel natural: ser mãe e dar filhos legítimos ao marido – filhos homens”

As máscaras multicoloridas e com perucas eram utilizadas para caracterizar as personagens de ambos os sexos (FILIPE, 2016). No entanto, fora do consagrado palco teatral grego, mas, ainda dentro da contextualização sociocultural das festividades dionisíacas, as mulheres e os homens escravos adquiriam uma espécie de emancipação temporária, por estarem “conectados” a Dioniso através do efeito alusivo (álcool) que o próprio vinho produzia. Segundo Acker (2014):

Nestas festas as pessoas eram tomadas pelo êxtase dionisíaco em danças e tanto as mulheres quanto os escravos gozavam de maiores liberdades durante a festa, o que reafirma o fator agregador das festas em si para a pólis. Este momento representava uma transgressão para com diversas separações sociais (ACKER, 2014, p. 70 – 71).

Essas celebrações ritualísticas a Dioniso, não estruturaram apenas o calendário festivo da sociedade Ateniense, elas também foram incorporadas dentro da contextualização sociocultural da Roma Antiga, entre os dias 21 e 28 de dezembro (MILARÉ, 2018). Na cultura romana essas festividades religiosas, regadas a muito vinho, passaram a ser denominadas de Bacanal ou Bacanália, em reverência ao deus Baco, o deus do vinho romano e dos excessos, principalmente sexuais.

Entretanto, dentro do calendário romano festivo, essa não era a única festividade ritualística repleta de extravagâncias, danças, bebedeiras e prazeres carnais, ainda existiam as festividades conhecidas por Lupercália – celebrada no mês de fevereiro, com a finalidade de afastar os maus espíritos e purificar a cidade proporcionando saúde e fertilidade (MILLER, 2010) – e Saturnália – comemorada no mês de dezembro, tinha por objetivo derrubar as amarras e as distinções sociais, era um evento repleto de jogos de

azares, no qual, os “senhores ofereciam serviço de mesa a seus escravos” (MILLER, 2010, p. 172).

Inicialmente, a Bacanália era uma festividade voltada apenas ao gênero feminino, ou seja, somente as bacantes eram autorizadas, num período de três dias, uma vez por ano, a saírem despidas pelas ruas para praticarem sexo em plena luz do dia (MILARÉ, 2018). Dessa forma, o efeito dessa licenciosidade feminina, provocada pela música, pelo vinho e pela dança, resultou na simbolização da fragmentação radical de valores e na desobrigação das amarras sociais que conduziam a subversão da normalidade.



Figura 15 – *La Danse des bacchantes* – Charles Gleyre. Fonte: <https://medium.com/@theovillaa/apollo-e-dioniso-em-nietzsche-e-na-mitologia-e2c3b242bc90>

Essa exclusividade feminina durou por pouco tempo, pois, logo em seguida, o Senado romano também autorizou a presença masculina na execução dos cultos (MILARÉ, 2018) e as solenidades começaram a ser corporificadas cinco vezes por mês. Para os conservadores da época, essa celebração ritualística, era caracterizada ou marcada por diferentes formas de crimes, excessos sexuais (incluindo animais e crianças), obscenidades, vulgaridades e conspirações políticas (TOBOSO, 1996).

Entretanto, no decorrer do período da festividade da Bacanália ou da Grande Dionísia, com a instituição do casamento, tanto romano quanto grego, essas festividades eram interpretadas e analisadas como ilícitas ou inexistentes (MILARÉ, 2018), em virtude de um hábito que era visto com naturalidade entre os consortes, o qual se resumia na aquiescência das relações extraconjugais. De acordo com Nietzsche (1996):



O nascimento da tragédia, o centro dessas festas residia num deboche sexual exagerado, cujas ondas transbordavam por sobre todo o mundo da família e os seus respeitáveis estatutos; precisamente as instâncias mais bestialmente selvagens da natureza eram aqui liberas, até se atingir aquela repugnante mistura de volúpia e crueldade (NIETZSCHE, 1996, p. 30).

Para a jurisdição da época, esses excessos e exageros festivos dos ritos, eram vistos com naturalidade, conforme aponta Toboso (1996, p. 395): “Os tribunais eram fechados e com a conseqüente ausência de leis, não estariam transgredindo a ordem de fato”.

Contudo, parte dessas comemorações, em conseqüência do consumo de vinho desenfreado e das extravagâncias sexuais realizadas, começaram a extrapolar os limites do comedimento, resultando em desenfreados atos de violência, envenenamento e desaparecimento de homens e mulheres (TOBOSO, 1996), fazendo com que o Senado romano no ano de 186 a.C. cancelasse essas festas, que passaram a ser autorizadas apenas em ocasiões específicas.

Logo, o festival da Bacanália passou a ser apreciado como uma manifestação popular da Idade Antiga, na qual a ideia conceptiva evidenciava a retratação da descaracterização de uma sociedade greco-romana elitizada (TOBOSO, 1996), uma vez que a festividade era composta por foliões que adoravam a divindade e não por classes sociais (cidadãos e plebeus).

Já nas celebrações da Saturnália, os romanos se organizavam em uma espécie de bloquinhos, com a intenção de homenagear a Saturno, deus da agricultura e do tempo, através de danças, cânticos, bebedeiras, orgias descomunais e inversões de valores.

Dentro dessa conjuntura de festividade mundana, Borges (2008) descreve que os soldados travestidos escolhiam um condenado que seria coroado Rei Momo. Dessa forma, esse indivíduo ficaria incumbido de participar dos banquetes, das bebedeiras e de todas as diversões mundanas. No desenlace festivo ele era brutalmente sacrificado, para assim, simbolizar a famosa “Quarta-Feira de Cinzas” do Império Romano, ou seja, a cessação desse evento e o regresso da vida cotidiana com seus personagens sociais de origem (BORGES, 2008).

Um outro elemento que também chamava a atenção durante o desfile era a presença de carros alegóricos que, de acordo com Silva & Versignassi (2011), eram conhecidos por “*carrus navalis*” (carro naval), estruturado em um formato que lembrava um navio e carregava homens e mulheres despídos.

Mesmo não havendo nenhum registro de que as festividades da Saturnália, fossem chamadas ou reconhecidas pelo nome de “*carrus navalis*”, talvez esse termo pudesse ser o responsável em dar origem a palavra “carnaval”, a qual acabou sendo “ressignificada”, passando para “*carne vale*” (adeus à carne) ou “*carnis levale*” (retirar a carne) (SILVA & VERSIGNASSI, 2011), na Idade Média.



Figura 16 – *O Combate entre o Carnaval e a Quaresma* – de Pieter Bruegel, o Velho em 1559. Fonte: Galeria de Fotos Wikipedia

No entanto, até o ano de 325 d. C. quando ocorreu o Concílio de Niceia, os templos judaico-cristãos eram queimados, os fiéis caçados e os seus bens confiscados. Porém, esse cenário religioso, em que a velha cultura pagã estava em ascensão, começou a passar por uma transformação gigantesca (HELLFELD, 2009).

Assim, em 380 d. C., em virtude do processo de simbiose entre as raízes judaico-cristãs e a Antiguidade greco-romana, o cristianismo se torna a religião de Estado do Império Romano, o que resultou na perseguição dos fiéis que cultuavam as divindades pagãs, já que essa prática era considerada como alta traição. Dessa forma, na concepção de Hellfeld (2009) a religião judaico-cristã e a prévia história greco-romana se tornaram os principais elementos responsáveis por caracterizar a Europa de uma forma moral e libidinosa.

A tentativa da Igreja Católica em erradicar essas celebrações ritualísticas pagãs (Bacanália, Saturnália, etc.) que transgrediam aos costumes cristãos, foi inútil, mesmo com a criação de severas penalidades, seus praticantes conseguiam brechas dentro das

leis proibitivas para a realização desse culto orgiástico, como por exemplo, a elaboração de uma declaração prévia ao magistrado da cidade (TOBOSO, 1996).

Dessa forma, a Igreja Católica se viu obrigada a solucionar esse problema por meio da estruturação de um novo calendário eclesiástico e a cristianização das tradições pagãs (TOBOSO, 1996). Uma vez que, novas religiões adotavam novos calendários e adaptavam os novos ritos e feriados sacros.

Segundo Toboso (1996), como resultado dessa adequação ritualística, o Carnaval, cujos elementos que serviram para integrar a sua origem eram herdados de doutrinas pagãs da antiguidade, se transfigurou em uma festividade conectada ao cristianismo, em virtude do próprio Papa Gregório I, no ano 590 d. C., oficializar esse evento no novo calendário eclesiástico, o qual passou a ser comemorado entre o dia de Reis e a encetadura da Quaresma – período de quarenta dias que antecederia a Páscoa e os fiéis se resguardavam à base de jejum e orações.

Essa conversão festiva serviu para caracterizar a Quarta-Feira de Cinzas como sendo o dia em que se encerrava a fantasia de inversão dos papéis sociais e a despedida aos prazeres da carne (“*carnevalle*”) (TOBOSO, 1996). Para Bakhtin (1984, p. 75), “as pessoas usavam trajes durante muitas dessas celebrações, permitindo-lhes perder a sua individualidade cotidiana e experimentar um sentido elevado de unidade social”.



Figura 17 – *Carnaval Medieval ou Festa dos Loucos*. Fonte: <https://tpeventos.com.br/historia-do-carnaval/>

Ainda, conforme sugere Bakhtin (1984, p. 75) existem outras características comuns que estruturam o Carnaval, entre as quais estão incluídas: “[...] as batalhas

simuladas, como lutas de alimentos; a sátira social e a zombaria das autoridades e uma inversão geral das regras e normas do dia-a-dia”.

Assim, a caracterização hegemônica do Carnaval medieval era descrita como um “mundo de ponta-cabeça” (BAKHTIN, 1984), ou seja, uma festividade caracterizada de brincadeiras, zombarias públicas (conhecida por “*charivaris*” – um ritual de justiça popular), apresentações musicais, desfile de carros alegóricos e peças teatrais.

O elemento principal dessa ébria e colorida festividade resultava no uso indiscriminado de máscaras pela nobreza, povo e até mesmo religiosos, pois, assim, poderiam esconder o rosto e expressar livremente os impulsos e desejos mais sombrios da própria psiquê (TOBOSO, 1996), ou seja, a personalidade escondida por de trás desse objeto. Nessa perspectiva, “[...] as máscaras permitem que seus portadores escondam a posição social mediante uma substituição de personalidade em busca de instintos e emoções” (AMARAL, 2004, p. 11).

O uso de máscaras era terminantemente proibido às prostitutas, o que demonstrava a discriminação sofrida por essas mulheres dentro da sociedade do medievo. Um outro fato importante que demarcou esse período, foi a participação das autoridades nas festividades carnavalescas com a intenção velada de asseverar o próprio prestígio perante as massas (TOBOSO, 1996).

Entretanto, a festividade carnavalesca, mesmo no novo calendário eclesiástico, nunca foi vista pela Igreja Católica e por seus fiéis mais tementes, como um feriado sacrossanto. A intenção do clero era penalizar essas festividades com a criação de uma data, na qual as pessoas extravasariam seus excessos, antes do período da severidade religiosa, a quaresma (NEVES, 2017).

Uma vez que, o poder de popularidade e veneração dessas celebrações pagãs, era extremamente grandioso, dentro das sociedades da antiguidade, o que gerava um desconforto gigantesco aos olhos do clero, visto que, a inversão das posições sociais autorizadas por essas festividades seculares de adoração às divindades, poderiam se tornar o calcanhar de Aquiles do Cristianismo, já que seu próprio rebanho acabaria ocasionando a inversão da relação entre Deus e o diabo (TOBOSO, 1996).

Na contextualização sociocultural da Idade Média, a máscara teve seu uso proibido, por ter sido considerada um artefato profano na visão do cristianismo, por ser empregada no rito de outros deuses ou em atividades ilícitas e pouco ortodoxas.

Sendo assim, como precaução, a partir do século XVI, a Igreja começa a pressionar as autoridades da época, o que levou ao surgimento de uma associação entre

Igreja Católica e Poder Público, a qual tinha por finalidade junto ao clero, uma espécie de processo impositivo de controle às festividades mundanas, principalmente, a carnavalesca, que acabou resultando na proibição de sua manifestação nas vias públicas (NEVES, 2017).

Toda essa manifestação impositiva criada pelo cristianismo em uma tentativa de silenciar as festividades pagãs que estruturavam a sociedade da antiguidade (TOBOSO, 1996), são decorrentes de três prováveis pontos culminantes: a questão do conservadorismo que atuava de forma enérgica na demonização dessas festas populares; a estruturação de um modelo impositivo com a finalidade de se controlar a sociedade ou a problematização advinda das diferentes adversidades de interesse que levaram a Europa medieval a sofrer uma verdadeira reação em conflitos religiosos (NEVES, 2017).

A partir da segunda metade do século XVII, o período da Idade Média ainda é marcado pelo tradicional baile de máscara europeu denominado de “*Bal Masqué*” (DISCACCIATI, 2017), o qual teve sua origem na Itália, mais precisamente em Veneza e Florença. Os cortesões mascarados, crentes no anonimato, aproveitavam para extravasar seus desejos proibidos se libertando das amarras sociais. Dessa forma, a excitação da folia ficava por conta do papel social que o folião agregava a partir do momento que abandonava sua identidade. Segundo Discacciati (2017):

O anonimato permitia aos venezianos de serem quem eles queriam ser pelo menos durante um período do ano. Os homens usavam a “*baùta*”, uma roupa com uma espécie de capa que cobria todo o corpo. O rosto era escondido por uma máscara branca triangular, com uma abertura que não os impedia de comer e beber, mas era suficientemente fechada para alterar até mesmo a voz de quem a usava. As mulheres usavam a “*moretta*” uma máscara preta de veludo oval. Porém, para elas reinava o silêncio, já que a *moretta* era encaixada no rosto por meio de um botão que devia ficar dentro da boca da mulher, o que as impedia de se expressarem. (DISCACCIATI, 2017, s. p.)

Devido aos conflitos políticos da época e à excitação festiva exacerbada, as máscaras venezianas passaram por um período de suspensão, cujo uso era proibido durante a noite, em lugares sagrados e nas casas de jogos. Sendo autorizado apenas nos teatros (DISCACCIATI, 2017). Esses fatos tornaram-nas em peças decorativas e, com isso, a principal atividade econômica da região.

Ainda segundo o mesmo autor (DISCACCIATI, 2017) as máscaras usadas pelos “bobos da corte” eram transformadas em Arlequim, Pulcinella, Pierrot e Colombina, personagens da “*Commedia dell’arte*”. A ideia dessa companhia de teatro era satirizar a vida e os costumes da nobreza da época, cujos atores se apresentavam em ruas e praças



públicas. O teatro inglês dessa época teve como tutoria a rainha Elizabeth I, que muito apreciava os espetáculos populares.



Figura 18 – *Personagens da Commedia dell'arte*. Fonte:

<https://www.portaldoenvelhecimento.com.br/pantalone-e-dottore-as-mascaras-da-velhice-na-commedia-dellarte/>

O palco era algo pequeno e improvisado e a autorização não era concedida pela prefeitura, mas, pela própria população que estava presente no momento das encenações, já que o objetivo dessas companhias estava arraigado a dois elementos: na diversão, fazendo com que o público interagisse e se sentisse pertencente à história, como se esse fizesse parte do contexto narrativo e na forma diferenciada, engraçada e espirituosa de enfrentar e analisar as circunstâncias da vida (LIMA, 2019).



Figura 19 – *Palco da Commedia dell'arte*. Fonte: <http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/405>

Dentre as técnicas interacionistas utilizadas estavam: os diálogos carregados de sarcasmos, a música, a dança, etc. Entretanto, essas peças teatrais apresentavam duas espécies de símbolo como marca registrada: o final feliz, na qual o amor prevalecia e a satirização da vida humana (STROISCH, 2020).

Um outro ponto chave que demarcou muito esse estilo de arte teatral foi a questão de a caracterização das personagens estarem sempre fixadas ao mesmo ator, ou seja, não havia uma rotatividade de personagens e atores, eram praticamente sempre os mesmos. Além disso, uma outra particularidade que se tornou símbolo da *Commedia Dell'Arte*, era a forma como as personagens se utilizavam da sátira para descrever, articular e expressar a nobreza, a plebe, os militares, os banqueiros, os negociantes e os sacerdotes e bispos. Segundo Lima (2019, s. p.): “Os personagens que participavam da *Commedia Dell'Arte* eram caricaturados, tipificados, estereotipados e todos eles estavam divididos em três diferentes grupos: enamorados, patrões e criados”.

No entanto, o componente ou elemento mais importante na estruturação e elaboração das peças teatrais da *Commedia Dell'Arte* era a máscara, pois através desse artefato é que as personagens ganhavam vida, encenando os fatos, as ocorrências e as situações anômala da vida humana. Em outras palavras, as máscaras utilizadas durante a interpretação do ator, eram confeccionadas por ele próprio e tinham a finalidade de retratar as diversas realidades sociais do período que o contexto encenativo expressava (LIMA, 2019).

Esses artefatos passaram então a representar os “efeitos especiais” da época, pois esses eram os elementos pelo qual o público reconhecia as personagens em meio ao processo de improvisação das encenações e pelo qual as pessoas criavam e nutriam sentimentos e sensações. Tanto que na contemporaneidade essas máscaras se transformaram nos arquétipos da individualidade ou da essência do próprio indivíduo (JUNG, 2000).

Como resultado, até o final do século XVIII, esses personagens inspiraram os famosos e tradicionais bailes de máscaras Veneziano, que passaram a conquistar cada vez mais a nobreza, se transformando em um evento extremamente grandioso, caracterizado pelo seu extraordinário luxo, magnificência, pompa e requinte (DISCACCIATI, 2017). No entanto, em 1797, com a queda da República de Veneza, já que essa estava sob a custódia de Napoleão, as tradicionais máscaras venezianas e seus deslumbrantes bailes, começaram a diminuir, até desaparecerem por completo.

Voltando a reaparecer, principalmente na Itália, no final da Idade Média, quando ocorreu um declínio desses princípios. Segundo Martins na entrevista concedida a Stroisch (2020, s. p.): “É uma satirização da sociedade que começava a ser capitalista. O oprimido e o opressor. São pequenas apresentações de artistas de rua que faziam uso das máscaras representando os papéis da época, como o comerciante, o mercador e o servo”.

Em terras brasileiras a festividade Momonástica, também está atrelada ao Cristianismo, já que a terça-feira de Carnaval e a Quarta-Feira de Cinzas, por regra, são fixadas no calendário, somente depois de definida e consolidada a data que compreende o feriado sacrossanto da Páscoa (TOBOSO, 1996). Apesar do Brasil idealizar, produzir e organizar o maior espetáculo carnavalesco do mundo, essa gigantesca festividade das terras tupiniquins (NEVES, 2017), tem sua origem também herdada das crenças pagãs que contextualizavam a antiguidade.

No entanto, os responsáveis pela gênese dessa festa colossal, que, na contemporaneidade, passou a ser celebrada por meio de um espetáculo extremamente magnífico e ostensivo caracterizado por luxos, extravagâncias, belezas, sensualidade e erotização, são os colonizadores portugueses.

Alguns historiadores afirmam que a festividade do Rei Momo em solo brasileiro foi principiada entre os séculos XVI e XVII, na cidade do Rio de Janeiro, mediante ao entrudo ou “molhadelas” (DREHMER, 2020), uma espécie de brincadeira que perdurou até meados do século XIX e que era praticada entre a elite e a camada popular.



Figura 20 – *Entrudo ou “Molhadelas”* – Aquarela de Augustus Earle (1793-1838) Fonte:

<https://www.preparaenem.com/historia-do-brasil/o-entrudo-ocupacao-dos-espacos-publicos.htm>



O entrudo tinha por finalidade proporcionar um ambiente social caracterizado por um clima de gozação e chacoteação pública, na qual as pessoas arremessavam umas nas outras objetos como: tinta, farinha, água, ovos, urina, lama e águas aromatizadas (perfumes) (DREHMER, 2020). Essa brincadeira também apresentava como um propósito velado, a paquera, principalmente as consideradas sigilosas, que aconteciam entre famílias (DREHMER, 2020).

Em contrapartida, as festividades carnavalescas eram celebradas com muita música, pelos escravos vindos da África (DREHMER, 2020). O entretenimento era motivado ao som de batuques e ritmos africanos que se misturavam harmoniosamente aos gêneros musicais portugueses, que serviram como base inspiradora do samba, das marchinhas de carnaval e diversos outros ritmos e gêneros musicais. Segundo Ferreira (2005a, 2005b):

No começo do século XIX no Brasil, houve a introdução do samba, recém-surgido no país como sua maior expressão musical. A partir da primeira metade do século XIX, para fazerem frente ao conjunto de brincadeiras conhecido como entrudo, os bailes marcaram a adesão da nova burguesia capitalista à folia e a incorporação ao carnaval brasileiro do luxo e sofisticação característicos das festas de Paris (FERREIRA, 2005a, 2005b, s. p.).

Esse protótipo de festividade carnavalesca brasileira perdurou até o século XVIII, período em que a elite começou a substituir a prática primitiva do entrudo pelo que havia de mais requintado e luxuoso da aristocracia europeia, ou seja, os famosos bailes de máscaras (FERREIRA, 2005a, 2005b), que eram frequentados somente pela elite brasileira, classe social que tinha recursos financeiros para pagar por toda a pomposidade e suntuosidade, exigidas nesse tipo de evento.



Figura 21 – *Baile de Máscara*. Fonte: Cena do Filme o Fantasma da Ópera de 2004.

A partir do século XIX, os bailes de máscaras deixaram de ser um evento exclusivo da elite, para se transformar em uma festa popular, já que é nesse período que surgem as sociedades carnavalescas (FERREIRA, 2005a, 2005b), isto é, as instituições responsáveis por levar essa grande festividade para as ruas. Além disso, todo esse processo transformativo resultou na materialização do hábito de mascarar-se nos dias da festividade carnavalesca brasileira (FERREIRA, 2005a, 2005b).

Entretanto, a prática do entrudo se manteve presente nas camadas populares até o começo do século XX, período em que as próprias sociedades carnavalescas optaram por civilizar essa festividade, proibindo essa conduta. O que resultou na adesão e importação dos costumes e das tendências carnavalescas de Paris e Nice, principalmente, pela classe elitizada do Rio de Janeiro, que, com a popularização dos automóveis, passaram a desfilar em seus conversíveis jogando buquê de flores, confetes e serpentinas no público (FERREIRA, 2005a, 2005b).

Assim, os foliões mascarados saíam pelo Carnaval de rua, atraídos pelos sons das marchinhas, que mais lembravam uma marcha militar acelerada, mas, que em seu contexto, rico em uma linguagem de duplo sentido, censuravam a sociedade, o poder político, a economia e a situação sociocultural do país (FERREIRA, 2005a, 2005b).



Figura 22 – *Marquês de Sapucaí – Desfile Salgueiro 2020*. Fonte: Alexandre Durão/G1

É também no século XX, que, por meio dos diferentes agrupamentos de foliões (sociedades carnavalescas, cordões, etc.), ocorre a consolidação de ritmos advindos da cultura africana na cidade do Rio de Janeiro (FERREIRA, 2005a, 2005b). O que resultou em um triunfante espetáculo carnavalesco, na década de 1930, estruturado pelo samba e pelos desfiles das escolas de samba e, posteriormente, na construção e inauguração, em 1984, da passarela do samba ou do Sambódromo (LUCENA, 2021), espaço que ficou exclusivo, na cidade do Rio de Janeiro, para os desfiles de Carnaval, símbolo do maior espetáculo popular do mundo.

Sendo assim, ao pensar a máscara como um ícone visual, a mesma se adorna às características ou aspectos humanos a animais, deuses, elementos da natureza e constituintes da realidade em geral, ou seja, se conecta à estruturação da mitologia antropomórfica (MATTOSO, 2013).

Na contemporaneidade este artefato se faz presente em eventos sociais (bailes, desfile de carnaval, festas à fantasia, etc.), em diversas profissões como forma de proteção (médicos, dentistas, soldador, jogador de futebol americano, esgrimista, etc.) e na atual situação em que se encontra o planeta Terra, como forma de prevenir a contaminação e a transmissão do COVID-19, e passou a ser usado por todos os seres humanos. Nesse sentido Mattoso (2013, p. 31) aponta que: “De fato, a máscara oculta o rosto sob uma forma imóvel. Retira-lhe, portanto, a vida, e, com ela, retira-lhe também, aparentemente, a expressividade e o sentido. É, por assim dizer, a própria antítese da face humana”.

Em uma análise construtivista, as máscaras desempenham a concepção das identidades, personalidades, individualidades, ou seja, estruturam o imaginário em relação a uma função social, remetendo assim, às máscaras da antiguidade que formulavam a face dos personagens. Para Mattoso (2013):

É esse aspecto misterioso e transcendente que a máscara tenta exprimir, através da distorção ou do grotesco, do exagero ou da estilização, da transfiguração ou da simplificação, da imitação ou da inversão. Por meio dos recursos imprevisíveis, e, todavia, repetitivos, da arte, a máscara procura abrir o caminho à compreensão do que há de mais universal no homem, e do que inexoravelmente o liga ao mistério das trocas entre a morte e a vida. Só assim se compreende o fascínio pelas máscaras que inspiraram e inspiram tantos artistas do teatro e tantos escultores em todas as culturas e em todas as civilizações. (MATTOSO, 2013, p. 45)

Nessa perspectiva, a finalidade das máscaras é dar vozes às personagens por meio de narrativas visuais complexas, ou seja, são artefatos repletos de potestades e enigmas que acabam interiorizando preceitos de culto aos rituais. Para Anjos (2013), isso

possibilita ao personagem por algum período se tornar “o outro” através de poderes ocultos e inimagináveis associados ao grupo, em que é acolhido por tempo e espaço determinados pela história cultural.

No entanto, a aplicabilidade das máscaras não está apenas arraigada à questão de um elemento físico decorativo, que se transforma através de um processo de ornamentação, em um artefato mágico representativo das festividades político-religiosas e das festividades populares, que permite ao ser humano, quando em posse de seu uso, extravasar todas as suas emoções afetivas e aflitivas, transfigurando-o. A máscara quando usada figurativamente de uma forma negativa e dominativa, passa a ser vista como um elemento social poderoso e repressivo, uma espécie de arquétipo coletivo que precisa ser transformado, para se quebrarem as amarras discriminativas e intolerantes da sociedade, como demonstrado no próximo entrecho.

### 3. O USO DAS MÁSCARAS ENQUANTO DOMINAÇÃO (MÁSCARAS SIMBÓLICAS)

Uma concepção pleonástica ou tautológica está fundamentada pelo artefato denominado máscara, principalmente, quando esse é retratado ou caracterizado como um símbolo, ou seja, é um objeto que apresenta princípios formativos e significativos, seja em um contexto social ou cultural, dessa forma, como efeito a máscara será sempre referenciada ao papel simbólico.

Entretanto, a finalidade do uso da máscara não está arraigada, exclusivamente, em contextos repletamente elaborados por mistério, enigma, dissimulação ou ocultação, em determinadas situações, esse artefato junto ao corpo tem o papel funcional de manifestar as necessidades, os desejos e as intenções, pois, o corpo por si só não o faz (MORENO, 2016).

Independentemente do tipo de elemento caracterizante utilizado e/ou apresentado, esse se torna o agente responsável por descrever, retratar ou simbolizar, tanto o corpo real, quanto o corpo social, como uma espécie de máscara. Essa mesma percepção lógica é analisada e descrita por Bachelard (1986) em seu texto “*A Máscara*”:

Se o ser mascarado pode entrar de novo na vida, se quer assumir a vida de sua própria máscara, ele se confere facilmente a habilidade da mistificação. Acaba por acreditar que a outra pessoa toma sua máscara por um rosto. Crê simular ativamente após ter-se dissimulado facilmente. A máscara é, assim, uma síntese ingênua de dois contrários muitos próximos: a dissimulação e a simulação (BACHELARD, 1986, p. 165).

Desse modo, a contextualização explanativa de uma máscara, não está atrelada apenas a conceitos e teorias que estruturam e fundamentam a psiquê ou a personalidade individual do sujeito que a manipula, mas também é a responsável por arquitetar um conjunto de ações, que resultam na elaboração construtivista da personagem coletiva, cuja inserção é retratada pelas diversas áreas socioculturais e política que circundam o próprio ser humano. Segundo Jung (1982, p. 6): “Os conteúdos do inconsciente pessoal são aquisições da existência individual, ao passo que os conteúdos do inconsciente coletivo são arquétipos que existem sempre e a priori”.

Em outras palavras, a energia em potencial simbolizada pela máscara é traduzida como uma espécie de força heterogênea que deixa de reagir como um processo sobrenatural ou misterioso para se transformar em um impulso catártico, livre de julgamentos repressivos e dominativos impostos pela sociedade, resultando em uma



personalidade complexa, múltipla, mestiça, referenciada em princípios e não em individualidades. À vista disso, Serres (1993) em sua obra “*Filosofia Mestiça*”, define a psiquê da mestiçagem por meio da personagem Arlequim, ou seja:

Arlequim não é imperador, nem mesmo derrisório. Arlequim só é Arlequim, múltiplo e diverso, ondulante e plural, quando se veste e se desveste: nomeado, condecorado porque se protege, se defende e se esconde, múltipla e indefinidamente. (...) Arlequim é hermafrodita, corpo mesclado, macho e mulher. (...) O andrógino nu mistura os gêneros sem que se possam distinguir as vizinhanças, lugares ou bordas onde terminam e começam os sexos: homem perdido na fêmea, mulher mesclada com o macho. Eis como ele ou ela se mostra: monstro (SERRES, 1993, p. 4).

A obra “*Estruturas Antropológicas do Imaginário*” (2002) em seu teor narrativo descreve uma explanação alusiva da complexidade e pluralidade da raça humana, cujo destaque é esboçado por elementos que expressam de forma significativa os anseios e os ideais que estruturam e/ou elaboram as máscaras divinatórias ou ideológicas. Como efeito elucidativo desse silogismo, o antropólogo, filósofo e autor do livro citado acima, Gilbert Durand (2002, p. 405), estabelece que: “da cosmética ao teatro passando pela coreografia, a escultura das máscaras e a pintura. As máscaras “estão na vanguarda da defesa contra a morte”, depois laicizam-se e tornam-se suportes da emoção estética pura”.

Como a máscara, a temática da morte é enredada por mistérios e enigmas e como tal ostenta uma diversificada contextualização interpretativa. Sendo assim, a personificação da morte não está vinculada apenas ao papel de uma entidade que faz parte da constituição histórica do cenário religioso das diferentes sociedades (OLIVEIRA, 2016) e, tão pouco, como fonte de inspiração artística, na qual a retratação simbólica é alusiva a uma personagem de fisionomia cadavérica, fantasiada com uma amito (famosa túnica monástica com capuz) e que ostenta em suas próprias mãos um utensílio conhecido por gadanha (um tipo de foice empregada na agricultura com a finalidade de ceifar cereais ou desbastar ervas) (OLIVEIRA, 2016).

Dessa forma, o Cristianismo, por meio de seus livros bíblicos, se torna a cultura socioreligiosa com a maior quantidade de nomenclaturas para personificar essa entidade mitológica como uma espécie de anjo. À vista disso, no livro de Apocalipse esse querubim é identificado por *Abadom* ou *Apoliom*, além de ser conhecido como *Anjo do Abismo*: “Tinham um rei sobre eles, o anjo do Abismo, cujo nome, em hebraico, é *Abadom* e, em grego, *Apoliom*” (BÍBLIA, Apocalipse, 9:11).

Ainda dentro do cenário cristão, mais precisamente dentro dos dogmas do catolicismo romano, os arcanjos Miguel e Samael são retratados como anjos da morte, porém, ambos se diferenciam por suas individualidades, ou seja, Samael é qualificado como o desumano ou maléfico Anjo da Morte, também caracterizado na visão ou interpretação popular como o príncipe das trevas ou como o próprio diabo, enquanto que Miguel interpreta o arcanjo antagônico: “E, visto como os filhos participam da carne e do sangue, também ele participou das mesmas coisas, para que, pela morte, aniquilasse o que tinha o império da morte, isto é o diabo” (BÍBLIA, Hebreus, 2:14).

Dentro das tradições e dos preceitos da bíblia judaica, que na linguagem hebraica é denominada de “*Tanakh*” ou “*Torá*”, o nome Samael significa Veneno de Deus, porém esse substantivo deriva das expressões anjo acusador ou sedutor, deus cego ou aniquilador, ou seja, são simbologias utilizadas para retratar ou caracterizar esse arcanjo como sendo o próprio satanás: “Ele é a antiga serpente chamada Diabo ou Satanás, que engana o mundo todo” (BÍBLIA, Apocalipse, 12:9).

Já na cultura islâmica, mais precisamente, no livro sagrado denominado de Alcorão, escrito por Maomé, Samael é designado por Azrael ou “*Malak al-Maut*”, que em árabe significa “aquele a quem Deus ajuda” ou ainda pode ser caracterizado como o “arcanjo da justiça islâmica” (TORÁ, 2001). Porém, tanto para cultura religiosa islâmica como para a judaica, esse arcanjo é retratado como um ser mítico que apresenta em suas mãos um pergaminho, na qual estavam registrados os desígnios da vida e da morte dos seres humanos.

Entretanto, a retratação da morte em algumas culturas está reportada a um arquétipo masculino, enquanto em outras a caracterização é confeccionada por uma personagem feminina. Porém, na perspectiva de Bachelard (1990), a personificação da morte é representada por uma morte social, isto é, como um processo catártico de autoconhecimento:

Somos seres profundos. Ocultamo-nos sob superfícies, sob aparências, sob máscaras, mas não somos ocultos apenas para os outros, somos ocultos para nós mesmos. (...) Entrar em nós mesmos não representa senão uma primeira etapa dessa meditação mergulhante. Percebemos que descer em nós mesmos implica um outro exame, uma outra meditação. Para esse exame, as imagens nos auxiliam. E muitas vezes acreditamos estar descrevendo apenas um mundo de imagens no exato momento em que descemos em nosso próprio mistério. Somos verticalmente isomorfos em relação às grandes imagens da profundidade. (BACHELARD, 1990; p. 259 – 260).

Portanto, a máscara se manifesta como um artefato personificador da psiquê interna e externa do ser humano, confeccionada por uma representação comportamental elaborada por duas interfaces ou conexões totalmente contraditórias: a conexão alusiva e a conexão sobrenatural. Segundo Bachelard (1986, p. 165): “A máscara é, assim, uma síntese ingênua de dois contrários muito próximos: a dissimulação e a simulação”. Dessa forma, a máscara arquetípica da persona é estruturada por elementos peculiares que resultam em uma intimidade extremamente conflitante e angustiante.

Ainda na contextualização da temática das máscaras e dos princípios religiosos, Foucault faz uma analogia relacionando esses dois contextos por meio do uso das diferentes tecnologias de poder (*modelo pastoral* de governo) (FOUCAULT, 1990), já que essas engenharias são utilizadas como elementos estruturadores de todas as relações sociais do ser humano.

São processos tecnológicos responsáveis por outorgar aos indivíduos uma autonomia no “número de operações sobre seus próprios corpos, suas próprias almas, seus próprios pensamentos, sua própria conduta e o fazem de modo que se transformam a si mesmos, modificando-se para alcançar certo grau de perfeição, felicidade, pureza ou poder” (FOUCAULT, 1990, p. 48).

A tecnologia do poder de soberania é interpretada como um poder exercido de forma mais violenta no corpo do indivíduo (FOUCAULT, 1990), ou seja, é o símbolo de representatividade das sociedades absolutas. Em compensação, o poder disciplinar está voltado para a construção articulada com o modo de produção capitalista (FOUCAULT, 1990), ou seja, é uma forma de poder ligada às instituições, que visam aplicar de uma maneira mais sutil no corpo do indivíduo uma espécie de ensaio velado, obtendo como resultado metas produtivas. E, por fim, o biopoder, uma espécie de poder caracterizado pela concepção de gerar vida, gerar segurança ou cuidado, porém, ligado ao poder disciplinar (FOUCAULT, 1990).

Dessa forma, a mistura das tecnologias de poder com os princípios religiosos, acaba resultando na questão do *modelo pastoral* de governo, temática essa que interliga a máscara aos dogmas da Igreja Católica por meio de um processo que se fundamenta na salvação das almas e na administração dos corpos. Para Quadros (2013, p. 246): “o *modelo pastoral* de governo não é exatamente uma metáfora, mas um modo de exercer o poder que fora projetado, basicamente, pelo cristianismo na história ocidental”.

Já na acepção de Foucault (2008):



Ao ressaltar o papel específico da religião cristã, ele faz uma ressalva com o pensamento grego e com a política pensada conforme Platão, por exemplo. Mas reafirma que foi com a fé cristã que esse modelo pastoral emergiu e se tornou fundamental na construção da governamentalidade (FOUCAULT, 2008, p. 166).

Segundo o pensamento de Quadros (2013), o poder é caracterizado como algo essencialmente transitório, extremamente fluido e está sempre em cinesia, isto é, uma relação histórica em constante transformação. Todavia, a forma com a qual o poder é elaborado pode sofrer alterações, mas, a ideia em si continuará a mesma, ou seja, o poder é uma tentativa ou uma vontade de se exercer o domínio, o controle, a autoridade ou a vontade sobre o outro (QUADROS, 2013).

Por essa razão, que o “[...] século XVII foi uma época inexaurível de invenção de mecanismos e de tecnologias de controle, resultado de uma sociedade burguesa ascendente que tentava manter as alocações do sexo pudicamente afastados, por meios da interdição e da censura” (FOUCAULT, 1988, s. p.).

No entanto, esse processo pode ocorrer de diversas formas, não havendo uma fórmula, um protótipo ou uma definição exata de como ele se desenvolve. Podendo, ainda ser retratado como uma nova perspectiva que Foucault (2008) utiliza para quebrar com os paradigmas das ciências tradicionais. Já o *modelo de pastoral* de governo é descrito como a conduta utilizada pelo cristianismo em sobrepor a própria soberania manipulativa na vida de seus fiéis, ou seja, “[...] é um poder que se exerce sobre uma multiplicidade em movimento” (FOUCAULT, 2008, p. 169).

Assim, como “[...] efeito do cristianismo antigo, Jesus é personificado como o bom pastor [...]”, a força que substancia a pulsão do *modelo de pastoral*. Uma vez que, Jesus é a divindade onipotente que tutela e/ou que concebe a “vida por suas ovelhas” (BÍBLIA, João, 10:11). Esse tipo de poder também pode ser interpretado como uma encenação divina, cuja produção persuasiva é atribuída a elementos altruístas, que servem como base para fundamentar e/ou motivar os próprios fiéis a uma conduta ou comportamento de renúncia, mascarando a compulsividade dos desejos, dos prazeres e da sexualidade, como a verdadeira face e intenção do próprio inquisidor.

Para Foucault (2008) esse complexo processo que estrutura o poder pastoral está arraigado ao governante e às consequências produzidas:

O pastor está a serviço do rebanho, deve servir de intermediário entre ele e os pastos, a alimentação, a salvação, o que implica que o poder pastoral, em si, é sempre um bem. Todas as dimensões de terror e de força ou de violência

temível, todos esses poderes inquietantes que fazem os homens tremer diante dos poderes dos reis e dos deuses, pois bem, tudo isso se apaga quando se trata do pastor... (FOUCAULT, 2008, p. 172).

Esse processo elaborativo e interpretativo dos ritos eclesiásticos passam a personificar as características naturais e sobrenaturais do cristianismo, que desde a antiguidade até a contemporaneidade, tem por representação as famosas chaves cruzadas, eterno símbolo papal ou símbolo do poder máximo do Vaticano. Porém para Foucault (2017), a caracterização mais importante e significativa desse processo está vinculada à exteriorização individual dessa comunhão.

Um outro fator tecnológico, utilizado na construção do modelo pastoral de poder está vinculado à necessidade, à ânsia que o ser humano tem em buscar um norte, uma diretriz para própria vida, respaldado pelo assessoramento de um mestre. Sendo assim, Quadros (2013, p. 247) descreve essa teorização como uma “[...] diferença para um poder soberano, ou o exercido pelos antigos impérios, onde a questão territorial era a principal. O direito de cobrar impostos das pessoas era comum, mas não se exigia o tipo de fidelidade exigida pela igreja”. Enquanto para Foucault (2008, p. 203): “o poder eclesiástico é relativamente distinto do poder político”, ou seja:

[...] em sua forma, em seu tipo de funcionamento, em sua tecnologia interna, o poder pastoral vai permanecer absolutamente específico e diferente do poder político, pelo menos até o século XVIII. Ele não funciona da mesma maneira, e ainda que sejam os mesmos personagens a exercer o poder pastoral e o poder político, e Deus sabe que isso se fez no ocidente cristão, ainda que a Igreja e o Estado, a Igreja e o poder político tivessem todas as formas de aliança que se possa imaginar, creio que essa especificidade foi um traço absolutamente característico do Ocidente cristão (FOUCAULT 2008, p. 205).

Portanto, a finalidade do poder pastoral está alusiva à questão da doutrinação do ser humano, ou seja, o poder eclesiástico desenvolve frequentemente um controle persuasivo na psiquê dos próprios fiéis, que acaba acarretando um processo denominado de “economia dos méritos” (FOUCAULT, 2008, p. 241). Assim, o julgamento dos atos e das ações humanas se transformam em uma espécie de inquérito de redenção, presididos pelo juiz maior, Deus, como forma de se obter a salvação eterna. Dessa forma, Quadros (2013) argumenta que:

Não era exatamente o padre que julgava os pecados, nem o juiz os crimes, nem o rei as traições; a economia salvífica fez circular sobre todos um regime de obrigações mútuas, bem como um compromisso com a verdade exigido pela própria divindade sustentadora e mantenedora da vida (QUADROS, 2013, p. 248).

À vista disso, o poder pastoral não é configurado como apenas uma simples sociedade sacra, a qual tem como símbolo central o corpo de Cristo. Ela também pode ser descrita como um processo introdutório governamental, que tem por finalidade a transfiguração ou conversão dos indivíduos, ou seja, é uma forma de governo definido por uma separação individualista de poder entre igreja e pecadores. Portanto, na concepção de Balandier (1969, p. 109): “a religião pode ser instrumento de poder”, asseverando a juridicidade do poder político, ao mesmo tempo a ação política preserva a legitimidade religiosa.

Por outro lado, a temática da misticidade passa a ser analisada e retratada como uma espécie de elo entre Deus e a alma dos seres humanos, fazendo com que todos os mandamentos e preceitos sejam reexaminados, como se a “[...] lógica tradicional e a racionalidade fossem contraditas pela linguagem dos místicos, assim a ignorância torna-se sabedoria e vice-versa (FOUCAULT, 2008, p. 281), isto é, uma perda de efeito pela própria doutrina.

Um outro fator extremamente utilizado pela igreja e que reflete na elaboração do poder pastoral é a leitura das escrituras sagradas, que segundo o apontamento de Foucault (2008) apresentam divergências em suas interpretações ou ausência de significados para alguns termos, promovendo uma ambiguidade nas pregações e nos preceitos ritualísticos da fé cristã.

Como resultado, essas divergências acabam proporcionando situações de generalizações coletivas e extremistas, principalmente, na questão discursiva sobre o sexo, a qual passa a ser explanada de uma maneira extremamente ponderada e consciente, especialmente, na contextualização da sexualidade (SANTOS, 2013).

Assim, para o poder pastoral esse é um assunto introjetado para dentro do discurso por meio do estímulo de um dizer de si, ou seja, é um processo que tem sua origem na técnica da confissão cristã, a qual é retratada como um dispositivo rudimentar de extração da verdade que apresenta como resultado o “famoso” exame de consciência, fundamentado em uma lei moral que veta, integralmente, as temáticas alusivas às obscenidades da alma e aos prazeres carnavais. Segundo Foucault (1988, p. 27): “Coloca-se um imperativo: não somente confessar os atos contrários à lei, mas procurar fazer de seu desejo, de todo o seu desejo, um discurso”.

Ainda, segundo o mesmo autor (FOUCAULT, 2006, p. 295): “O papel do intelectual é mudar alguma coisa no pensamento das pessoas”. Essa técnica que tem sua gênese na época do cristianismo medieval, procede de uma forma diferenciada dentro da

contextualização do protestantismo, o que não significa que apresente um resultado individualizado, já que dentro da denominação protestante não existe esse rito de confissão formal.

Os evangélicos não sentem a obrigatoriedade de exteriorizar a vida sexual ao pastor, porém, esses o fazem de uma forma indireta com o intuito de obter uma orientação. Na concepção de Weber (2004) tanto a religião Católica como a religião Protestante elaboraram e aperfeiçoaram dispositivos cada vez mais habilidosos na contenção e autocontrole do comportamento sexual, penetrando nas relações íntimas, assegurando a internalização do código moral e influenciando o comportamento afetivo dos próprios fiéis.

A técnica da confissão se configura como o elemento principal do dispositivo de controle sexual da esfera pentecostal. Uma vez que, o ato de confessar, não está arraigado apenas ao guia religioso, mas, também ao processo de confessar a si mesmo ou a outrem as particularidades, pessoalidades e intimidades (WEBER, 2004), ou seja, a concupiscência, a perversão e a licenciosidade, elementos que estruturam a sexualidade. Em outras palavras, a igreja continua seduzida pela curiosidade excêntrica dos bastidores da vida conjugal e da intimidade do casal. Portanto, “o sexo foi aquilo que, nas sociedades cristãs, era preciso examinar, vigiar, confessar e transformar em discurso” (FOUCAULT, 2001, p. 230).

Dessa forma, a sexualidade e a vida sexual dos próprios cristãos, nas mãos da igreja, são interpretados como um mecanismo de mascaramento ou como uma ferramenta de normatização e domesticação dos impulsos, dos desejos e dos prazeres sexuais, cuja finalidade está na moralização pentecostal. Assim, na apreciação de Weber (2004), as técnicas de interiorização da interdição foram tão aprimoradas pelo protestantismo e pelo catolicismo que acabaram ficando tão refinadas que substanciam o poder e a eficácia do imperativo moral.

Visto que, a culpa e o arrependimento em relação à sexualidade são convertidos pelas religiões em instrumentos de arrependimento, o que resulta no controle disciplinar do indivíduo. Segundo Pierucci (1978, p. 25): “(...) da leitura dos padres da Igreja fica-se com a impressão de que o pensamento cristão, desde suas origens, não soube o que fazer da sexualidade a não ser inibi-la, canalizando-a primeiro para a virgindade e depois para a procriação”, porém, isso não a eximiu do estigma da luxúria, da libertinagem e da carnalidade.

Como consequência, a sexualidade do mundo ocidental, em meados do século XVIII até o século XIX, passa a ser caracterizada não apenas pela preleção da moralidade cristã, mas, também é elaborado através da explanação da racionalidade científica, retratada como uma verdadeira *scientia sexualis* (ALMEIDA, CASTRO & RIBEIRO, 2020), cuja finalidade não estava fundamentada apenas na questão do sexo em si, mas, também em um processo criativo e investigativo fundamentado nas sensações e nos prazeres que estruturam a saúde e a doença e/ou a vida e a morte.

Com isso, o sexo passa a ser considerado o elemento transgressor do artefato do poder, o qual se fundamenta com os saberes da essência do indivíduo. Para Foucault (2014, p. 78-79) “(...) nós dizemos a sua verdade, decifrando o que dela ele nos diz; e ele nos diz a nossa, liberando o que estava oculto”.

Como resultado, os impulsos discursivos passam a se consolidar e a extrapolar as esferas institucionais, para assim, conduzir a temática do sexo de uma forma objetiva e pragmática, mascarando os “princípios da moralidade”, cujo discurso central estava voltado para o pecado (FOUCAULT, 1988). Além disso, o Estado, por meio da tecnologia do poder de polícia exerce uma ação de controle e não de recalçamento. Em outras palavras, o Estado desenvolverá, aquilo que ficará conhecido como a polícia do sexo, ou seja, é o sistema que tem a “necessidade de se regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição” (FOUCAULT, 1988, p. 31).

Portanto, a visão foucaultiana, analisa e caracteriza o poder pastoral como sendo um campo de forças que transcende a definição de verticalidade e/ou horizontalidade, ou seja, uma espécie de poder microfísico, responsável pela fragmentação do processo de interferência e/ou intervenção existentes nas relações anêmicas firmadas pelos seres humanos (FOUCAULT, 2017). Enquanto o termo Dispositivo da Sexualidade é caracterizado por Foucault (2014, p. 16) como um “conjunto de técnicas polimorfos do poder e da aparelhagem que introduz saberes sobre o sexo”.

O poder social, medicinal e religioso do patriarquismo fez com que a sexualidade heteronormativa passasse a ser versada como a sexualidade natural, pura, padronizada e saudável de uma sociedade. Enquanto as demais sexualidades passaram a ser caracterizadas por “anormais” e rotuladas pela área da saúde como doença. “Portanto, a sodomia (penetração anal) e a masturbação eram condenadas” (BRASIL, 2011, p. 46). Sendo assim, para Foucault (2001) a normalização da heterossexualidade é, totalmente, submetida à redução temática do abjeto, da perversidade, da qual fazem parte a homossexualidade e a masturbação.

Na visão de Almeida, Castro & Ribeiro (2020) as esferas do poder religioso, medicinal e psiquiátrico em conjunto com a diversificada excitação da heterogeneidade sexual se converteram em uma espécie de juízo, cuja simbolização se limitava em uma análise classificativa das variadas perversões existentes, isto é, se essas eram catalogadas como lícitas ou ilícitas, ou ainda, normais ou patológicas.

Ainda segundo os mesmos autores (ALMEIDA, CASTRO & RIBEIRO, 2020), das metodologias utilizadas pelo poder pastoral para se obter as verdades desviantes dos considerados anormais, estava a técnica da confissão, cujos resultados eram aplicados no processo elaborativo da personagem metafórica do monstro sexual.

Na análise interpretativa aludida pelo discurso médico-psiquiátrico, a asserção da palavra sexo, era substancializada no corpo por meio das singularidades masculinas e femininas (ALMEIDA, CASTRO & RIBEIRO, 2020). À vista disso, termos como homossexualidade e heterossexualidade, criados no século XIX, passaram a ser empregados, a posteriori, como um modo de diferenciação social: o primeiro passou a caracterizar pessoas vistas socialmente como “anormais”, enquanto o segundo firmou-se como modelo de “normalidade” (KATZ, 1996). Com isso, as vivências homossexuais eram interpeladas.

Para Costa (1995) as sexualidades heterossexual e homossexual são vigorosamente fundamentadas pelo dimorfismo sexual, ou seja, o aparelhamento dos corpos é estruturado através das características anátomo-fisiológicas substanciais, as quais são interpretadas como sendo veracidade imortais do gênero masculino e do gênero feminino.

Portanto, o dimorfismo sexual se transforma no principal elemento orientador da elaboração da personalidade ou individualidade identitária do *homo sexualis* contemporâneo, ao ponto de interferir nas teorias psicológicas freudianas e pós freudianas. Com isso, Foucault (2014) caracteriza a psicanálise no campo do Dispositivo da Sexualidade da seguinte maneira:

Mas eis que a psicanálise, que parecia, em suas modalidades técnicas, colocar a confissão da sexualidade fora da soberania familiar, reencontrava, no próprio seio dessa sexualidade, como princípio de sua formação e chave de sua inteligibilidade, a lei da aliança, os jogos mesclados dos esposais e do parentesco, o incesto. A garantia de que lá, no fundo da sexualidade de cada um, ia se encontrar a relação pais-filhos permitia, no momento em que tudo parecia indicar o processo inverso, manter a fixação do dispositivo de sexualidade sobre o sistema da aliança (FOUCAULT, 2014, p. 123).

Dessa forma, ao analisar as primeiras escritas de Freud, como por exemplo, na primeira parte da obra intitulada “*Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*” (2016a), o psicanalista, resgata a consciência da inversão sexual classificada em três tipos: o absolutamente invertido, é o sujeito que tem por atração sexual pessoas do mesmo gênero, sem interesse nenhum pelo gênero oposto, já que o gênero oposto lhe produz náuseas; o invertido antígeno, é o sujeito que sente atração por ambos os gêneros (na contemporaneidade retratado por bissexual) e o invertido ocasional, é o sujeito que se sente atraído por um determinado gênero, no entanto, ele depende das circunstâncias e manifestações à sua volta (FREUD, 2016a).

A retratação corpórea do invertido fundamentada pela temática da degeneração e, a apreciação independente entre o hermafroditismo somático e a inversão sexual recaem sobre o processo de caracterização personificada pelas propriedades anatomo-fisiológicas. Visto que, a ideia principal é não vincular o objeto pulsional a um processo de imutabilidade, que segundo a psicanálise de Freud (2016a):

[...] a escolha objetal independente do sexo do objeto, a possibilidade de dispor livremente de objetos masculinos e femininos, tal como se observa na infância, em estados primitivos e épocas antigas, parece ser a atitude original, a partir da qual se desenvolvem, mediante restrição por um lado ou por outro, tanto o tipo normal como o invertido. [...] Nos tipos invertidos, sempre se constata o predomínio de constituições arcaicas e mecanismos psíquicos primitivos. A vigência da escolha narcísica de objeto e a manutenção do significado erótico da zona anal aparecem como suas características essenciais. (FREUD, 2016a, p. 34-35).

Enquanto a homossexualidade, caricaturada pelo invertido, se manifesta entre os mecanismos psíquicos primitivos e entre as características arcaicas, o processo de designação do objeto sexual está integralmente desassociado do agente naturalizante, o que acaba resultando em um espaço patologizado e depreciativo para o homossexual, inclusive na esfera evolutiva (FREUD, 2016a).

Já na análise da obra intitulada “*Uma Lembrança de Infância de Leonardo da Vinci*” (2015), Freud elucida a etiologia da palavra homossexualidade através da sujeição desse termo à personagem mãe, ou seja, para ele a homossexualidade é fruto do apreço e cuidado exagerado que a própria progenitora desenvolve nas primeiras etapas de desenvolvimento do aparelhamento psíquico da criança. “É como se a presença do pai assegurasse ao filho a correta decisão acerca da escolha de objeto, para o sexo oposto” (FREUD, 2015, p. 115-116).

Na concepção de Freud, quando a criança do gênero masculino se assemelha com o gênero feminino, no caso com a mãe, essa passa a sufocar os próprios sentimentos em relação à progenitora, dando início a uma espécie de busca autoerótica por novos companheiros que estarão receptivos a receber os afetos e amor que antes eram destinados à própria personagem interpretada pela mãe (FREUD, 2015).

Para tal, Freud (2015) utiliza como base a teoria sexual infantil da universalidade do pênis, ou seja, a teoria na qual a criança imagina uma mãe fálica, uma mãe que apresentaria como órgão genital um pênis. Assim, isso explicaria e orientaria a escolha da “pulsão do desejo” de objeto homossexual, levando o menino a um complexo de castração em relação ao órgão genital feminino, resultando em uma plausível explicação para a “homossexualidade permanente” (FREUD, 2015, p. 112).

“A palavra “homossexualidade” aparece pela primeira vez na década de 1890, usada por Charles Gilbert Chaddock, tradutor de *Psychopathia Sexualis*, de R. Von Krafft-Ebing” (SPENCER, 1996, p. 10), mesmo período em que Freud consagra a origem da psicanálise. Já a palavra “heterossexualidade”, foi utilizada pela primeira vez no ano de 1888, por Krafft-Ebing e Havelock Ellis que tinham como interesse e finalidade conceituar e compreender a “sexualidade humana” (SPENCER, 1996, p. 12). Uma vez que, a medicina dessa época era estruturada nos moldes higienistas, ou seja, era uma medicina fundamentada em aspectos morais, que estabelecia regras e costumes como artifício de resguardar e aperfeiçoar a saúde tanto individual, quanto coletiva (SPENCER, 1996). Além de compreender a desorganização social, como um dos fatores responsáveis pelo processo de adoecimento.

Resultando em um recurso interventivo das ações higiênicas, que passariam a exercer um poder disciplinar dos corpos e dos comportamentos das esferas corporativas, naturais e urbanísticas (MANSANERA & SILVA, 2000). Com isso, o sexo, acabou se transformando no foco da existência humana enquanto objeto da “[...] regulação médica, não por seus excessos, mas por suas deficiências” (COSTA, 2004, p. 282). Sendo assim, o que não correspondesse à “normalidade” do contexto da problemática sexual religiosa era tachado de “patológico”.

No entanto, a atração afetivo-sexual entre pessoas do mesmo gênero sempre estiveram presentes na composição das mais diversificadas culturas e sociedades e no transcorrer de épocas da história da humanidade. Porém, somente no final do século XIX, mais precisamente no ano de 1892, o termo “homossexual”, entrou para o rol de patologias, devido à existência de um novo discurso médico-legal, psiquiátrico,



sexológico e higienista, o qual era voltado para pesquisa, análise e classificação das patologias e, que tinha como finalidade a apresentação daquilo que seria considerado antimoralidade da perfeição de masculinidade exigido pela família burguesa oitocentista, a qual separava os indivíduos entre suas preferências hétero ou homossexuais (COSTA, 2004).

O modelo de masculinidade estava subordinado à figura do “pai higiênico”, cuja incumbência e responsabilidade estava voltada ao “prover da subsistência material da família, otimizando a reprodução física da "raça" e maximizando o patriotismo da sociedade. [...] seus únicos direitos: direito de trabalhar e direito de fornicar” (COSTA, 1999, p. 240).

Essa figura foi, como mostra Costa (1999, p. 240), o “manequim higiênico do homem”, o qual “forneceu as medidas de masculinidade social e comportamento físico em que se encaixava o homem viril”. Assim, o modelo higienista estava atrelado aos padrões morais e ideológicos da heterossexualidade compulsória, ou seja, somente a sexualidade vinculada aos laços matrimoniais (reprodução) e o processo de alienação de bens eram endossados.

Em qualquer outra esfera a sexualidade seria estigmatizada e a homossexualidade interpretada como pedofilia ou uma orientação sexual transmissora de doenças, o que acabava corroborando para um arquétipo abstrato de “naturalidade” ou de “normalidade”. Já na percepção de Borrillo (2000, p. 56), “a ideologia homofóbica está enunciada em um conjunto de ideias que se articulam em uma unidade relativamente sistemática (doutrina) e para uma finalidade normativa (promover o ideal heterossexual)”.

Segundo Vieira (2009):

[...] as campanhas de higiene social pertenciam a um momento histórico que apoiava a expressão sexual desde que restrita ao laço matrimonial, ou seja, apenas as relações heterossexuais conjugais vinculadas à reprodução e a transmissão de bens eram endossadas (VIEIRA, 2009, p. 490).

A sociedade dessa época é marcada por uma conduta social mascarativa e/ou “anarquista” (VIEIRA, 2009), pois, enquanto, todo comportamento sexual dito “diferente” e a sexualidade heteronormativa feminina eram reprimidos por uma vigilância moral e até mesmo transgressora, a sexualidade heteronormativa masculina apresentava um comportamento liberal significativo, já que as atividades extraconjugais eram permitidas para os homens (VIEIRA, 2009).

Uma outra questão paliativa da desigualdade social dessa época, estava relacionada com a exteriorização da sexualidade “precoce” (VIEIRA, 2009, p. 490), que pudesse a vir ocorrer entre as adolescentes ou mulheres da classe média, do que com a questão da prostituição feminina da classe baixa. Já a sexologia, considerada uma “nova ciência médica do século XIX, esmerada na tarefa positivista de classificar tipos e comportamentos sexuais” (VIEIRA, 2009, p. 490), reforçava através de sua responsabilidade, um processo de mascaramento por parte da medicina, visto que, em grande parte os resultados apontados contribuiriam para a elaboração patológica da homossexualidade.

Portanto, a definição do objeto, para uma análise científica decorre do viés da moralidade, concatenado a uma lógica de poder. Com isso, se definiu o sujeito homossexual, o qual apresentaria o corpo e a própria existência, como instrumento de pesquisa, investigação, vigilância e representatividade. Para Borrillo (2000), isso seria uma:

Forma sofisticada das concepções populares e cotidianas sobre a homossexualidade, as teorias homofóbicas, através de suas diferentes vertentes, propõem um modo de se olhar os gêneros e as sexualidades construindo um sistema de valores (a promoção da heterossexualidade monogâmica) e propondo um projeto político (a diferenciação, a cura, a segregação, ou a eliminação dos(as) homossexuais). As doutrinas heterossexistas permitem reforçar a dominação dos "normais" sobre os "anormais" e, da medicina à sexologia, passando pela psicanálise e pela antropologia, elas têm em comum essa formidável capacidade de produzir discursos sobre a homossexualidade, discursos que estão na origem da justificação das políticas discriminatórias (BORRILLO, 2000, p. 56).

É também nesse período, que o médico húngaro Karl Maria Kertbeny, criador dos termos “homossexualidade” e “heterossexualidade”, passa a militar por uma reforma sexual mais abrangente das sexualidades reconhecidas como “anormais”, especialmente, em relação à supressão das “leis antissodomitas” (WEEKS, 1999, p. 62). Para isso, ele se utiliza da elaboração e contextualização de quatro novos termos (“monossexual”, “homossexual”, heterossexual” e “*heterogènit*”), que serviriam como uma variação impulsiva e benigna da sexualidade padrão, ou seja, da heterossexualidade. Para Katz (2001) esses termos eram conceituados da seguinte forma:

O "monossexual" refere-se à masturbação pelos dois sexos; "*heterogènit*" alude aos atos eróticos praticados com os animais; "homossexual" concerne aos atos eróticos entre os homens e entre as mulheres

e, finalmente, o "heterossexual" descreve a prática sexual entre homens e mulheres. (KATZ, 2001, p. 57)

Para Kertbeny tanto a sexualidade normal como a heterossexualidade eram configuradas como uma representatividade natural da satisfação sexual. Entretanto, esses termos não podem ser reputados como normativos ou como sinônimos. Uma vez que, os termos homossexual e heterossexual nas mãos das ciências sexológica se transformaram em uma questão médico-moral (WEEKS, 1999).

Sendo assim, os enunciados médico-científicos da sexualidade, passariam a ser respaldados através de um acordo sócio-heterocêntrico, elucidado por uma espécie de saber vinculado às práticas sexuais “normais” e à diversificada gama de patologias (WEEKS, 1999), ou seja, “o que servia para descrever uma prática sexual comum entre pessoas do mesmo sexo passa agora a descrever um caráter, uma identidade, uma interioridade do sujeito” (BRASIL, 2011, p. 50).

Enquanto na perspectiva assertiva de Foucault (2001b), a esfera da anomalia estaria crivada pela questão da sexualidade, resultado dos sintomas apresentados pela herança genética e pela degeneração, já que, qualquer análise médica e psiquiátrica das funcionalidades reprodutivas terminaria em um processo investigativo da própria anomalia. Desse modo, “o que era da condição humana agora é interpretado como própria à condição daqueles que possuem um desvio da sexualidade” (BRASIL, 2011, p. 50).

Assim, o que não fosse caracterizado como atividade heteronormativa, seria classificada como anormalidade ou prazeres preliminares. Então, na concepção de Weeks (1999) a sexualidade é definida da seguinte forma:

[...] antes do século XIX a "homossexualidade" existia, mas o/a homossexual não. [...] embora a homossexualidade tenha existido em todos os tipos de sociedade, em todos os tempos, e tenha sido, sob diversas formas, aceita ou rejeitada, como parte dos costumes e dos hábitos sociais dessas sociedades, somente a partir do século XIX e nas sociedades industrializadas ocidentais, é que se desenvolveu uma categoria homossexual distintiva e uma identidade a ela associada (WEEKS, 1999, p. 66).

Na visão freudiana a concepção de sexualidade é retratada por meio da simbologia dos genitais feminino e masculino, ou seja, é através dessa essencialização que Freud (2016a) pressupõe que a dimensão polimorfa da sexualidade e o agrupamento de pulsões parciais dispõem de um objetivo comum, a saber, a organização sob a primazia genital, unindo em um só movimento a eleição de objeto heterossexual e um objetivo final procriador (CECCARELLI, 2013b; AYOUCHE & CHARAFEDDINE, 2013).

Dessa forma, essa concepção de sexualidade resultaria em um processo de formação sexual heterogêneo restringido por uma monossexualidade elaborada na última etapa do desenvolvimento psicosssexual da criança e/ou adolescente (FREUD, 2016a).

Entretanto, Foucault (2001) através da sua obra intitulada “*Os Anormais*” inicia um processo de desmascaramento ou de retirada de máscaras em relação à orientação sexual, mostrando que essa questão não está relacionada à patologização e nem a um desvio de conduta. Para isso, ele utiliza a questão da medicalização por meio do ângulo do biopoder e da biopolítica (FOUCAULT, 2002), pois, a própria está inserida na concepção das tecnologias de poder, por meio da simbolização da sexualidade, cuja caracterização é dada pelas personificações, pelas relações e pelas práticas sexuais, em conjunto com o “dispositivo de sexualidade”. Que segundo Foucault (2001b) é o responsável pelas:

[...] diferentes estratégias, instauradas pela ideia 'do sexo' e o faz aparecer, sob as quatro grandes formas – da histeria, do onanismo, do fetichismo e do coito interrompido – como sendo submetido ao jogo do todo e da parte, do princípio e da falta, da ausência e da presença, do excesso e da deficiência, da função e do instinto, da finalidade e do sentido, do real e do prazer. Assim, formou-se pouco a pouco a armação de uma teoria geral do sexo (FOUCAULT, 2001b, p. 144).

A qual serviria para desmistificar toda a problemática em volta da anormalidade ou do indesejável, visto que, o sexo passaria a ser caracterizado pela esfera analítica da hereditariedade das relações e das perversões sexuais, dos laços matrimoniais e das doenças infectocontagiosas. Portanto, na perspectiva de Foucault (1988), o sexo seria o fator responsável por toda uma elaboração capital patológica da espécie:

Daí o projeto médico, mas também político, de organizar uma gestão estatal dos casamentos, nascimentos e sobrevivências; o sexo e sua fecundidade devem ser administrados. A medicina das perversões e os programas de eugenia foram, na tecnologia do sexo, as duas grandes inovações da segunda metade do século XIX (FOUCAULT, 1988, p. 129).

Já o caráter desviante da homossexualidade manifestar-se-á por meio dos discursos biomédicos, em particular pelo higienismo, pela teoria da degenerescência, pela medicina-legal e pela psiquiatria, todos sob a modelagem de doença, desvio, síndrome, patologia, degenerescência, loucura e perversão (GREEN, 2000; TREVISAN, 2007). Essas categorias e classificações tomam o lugar das antigas categorias morais da devassidão e da extravagância (TREVISAN, 2007). Segundo Green (2011):

[...] se a Igreja Católica pregava castigos no inferno para os praticantes da sodomia, a psicologia, a psiquiatria e o sistema legal vestiam o seu rechaço às práticas homoeróticas em roupagem científica dos anos 1930, que pouco foi renovada nas décadas seguintes. Um ou outro psicólogo apresentava uma visão mais aberta sobre a homossexualidade, mas em geral as teorias sofriam uma confusão de gênero, por razões biológicas ou psicológicas (GREEN, 2011, p. 141).

Segundo Trevisan (2007):

“[...] o padrão higiênico foi capaz de elaborar um cidadão comportado e auto reprimido, o que viabilizou o uso da ciência para um controle terapêutico, substituindo o controle religioso [...]. A partir desse terreno preparado pelo higienismo, onde se trocou o dogma cristão pelo padrão da normalidade, ou ainda, Deus pelo médico [...]” (TREVISAN, 2007, p. 170).

Com isso, denota-se a capacidade e a habilidade da psiquiatria no gerenciamento dos desvios (hetero)normativos estabelecidos. Dessa forma, a própria medicina conduziu as pessoas denominadas “desviantes” às diversificadas técnicas de tratamento comportamentais, como: “magnetismo, sugestão e hipnose; dirigir a atenção dos homossexuais à beleza das formas femininas, etc”. (TREVISAN, 2007, p. 175).

Uma outra opção de tratamento estava relacionada às “[...] disfunções endocrinológicas e/ou psíquicas: aplicação de hormônios masculinos em homens homossexuais (efeminados ou não); transplantes de glândulas de animais em seres humanos [...]”; aplicação, nos considerados “desviados”, de “[...] sucos de vários órgãos de animais considerados viris [...]” (TREVISAN, 2007, 181). De acordo com a concepção de Santos (2013):

A medicalização da homossexualidade acoplava o desejo e as práticas sexuais ao campo do desvio e da doença, seja ela orgânica (mau funcionamento glandular/hormonal), genética (na busca obsessiva pelo gene da homossexualidade) e/ou psíquica (através das explicações psicológicas/psicanalíticas sobre o desenvolvimento psicosexual anormal) (SANTOS, 2013, p. 17).

Como resultado, desse engendramento biomédico, a homossexualidade passa a ser administrada por doutrinas heterossexistas, cuja finalidade está na desenvoltura de políticas públicas discriminatórias embasadas pelos princípios da genética humana, os quais servem para estruturar um plano macropolítico, fundamentado pelo fascismo e pelo nazismo, como um plano micropolítico, fundamentado por ações de vigilâncias, silenciosas e/ou simbólicas (TREVISAN, 2007).

Dessa forma, a manifestação do biopoder e do poder médico legitimam a homofobia e as concepções subjetivas medicalizadas e normatizadas. Contudo, no final do século XX, mais precisamente no ano de 1973 a American Psychiatry Association (APA) retira a homossexualidade do quadro de doenças denominado DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders), e no ano de 1990 a própria Organização Mundial da Saúde (OMS) remove a homossexualidade “[...] do rol de doenças da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde, o CID-10” (SANTOS, 2013, p. 18). Essa exclusão do termo homossexualidade de dentro dos estatutos de diagnósticos não está associada ao avanço científico, mas ao elemento de maior incumbência denominado de ativismo político (DRESCHER, 2010).

Segundo Santos (2013), somente no ano de 1999 é que o:

[...] Conselho Federal de Psicologia (CFP) brasileiro estabelece uma portaria proibindo que psicólogos exerçam práticas de tratamentos de “cura” e/ou das chamadas “terapias de conversão”, reconhecendo oficialmente que a homossexualidade não constitui doença, nem distúrbio, nem perversão (SANTOS, 2013, p. 18).

Historicamente, “[...] a psicologia teve um papel central na legitimação e na perpetuação do estigma relacionado às orientações não heterossexuais [...]” (GILMAN, 1985, p. 45). Entretanto, a despatologização da homossexualidade, não deve ser caracterizada como a erradicação de uma sexualidade dita “anormal”, já que na contextualização dos DSM III e IV existem diversificadas categorias que remetem a caracterização das “[...] disfunções e transtornos relativos à sexualidade e ao gênero. A tais categorizações pretensamente neutras e simplesmente descritivas, subjaz uma valoração moral sobre as práticas sexuais e sobre as expressões de gênero” (RUSSO, 2004, s. p.).


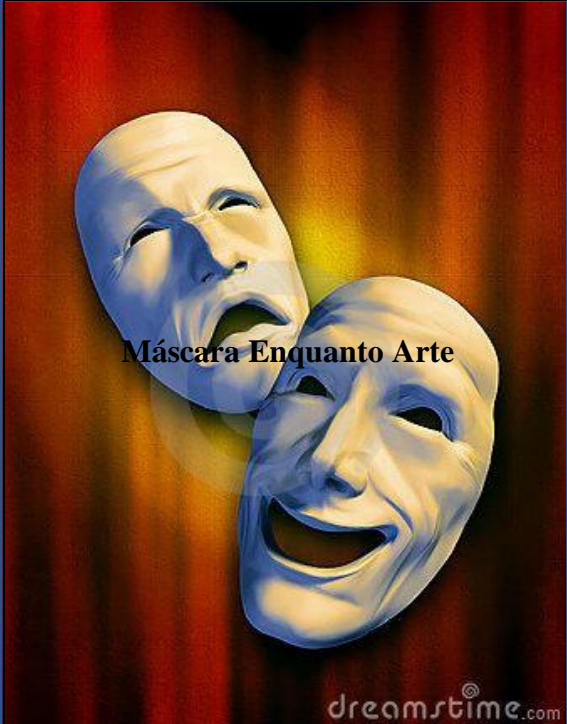
Porém, Bento e Pelúcio (2012), firmam que, mesmo com a despatologização da homossexualidade, o processo de patologização de comportamentos, por novas categorias médicas, através de pressupostos heteronormativos, continuam ativos, ou seja, é como se houvesse uma linearidade entre o sistema sexo-gênero-desejo, a qual produz uma estaticidade e/ou uma normatividade que transpassa as diversificadas práticas sociais.

Em outras palavras, Bicalho e Norte (2010, p. 58) afirmam que a “[...] busca pela causa orgânica e neurobiológica da orientação sexual e das diferenças de funcionamento cerebral entre homo e heterossexuais ainda integram um campo de investigação, principalmente no campo das neurociências [...]”. Toda essa teorização caracteriza a

tradição do pensamento ocidental sobre a homossexualidade que é reputada a algo a ser elucidado, revisado e descoberto. Contudo, o que realmente está sendo examinado é a prerrogativa elaborada por Foucault (1988) denominada de *scientia sexualis*.

## RESULTADOS E DISCUSSÕES

Para se compreender todo o processo abstrativo dessa pesquisa, os resultados obtidos, serão apresentados em uma tabela, na qual constarão os referenciais teóricos e/ou teorias que relacionam a máscara, física ou figurativa, com o ser humano, no contexto histórico, político e sociocultural, entre a Pré-História e a Contemporaneidade.

 <p><b>Máscara Enquanto Fato Religioso</b></p>	<p><b>Teoria do Inconsciente Coletivo</b></p> <p>Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos (JUNG, 2000, p. 51).</p> <p><b>Teoria do Arquétipo</b></p> <p>“[...] constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” (JUNG, (2000, p. 53).</p>
 <p><b>Máscara Enquanto Arte</b></p>	<p><b>Teoria Nietzscheana da Tragédia</b></p> <p>[...] a tragédia grega na interpretação esquiliana e sofocliana é o método artístico por excelência, pois, foi elaborado sobre a intuição do exato limite entre a música e o drama, visto que, a “serenidade grega”, embasada sobre um fundo aterrador, permite que o terror seja representado como belo [...] enquanto nas tragédias de Eurípidés, mais precisamente no “prólogo eurípideano”, se exteriorizava “[...] o movimento decadencial da antiga Grécia que passou a individualizar os artifícios dialéticos, denominados “racionalistas”, em detrimento do mito [...]” (WEBER, 2007, p. 216 - 217).</p> <p>[...] o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas na natureza (NIETZSCHE, 1996, p.74).</p>





Baile De Máscaras

### Teoria do Improviso

[...] arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatro primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco dos tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Mas isto também significa domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para a apresentação e modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento (BERTHOLD, 2004, p. 353).

### Teoria da Carnavaização

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre os atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla, e em termos mais rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido é uma “vida às avessas” um “mundo invertido” (BAKHTIN, 2005, p. 122-123).

### Teoria das Tecnologias de Poder

É caracterizada como “[...] dispositivos de poder, ou seja, são precisamente o ponto a partir do qual se pode atribuir a formação das práticas discursivas” Foucault (2003, p. 363).

São retratadas como uma espécie de mecanismo, utilizado para definir a conduta do indivíduo, submetendo-o a uma diversificada tipicidade de finalidades ou dominações, compondo assim, uma substancialidade do sujeito (FOUCAULT, 1990).

São instituições-totais que respondem a uma mecânica do poder denominada de anátomo-política, a qual “define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina” (FOUCAULT, 1999, p. 119).



Máscaras Simbólicas



Máscaras Simbólicas

### Teoria da Degenerescência

Novo método de classificar as anomalias e os desvios de conduta e, conseqüentemente, o novo formato de tratamento dos indivíduos (MOREL, 1857).

[...] correlativa do pecado original, isto é, consistiria na transmissão à descendência das taras, vícios e traços mórbidos adquiridos pelos antecessores. À medida que esses estigmas fossem sendo transmitidos através das gerações, seus efeitos tenderiam a se acentuar, levando à completa desnaturação daquela linhagem, chegando até sua extinção pela esterilidade (PEREIRA, 2008, p. 490).

### Teoria Sexual Infantil da Universalidade do Pênis

Na concepção da criança do gênero masculino, tanto os meninos quanto as meninas possuem um pênis, não enxergando a diferença entre os órgãos genitais, justificando, a princípio, de forma negativa a falta do aparelho genital masculino, crendo que, por esse ser pequeno, ainda irá se desenvolver. Assim, diante do órgão sexual feminino, o menino interpreta como o resultado de uma castração e/ou de uma punição e não a genitália feminina (FREUD, 2016a).

### Teoria da Sexualidade

Freud (2016a) define que toda pulsão é uma pulsão sexual. Em outras palavras, a pulsão é simbolizada como energia, isto é, são os impulsos psíquicos orientadores do comportamento humano. Enquanto, a energia é traduzida como a libido, ou seja, a pulsão de vida, a máxima da energia das pulsões sexuais.


A sexualidade genital refere-se precisamente à cópula com o objetivo de procriar ou de obter prazer orgástico. Mas a sexualidade é mais ampla que a sexualidade genital. Inclui as preliminares do ato sexual, as perversões, as experiências sexuais da criança vividas em relação ao seu próprio corpo ou em contato com o corpo da mãe (KUPFER, 2007, p. 39).

A sexualidade é interpretada como um dispositivo que integra todo um sistema moderno de poder, ou seja, a sexualidade não é entendida como a vulnerabilidade do poder, mas o elemento, a essência para a execução desse poder. Assim, “as proibições não são formas essenciais de poder, são apenas seus limites, as formas frustradas” (FOUCAULT, 2017, p. 243)



Máscaras Simbólicas



 <p><b>Máscaras Em Construção</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>Teoria da Subjetividade</b></p> <p>A subjetividade é descrita como uma “organização dos processos de sentido e significação que aparecem e se organizam de diferentes formas e em diferentes níveis do sujeito e na personalidade, assim como nos diferentes espaços sociais em que o sujeito atua” (GONZALEZ REY, 2003, p. 108).</p> <p>“A subjetividade é o mundo interno de todo e qualquer ser humano. Este mundo interno é composto por emoções, sentimentos e pensamentos”. Além disso, a subjetividade elucida a universalidade do âmbito de ação e representação dos indivíduos, simbolizado pelas idiossincrasias históricas, políticas e culturais (ZAGO, 2013, p. 817).</p> <p>É através de todo esse processo de subjetividade que o ser humano confecciona e elabora um espaço relacional com o seu “semelhante” (ZAGO, 2013).</p> <p>A máscara e a subjetividade se transformam em um processo que: “[...] manifesta-se, revela-se, converte-se, materializa-se e objetiva-se no sujeito”. Ambas são “[...] um processo que não se cristaliza, não se torna condição nem estado estático e nem existe como algo em si, abstrato e imutável”, ou seja, é um processo permanentemente constituente e constituído. Estando “[...] na interface do psicológico e das relações [...]” humanas (MOLON, 2000, p. 17).</p>
---	--

Em síntese, ao se fazer, de maneira generalizada, uma análise explanativa de cada teoria ou referencial teórico, embasado pela concepção de diversos autores que referenciam o arquétipo ou o artefato máscara, denota-se a imensurável capacidade e habilidade que esse protótipo e/ou objeto polimórfico exterioriza todo o processo de transformação ou transfiguração de sua própria funcionalidade, presente nos diferentes espaços das variadas demandas das diferentes épocas.

A gênese da manifestação desse artefato, se inicia com as máscaras primitivas e o fato religioso, denominado de manismo, ou seja, a máscara é utilizada para acessar a intimidade, para estabelecer uma conexão com as divindades. Em outras palavras, a máscara por meio do inconsciente coletivo, manipula a esfera mais profunda da psiquê humana, traduzindo os arquétipos socioculturais em estímulos alienados a própria natureza psíquica.

Nesse caso, a complexidade funcional das máscaras arquetípicas primitivas estava embasada em processos de interpretação, conhecimento, compreensão e manifestação da

personalidade humana e de seus anseios. À vista disso, esse arquétipo se torna a personificação natural e singular do mito, enquanto função existencial, posicionando o indivíduo no mundo, por meio das crenças e ritos.

Na concepção cênica, a máscara esteve relacionada ao teatro trágico e/ou teatro catártico da Grécia Antiga, sintetizada pela tragédia autêntica de Ésquilo e de Sófocles, pela tragédia inautêntica e racional de Eurípides, pela importância do Corifeu, pela visão de purificação através do processo de catarse e pela exortação e personificação de duas forças antagônicas simbolizadas pelos arquétipos de Apolo (divindade da exteriorização metafórica ou do mascaramento) e Dioniso (divindade catártica das emoções). Em outras palavras, a máscara apolínea era definida como o artefato divinizador, que ocultava os temores e perversidades da máscara dionisíaca, tornando a existência humana apetecível, ilusória e utópica, isto é, eram máscaras que se manifestavam em um processo de exortação coletiva, sem a desvalorização da individualidade.

Assim, por mais que Ésquilo, em suas peças personificava uma espécie de filosofia religiosa, Sófocles, uma visão de purificação (catarse) e, Eurípides, uma visão antropocêntrica, o que se preservava era a máscara da individualidade, da personalidade e/ou da identidade do indivíduo. Com isso, a máscara cênica, se transforma no artefato principal do processo personificativo do sofrimento, sem perder a caracterização da sensibilidade artística, retratada pelos impulsos das próprias sensações. Além disso, todo seu ceticismo é embasado em superstições e credences populares, como uma espécie de doutrina filosófica.

E, a suntuosidade da arte trágica, personificada pelas peças teatrais e pelas máscaras, não estavam fundamentadas na concepção da arte imitando a vida, mas da própria vida imitando a arte (WILDE, 1889). Uma vez que, a própria tragédia retratava de forma significativa as particularidades, individualidades e singularidades da atuação do inconsciente humano, por meio do impulsionamento das sensações de medo, de catástrofe e do sentimentalismo de piedade.

Em contrapartida, a máscara carnavalesca e do teatro do improviso, denominado de *Commedia dell'Arte*, teve sua gênese por meio dos mecanismos de hierarquização e dominação dos corpos, ou seja, são máscaras conectadas pelas relações de primazia das religiões judaico-cristã contra as convenções pagãs. Na Antiguidade, essas máscaras eram utilizadas pelos povos egípcios, hebreus, gregos e romanos, com a finalidade de comemorar e agradecer o período das safras de colheitas, louvando aos deuses, em ritos pagãos.

Eram festividades cívicas- religiosas, caracterizadas por uma espécie de culto aos deuses da fertilidade, substancializada pelo consumo excessivo de vinho, por uma overdose de alacridade e prazer e por uma espécie de transgressão teatral da sociedade da época, nas quais ocorria o travestimento do pobre em rico, do homem em mulher e das prostitutas em donzelas, além de exaltarem as práticas sexuais livres, que passaram a ser interpretadas com desenvoltura e licenciosidade.

Na concepção e interpretação das religiões judaico-cristã, essas celebrações estavam interligadas ao sinônimo de união sagrada dos homens aos deuses pagãos por meio dos rituais da faloforia. Como resultado e forma de reprimir e condenar toda essa libertinagem e corrupção sexual anticristã, a própria igreja realizou a conversão dessas festividades em ritos cristãos e a criação de um novo calendário eclesiástico. Assim, as máscaras teatrais da *Commedia Dell Arte* passaram a ser utilizadas pelos atores como elemento chave de um processo heterogêneo de experiências místicas, respaldados pela técnica da dialética das máscaras, isto é, os atores não estavam atribuindo sua interpretação encenativa a outro sujeito, mas à corporificação de uma entidade literária que ostentava uma perspicácia hábil em satirizar toda a repressão conservadora da época.

Já as máscaras venezianas, retratavam as convenções elitistas, representada pelos famosos e luxuosos bailes de máscaras medievais, eram consideradas o artefato principal no processo de extravasão de toda a essencialidade humana, repercutindo na origem do Carnaval, ou seja, na maior festividade popular, cuja personificação era retratada pelos excessos carnais, pela bebida e pela música, sendo autorizada pela igreja Católica por antecipar a maior celebração cristã (a Páscoa), a qual era separada pela quaresma, período em que os devotos deveriam renunciar o desejo da carne.

Na modernidade, a máscara enquanto artefato é substituída pela máscara arquetípica e/ou figurativa, porém, ela ainda se encontra engendrada nos princípios religiosos, mas apoiado pelas tecnologias de poder, pelos mecanismos de mascaramento impostos pela medicina e por uma sociedade pentecostal-cristã e heteronormativa, resultando em uma espécie de *modelo pastoral* de governo, ou seja, a máscara arquetípica será, uma vez mais, alusiva a um processo de hierarquização e dominação dos corpos, denominado de salvação das almas, que opera na administração dos corpos através da técnica de confissão.

Em outras palavras, o poder eclesiástico, se utiliza, novamente, do processo de mascaramento, para desenvolver uma nova forma de doutrinação, cujo procedimento é aplicado de modo constante, engendrando uma espécie de controle persuasivo na psiquê

dos próprios fiéis, simbolizando uma forma de governo definido por uma separação individualista de poder entre igreja e pecadores. Assim, a sexualidade e a vida sexual dos próprios cristãos, nas mãos da igreja, são interpretados como um mecanismo de mascaramento ou como uma ferramenta de normatização e domesticação dos impulsos, dos desejos e dos prazeres sexuais, cuja finalidade está na moralização pentecostal.

A máscara figurativa também ficou personificada pela discussão da patologização da homossexualidade, retratada através da problematização da sexualidade infantil descrita por Freud em conjunto com a medicina higienista, a qual se utiliza de mecanismos de mascaramento da doença, em relação à homossexualidade. Como problematização apresentada e que substancializa essa excentricidade simbólica, está a impulsão discursiva equiparada pelas esferas sociopolítica e religiosa que reforçam o processo de mascaramento dos “princípios morais” através da pragmatização do sexo como pecado. Uma vez que, a masturbação e o sexo anal eram práticas condenatórias (BRASIL, 2011). Assim, o poder do patriarcado e das políticas públicas discriminatórias fundamentadas pelos princípios da genética humana, passaram a retratar a sexualidade heteronormativa como uma sexualidade padrão e saudável de uma sociedade, enquanto as demais sexualidades ficaram retratadas como “anormais” e estigmatizadas pela medicina como patologia, configurada como pedofilia ou uma orientação sexual transmissora de doenças.

A ciência passou a ser usada como um artifício, um recurso ou um mecanismo, da medicina higienista, que transmutou o controle religioso em controle terapêutico, originando um indivíduo comportado e reprimido. Entretanto, como um contraponto dessa situação existe Foucault que, por trás dos dispositivos e/ou engenharias de poder (descritas como os elementos bases das variadas relações sociais humanas) e dos cuidados de si, impulsiona o retirar de máscaras da ciência e da religião, revelando de fato que a orientação sexual não deve ser classificada como uma doença ou um desvio de conduta, mas como um processo transformativo e/ou modificativo dos corpos, das almas, dos pensamentos e da própria conduta dos indivíduos, para assim, alcançar todo um êxtase de empoderamento.

Todavia, o processo de definição e abstração de subjetividade e/ou imaterialização da máscara arquetípica é direcionado para a personificação de uma máscara figurativa, ou seja, a máscara como um artefato personificador manifestativo da psiquê interna e externa do ser humano, já que esse objeto é confeccionado por uma representação

comportamental elaborada por duas interfaces ou conexões totalmente contraditórias: a conexão alusiva e a conexão sobrenatural.

Dessa forma, a máscara arquetípica da subjetividade pode ser “confeccionada” de duas formas: por elementos peculiares que resultam em uma intimidade extremamente conflitante e angustiante, consequência das diferentes tecnologias de poder (soberania, disciplina e governamentabilidade ou biopoder), visto que, essas engenharias são utilizadas como elementos estruturadores de todas as relações socioculturais e políticas do ser humano ou como uma energia em potencial, traduzida como uma espécie de força heterogênea que deixa de reagir como um processo sobrenatural ou misterioso, para se transformar em um impulso catártico, livre de julgamentos repressivos e dominativos impostos pela sociedade, resultando em uma personalidade complexa, múltipla, mestiça, referenciada em princípios e não em individualidades.

Assim, toda essa interpretatividade executada por esses indivíduos, está fundamentada pelos diferentes papéis engendrado em harmonia com o ambiente e a conjuntura em que se descobrem, o que segundo Goffman (1975) pode ser interpretado como ações de atores sociais. Dessa forma, o processo de subjetividade, é o único a abranger, refletir e sistematizar as múltiplas facetas que integram a elaboração do indivíduo, ou seja, as máscaras são descritas como símbolos essenciais e individuais do processo de afetuosidade entre os seres humanos, os quais são inseridos nas múltiplas esferas socioculturais e políticas representacionais, em que cada personagem desempenha sua responsabilidade de impulsionador perante a coletividade.

Portanto, como um fantasma, a máscara passou a ser utilizada como um elemento omissivo da verdadeira personalidade de quem a veste, como se esta conseguisse transformá-lo em um novo ser, um canal que possibilitava a liberação de sentimentos e emoções antes reprimidos ou reprimidos pelas sociedades, sua utilização nas artes permite que seu portador passe de um frenesi alegre às raias da tragédia, da hierarquização dos corpos à estigmatização da orientação sexual, de um artefato decorativo a uma couraça pandêmica.

Como produto final, o autor optou pela elaboração e desenvolvimento de uma página de internet (<https://renanmestrado.wixsite.com/my-site>), na qual será apresentada, inicialmente, imagens compostas por diversas máscaras, mostrando as suas múltiplas facetas e contextualizações. Em seguida, será apresentado o título da dissertação e o recorte de um texto que explana o processo de dialética e personificação das máscaras. O site, também apresentará diversos menus ilustrativos, com máscaras desde a Pré-História

até a Contemporaneidade, mostrando a importância, o significado e a representatividade e/ou a funcionalidade de cada uma delas em cada época. Por fim, no final da página, o autor criou uma espécie de release com curiosidades sobre a origem das máscaras carnavalescas e do próprio Carnaval e de como essa festividade será realizada em 2022, após liberação pandêmica.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A universalidade do uso de máscaras está concatenada aos múltiplos eventos sociais (rituais religiosos, encenações teatrais, festas populares, etc.) que perfazem as diversas circunstâncias e situações do cotidiano, isso desde a sua gênese na Antiguidade até a Contemporaneidade.

No entanto, o processo de personificação desse artefato como um objeto simbólico e a impulsão das narrativas orais, se manifestam como forma de estimular os anseios e as fantasias dos indivíduos em se expressarem, resultando na elaboração das divindades e das personagens sociais fundamentados pelo processo de dialética das máscaras, na libertação da oratória em público e na criação de um passatempo na esfera social.

Assim, por meio da análise proposta na elaboração de uma investigação explanativa em relação à máscara, discutiu-se a complexidade desse artefato como fato religioso e expressão do sagrado, como arte dos gêneros teatrais, como hierarquização e dominação dos corpos e como elemento figurativo de uma “sociedade heteronormativa”.

A metodologia sugerida foi embasada em uma pesquisa qualitativa, fundamentada em uma análise e discussão com referencial historiográfico, cuja diversificação de materiais utilizados é salientada por artigos, livros, blogs e sites, cuja temática fulcral elucida um processo de questionamento e contestação da máscara e suas origens, funcionalidades, aplicações, representatividades e significações.

Na perspectiva dessa análise conclusiva do arquétipo máscara como acessório fulcral do corpo, denota-se que esse artefato elabora toda uma relação dialética entre máscara-sujeito-corpo-sociedade, ou seja, esse elemento fundamenta toda a construção do ser humano e de sua própria realidade. Portanto, é um processo interposto por uma linguagem repleta de simbologias, personificações e significados socioculturais, político e religioso, a qual acaba sendo internalizada no inconsciente coletivo e individual do sujeito e transformados em sentidos subjetivos.

À vista disso, as máscaras foram e ainda continuam sendo o artefato com maior representatividade simbólica e personificação metafórica das esferas socioculturais, política e religiosa. Entretanto, no contexto da contemporaneidade, a máscara física, tem seu uso limitado às festividades populares, ao teatro, como adereço decorativo ou como material protetivo à pandemia. Diferentemente, da máscara figurativa arquetípica, que é utilizada pelos seres humanos na criação e elaboração de papéis e personagens, que são

fundamentais no processo de adaptação social, nas múltiplas esferas que estruturam a vida.

Portanto, a máscara é um dos poucos elementos que expressa a capacidade de adquirir novas formas, sentidos, significados, simbologias e personificações e um dos poucos acessórios que possui a capacidade de transmutar sua contextura configurativa, sendo retratada fisicamente ou subjetivamente.

Porém, é por trás da máscara subjetiva e/ou figurativa que se escondem as verdadeiras características do ser humano (personalidade, caráter, individualidade e sexualidade), as quais em grande parte se encontram veladas. Uma vez que, as regras, os princípios e os preceitos elaborados pelas sociedades heteronormativa e patriarcal, pressionam as pessoas a viverem um modelo pré-determinado, obrigando os cidadãos a encarnar diferentes personagens, personificados pelo tipo de discurso, pela imagem e/ou pela expressão corporal adotados nos múltiplos contextos.

Assim, no processo da dialética da máscara, quando se esconde o verdadeiro self (si mesmo), para se desvelar a imagem arquetípica ou a personagem elaborada e/ou encarnada, é preciso se dosar com consciência e responsabilidade esse processo, para assim, não se tornar escravo da desejabilidade social e se perder na própria identidade. Em síntese, denota-se que a relevância do propósito dos resultados obtidos refuta todo o processo investigativo pesquisado e analisado. Uma vez que, o processo de subjetividade está conectado à essência do indivíduo, ou seja, a forma com a qual ele personifica as características internas e externas, que resultam tanto em cicatrizes individuais do processo formativo do sujeito, quanto na concepção de crenças e valores compartilhados na dimensão cultural, responsável por integrar a vasta experiência histórica e coletiva das sociedades.

## REFERÊNCIAS

A lenda do cavaleiro sem cabeça. Direção de Tim Burton. Roteiro de Andrew Kevin Walker e Kevin Yagher. Baseado no conto: *“The Legend of Sleepy Hollow”*, de Washington Irving, publicado em seu livro: *The Sketch Book of Geoffrey Crayon*. Leavesden: Mandalay Pictures, 1999. 1 DVD (105 min.).

ACKER, Clara Britto da Rocha. *As festas dionisíacas e a Pólis: novos espaços*. CORNELLI, Gabrielle (org.) Representações da Cidade Antiga: categorias históricas e discursos filosóficos. Coimbra, 2010. Acesso em: 23/02/2020. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/31515>.

ALMEIDA JÚNIOR, José Benedito. *A dialética das máscaras: o jogo de ocultação e revelação no trabalho do ator*. Conceição/Conception, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 35–47, 2017. DOI: 10.20396/conce.v6i1.8648647. Acesso em: 03/01/2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648647>.

ALMEIDA, João Estevam Lima de. *Um Deus a céu aberto: Dionisos e a expressão material do teatro na paisagem da pólis arcaica e clássica – Séc VI-III. a.C.* Dissertação (Mestrado). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Acesso em: 15/03/2020. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-15102014-104045/pt-br.php>.

ALMEIDA, Pedro Teixeira de; CASTRO, Matheus Ferreira de & RIBEIRO, Sarug Dagir. *Teorizar, repetir e patologizar: a leitura psicanalítica sobre as homossexualidades e transexualidades*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental Mar 2020, Volume 23 Nº 1 Páginas 77 – 98.

ALVES, Rubem. *O que é religião*. São Paulo: Ars Poética, 1996.

AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Senac, 2004.

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*. 3º ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996 – (Texto & Arte; 2).

ANJOS, Anna. *A Origem das máscaras*. Site: Obvious, Novembro 2013. Acesso em: 10/08/2020. Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/anna\\_anjos/2013/11/a-origem-da-mascara.html](http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2013/11/a-origem-da-mascara.html).

ARAÚJO, Néelson. *História do Teatro*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

AYOUCH, T., & CHARAFEDDINE, L. B. *A homossexualidade dos analistas: história, política e metapsicologia*. Percurso, 2013, 51, 115-126.

BACHELARD, Gaston. *A Máscara*. In: O Direito de Sonhar. São Paulo: Difel, 1986.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes Ltda. 1990.

BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. São Paulo: Difel, 1986. p. 165-173.

BAKHTIN, Mikhail. 1984. *Rabelais and his world*. Translated by H. Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press. Original edition *Tvorchesivo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Rennsansa*, 1965.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BALANDIER, Georges. *Antropologia política*. São Paulo, Difusão Européia do Livro e Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

BENTO, Berenice; PELÚCIO, Larissa. *Despatologização do Gênero: a politização das identidades abjetas*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 20(2): 256, maio-agosto 2012.

BERENS, E.M. *The Myths and Legends of Ancient Greece and Rome*. (Ed. S.M.Soares). MetaLibri, 13/11/2009. Acesso em: 10/01/2021. Disponível em: <http://v1.0p>.

BERGER, Peter. *O Dossel Sagrado*. 4ª ed. São Paulo, Paulus, 2003.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho, Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BÍBLIA, A. T. *Apocalipse*. Português. Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: SBB, 2009. p. 1758-1786.

BÍBLIA, A. T. *João*. Português. Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: SBB, 2009. p. 1482-1525.

BÍBLIA, A. T. *Hebreus*. Português. Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: SBB, 2009. p. 1706-1725.

BICALHO, Pedro Paulo Gastalho; NORTE, Carlos Eduardo. *Da busca pela verdade ao fomento da intolerância: análise das implicações do “cérebro homossexual” na produção de subjetividades*. Revista de Psicologia GEPU, v. I, nº III, 2010.

BORGES, Airan dos Santos. *Tempo e poder: a ordenação do tempo no calendário romano republicano (PDF)*. [S.l.]: Revista Gaia, 2008.

BORRILLO, Daniel. *L'homophobie*. Paris: PUF - Que sais-je? 2000.

BRANDÃO, Junito De Souza. *Mitologia Grega*. – Vol. 01. 8 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

BRANDÃO, Ricardo Evangelista. *A arte como expressão da vida como vontade de poder em Friedrich Nietzsche*. Griot: Revista de Filosofia, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 190 –

201, 2020. DOI: 10.31977/grirfi.v20i2.1726. Acesso em: 16/01/2022. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/1726>.

BRASIL. Conselho Regional de Psicologia da 6ª Região. **Psicologia e diversidade sexual (Caderno Temático 11)**. São Paulo: CRSP, 2011. Acesso em: 25/08/2021. Disponível em: [http://www.crpsp.org.br/portal/comunicacao/cadernos\\_tematicos/11/frames/cader\\_no\\_tematico\\_11.pdf](http://www.crpsp.org.br/portal/comunicacao/cadernos_tematicos/11/frames/cader_no_tematico_11.pdf).

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Políticas Públicas e Saúde. Coordenação Nacional de DST e Aids. **Guia de prevenção das DST/AIDS e cidadania para homossexuais**. Brasília: Ministério da Saúde, 2002.

CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus – Mitologia Primitiva*. 4ª ed. São Paulo: Palas Athena, 1997.

CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus*. 6ª ed. São Paulo: Palas Athena, 2003.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: mitologia primitiva*. São Paulo: Palas Athena, 2010.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do Mito*. Joseph Campbell e Bill Moyers (org). Traduzido por Carlos Filipe Moisés. São Paulo: Palas Atenas, 1990.

CECCARELLI, P. R. *O que as homossexualidades têm a dizer à psicanálise (e aos psicanalistas)*. Bagoas - Estudos gays: gênero e sexualidades, 2013b, 6(8), 103-123.

CHAVES LIMA, Isabelly Cristiany. *A invenção do mito Jair Messias Bolsonaro e a construção da cidadania cristã-heteronormativa como retórica política*. SISTEMOTECA – UFCG 26/02/2021. Acesso em: 04/01/2022. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/xmlui/handle/riufcg/18537>.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia*. 2ª ed. revista e ampliada. Editora Companhia das Letras, 2002.

CLARKE, Christa. *The Art of Africa: A Resource for Educators*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006.

COSTA, Dionísio Gomes da. *Metafísica da Música na Filosofia de Arthur Schopenhauer*. Trabalho Científico - Universidade de Cabo Verde – Instituto Superior de Educação – Departamento de História e Filosofia, 2008. Acesso em: 22/07/2021. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/38681051.pdf>.

COSTA, Jurandir Freire. *A face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II*. São Paulo, SP: Escuta, 1995.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem Médica e Norma Familiar*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004, p. 282.

DAGIOS, Mateus. *Aspectos políticos da tragédia grega: a importância do concurso e do mito. Em tempos de história*. Brasília. N. 23. ago. – dez. 2013.

DER LEEUW, Van. *L'Homme Primitif et la Religion*. Paris, Alcan, 1940.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais, v. 9, nº 16, p. 61-82, maio 1998. DOI:10.22456/2179-8001.27751 e-ISSN 2179-8001. Acesso em: 23/01/2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27751/16351>.

DISCACCIATI, Isa. *A história e curiosidades do carnaval de Veneza*. Fevereiro 2016. Site: Itália per amore. Acesso em: 08/08/2020. Disponível em: <http://italiaperamore.com/historia-e-curiosidades-carnaval-veneza/>.

DOMINGUES, Joelza Ester. *Máscaras africanas: beleza, magia e importância*. Blog: Ensinar História, 18/04/2017. Acesso em: 15/10/2020. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/mascaras-africanas-recortar-colorir>.

DOMINGUES, Joelza Ester. *Mulheres ao Longo da História (4): Grécia Antiga*. Blog: Ensinar História, 20/06/2020. Acesso em: 23/01/2022. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/mulheres-ao-longo-da-historia-4-grecia-antiga/#:~:text=%E2%80%9Cn%C3%A3o%20h%C3%A1%20nenhuma%20atividade%20de,ainda%20que%20em%20todas%20seja>.

DREHMER, Raquel. *Herança da Antiguidade: conheça a história do Carnaval do Brasil*. Revista: Claudia, 17/01/2020. Acesso em: 18/01/2022. disponível em: <https://claudia.abril.com.br/cultura/historia-carnaval-brasil/>.

DRESCHER, J. *Queer diagnoses: Parallels and contrasts in the history of homosexuality, gender variance, and the diagnostic and statistical manual*. Archives of Sexual Behavior, 39(2),427-460. doi:10.1007/s10508-009-9531-5 (2010).

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares de vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Ed. Paulinas,1989.

DURAND, Gilbert. *Estruturas antropológicas do imaginário: introdução a arquetipologia geral*. São Paulo: Martin Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Editora UFRJ, 2005b.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005a.

FIANCO, Francisco. *Literatura e interdependência: as funções sociais da tragédia grega*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 9 - n. 1 - p. 108-124 - jan./jun. 2013. Acesso em: 02/07/2021. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/3540>.

FILIPE, André. *Aprenda as origens e o significado das máscaras gregas*. Blog: Estudo Prático, 22/09/2016. Acesso em: 04/01/2022. Disponível em: <https://www.estudopratico.com.br/aprenda-as-origens-e-o-significado-das-mascaras-gregas/>.

FOUCAULT, Michel. *A ética do cuidado de si como prática da liberdade*. In: MOTTA, Manoel Barros da. Foucault: ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense, 2006, p. 264-287.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber* (Maria T. da C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque, trads.). Rio de Janeiro, 2014. RJ: Graal.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001b.

FOUCAULT, Michel. *Le pouvoir psychiatrique*. Cours au Collège de France, 1976. Paris: Seuil, 2003

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder* (Roberto Machado, trad.). São Paulo, 2017. SP: Paz & Terra.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: Curso no Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Originalmente publicado em 1974-5).

FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território e População*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologias del yo – Y otros textos afines*. Tradução de Mercedes Allendesalazar. 1ª. ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990. 150p. (Coleção Pensamento Contemporâneo, 7).

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. 20ª ed. São Paulo: Vozes, 1999, p.119.

FREIRE, Antônio. *Teatro Grego*. Braga: Faculdade de Filosofia, 1985.

FREITAG, Bárbara. *Itinerários de Antígona: a questão da moralidade*. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.



FREUD, Sigmund. *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci*. In Obras Incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas (pp. 69-166). Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2015.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. In Obras completas (Vol. 6; pp. 20-154). São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2016a.

GALERIA, Virtual Centro humanistas da Cultura. *A história das máscaras*. Acesso em: 18/08/2020. Disponível em: <https://student.dei.uc.pt/~jsilva/movimento/chc/galeria/exposicoes/mascaras/historia.html>.

GILMAN, S. *Difference and pathology: Stereotypes of sexuality, race and madness*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1975.

GONZALEZ REY, Fernando. **Sujeito e Subjetividade: uma aproximação histórico-cultural**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

GONZONI, Priscila. *As Máscaras Africanas*. Blog: Portal Geledés, 16/07/2014. Acesso em: 16/06/2021. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mascaras-africanas/>.

GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

GREEN, James. *Hebert Daniel: política, homossexualidades e masculinidades no Brasil nas últimas décadas do século XX*. In: PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, Jose (Orgs.). *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

GUSDORF, Georges. *Mythe et Métaphisique*. Paris, Flammarion, 1943.

HELLFELD, Matthias von. *Religião de Estado*. Site: DW – made for minds, 03/05/2009. Acesso em: 20/01/2022. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/cristianismo-tornou-se-religi%C3%A3o-de-estado-do-imp%C3%A9rio-romano-em-380-dc/a-4224599>.

JUNG, Carl Gustav. *Aion — Estudos sobre o Simbolismo do Si-mesmo*. Tradução de Dom Mateus Ramalho Rocha, O.S.B. Petrópolis, Vozes, 1982.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Obras completas de C. G. Jung. Volume V. II. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria L. Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.



JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

KATZ, Jonathan Ned. *A invenção da homossexualidade* (Clara Fernandes, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 1996.

KATZ, Jonathan Ned. *L'intention de l'homosexualité*. Paris: Epel. 2001.

KIMURA, Karin. *O que é o Teatro Nô?* Blog: Made In Japan, 20/05/2015. Acesso em: 23/07/2020. Disponível em: <https://madeinjapan.com.br/2015/05/20/o-teatro-noh/>.

KUPFER, Maris Cristina Machado. *Freud e a educação: o mestre do impossível*. Scipione, São Paulo, 2007

LAGENEST, Jean Pierre Barruel de. *Elementos de Sociologia da Religião*. Petrópolis, Vozes, 1976.

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Nacional, 1976. Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIMA, Vinícius. *Commedia Dell'Arte*. Site: Educa + Brasil, 29/08/2019. Acesso em: 23/07/2021. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/commedia-dell-arte>.

LUCENA, Felipe. *História do Sambódromo*. Blog: Diário do Rio, 15/02/2021. Acesso em: 20/01/2022. Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-do-sambodromo-3/>.

MACEDO, Márcia. *Deus Dioniso*. Blog: Educa + Brasil, 12/03/2019. Acesso em: 18/01/2022. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/religiao/deus-dionisio>.

MANN, Thomas. *Freud and the future*. Life and Letters Today, vol. 15, nº5, 1936, p. 89.

MANSANERA, A. R., SILVA, L. C. *A influência das ideias higienistas no desenvolvimento da psicologia no Brasil*. *Psicol Estud.* 2000; 5(1):115-37.

MÁSCARA. In: *Dicio, Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora. Acesso em: 29/02/2022. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mascara>.

MATTOSO, Jose. *As máscaras, o rosto da vida e da morte*. Site: Wixsite. Março, 2020. Acesso em: 16/08/2020. Disponível em: <https://retratorepresentacao.wixsite.com/girr/001>.

MENDES, Elaine. *Catarse*. Blog: Educa + Brasil. Abril, 2019. Acesso em: 23/01/2022. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/catarse>.

MILARÉ, Gabriel. *História Antiga: As Festas para o Deus Baco*. Blog: DG do Enem. Outubro, 2018. Acesso em: 15/12/2021. Disponível em: <https://blog.enem.com.br/historia-antiga-festas-deus-baco/>.

MILLER, John F. "*Roman Festivals*" in The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome (Oxford University Press, 2010), p. 172.

MOERBECK, Guilherme. *As Grandes Dionísias e a ordem cívica na Atenas do século V a.C.* Revista Cantareira, Niterói, 2007. Acesso em: 24/03/2021. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/cantareira/mat/art11.htm>.

MOLON, S. I. *Subjetividade e constituição do sujeito em Vygotsky*. Transcrição da palestra apresentada na III Conferência de Pesquisa Sociocultural. Campinas, 2000.

MORENO, Thiago Quiqueto. *A História e a Magia da Cultura das Máscaras Decorativas no Mundo*. Blog: Arte & Sintonia, 22/09/2016. Acesso em: 03/12/2021. Disponível em: <https://www.artesintonia.com.br/blogs/blog/a-historia-e-magia-da-cultura-das-mascaras-decorativas-no-mundo>.

MORETTI, Jean-Charles. *Théâtre et Société Dans la Grèce Antique*. In: *Revue des Études Grecques*, tome 115, Janvier-juin 2002. pp. 432-433.

NEVES, Daniel. *Origens do Carnaval*. Site: Mundo Educação, 24/02/2017. Acesso em: 12/12/2021. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/carnaval/as-origens-carnaval.htm>.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da Tragédia Proveniente do Espírito da Música*. Tradução de Erwin Theodor, Editora Cupolo, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes; Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Apresentação à edição brasileira, tradução do alemão e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento Da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Guinsbrug, 2º. reimp., Companhia das Letras, Editora Schwarcz LTDA, 1996.

NIETZSCHE, Friederich W. *O nascimento da tragédia*. Tradução: J. Guinsburg. 2ª ed. 7º. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NOGUEIRA, Adriana Freire. *Lá para as calendas gregas!* Cultura [Online], Vol. 23, 2006, posto online no dia 21 Fevereiro 2014. DOI: 10.4000/cultura.1342. Acesso em: 21/05/2021. Disponível em: <http://cultura.revues.org/1342>.

OLIVEIRA, Bruno. *Qual a Origem da Figura da Morte?* Revista: Super Interessante, 06/05/2016. Acesso em: 26/01/2021. Disponível em: <https://super.abril.com.br/coluna/oraculo/qual-a-origem-da-figura-da-morte/>.

PASCHOLATI, Aline. **Obra de Arte da Semana: Máscara Funerária de Tutancâmon**. Site: Artrianon, 06/01/2021. Acesso em: 15/12/2021. Disponível em: <https://artrianon.com/2021/01/06/obra-de-arte-da-semana-mascara-funeraria-de-tutancamon/>.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. São Paulo, Ed. Perspectiva S.A., 1999.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Morel e a questão da degenerescência*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental [online]. 2008, v. 11, n. 3, p. 490-496. Acesso em: 06/01/2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1415-47142008000300012>.

PIAZZA, Waldomiro O. *Introdução à fenomenologia religiosa*. Petrópolis: Vozes, 1983.

PIERUCCI, A. F. de O. *Igreja: contradições e acomodação. Ideologia do clero católico sobre reprodução humana no Brasil*. Cadernos CEBRAP, 1978 n.º.30.

PIQUÉ, J. F. *A tragédia grega e seu contexto*. Letras, Curitiba, n. 49, 2010.

QUADROS, Eduardo Gusmão. *A Pastoral das Almas e o Governo dos Homens: Foucault Revoluciona a História da Igreja?* Revista *Expedições: Teoria da História & Historiografia* V. 4, N.º. 2, Agosto-Dezembro de 2013.

RIBEIRO, Débora. *Dicionário Online de Português*. Revisado em 2019. Acesso em: 15/05/2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/catarse/>.

ROUDINESCO, E. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. São Paulo: Escala, 2013.

RUSSO, Jane Araujo. *Do desvio ao transtorno: a medicalização da sexualidade na nosografia psiquiátrica contemporânea*. In: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio (Orgs.). *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

SABINO DA COSTA, Felisberto. *A máscara e a formação do ator*. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 01, p. 025-051, 2018. DOI: 10.5965/2595034701012005025. Acesso em: 08/01/2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701012005025>.

SANTOS, Daniel Kerry dos. **As produções discursivas sobre a homossexualidade e a construção da homofobia: problematizações necessárias à psicologia**. Rev. Epos [online]. 2013, vol.4, n.1, pp. 00-00. ISSN 2178-700X. Acesso em: 25/08/2021. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2178-00X2013000100007](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-00X2013000100007).

SERRES, Michel. *Filosofia Mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SILVA, C.C & VERSIGNASSI, A. *Qual a origem do carnaval?* Rev. online Super Interessante. 18 abril, 2018. Acesso em 26/04/2021. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-e-a-origem-do-carnaval/>.

SILVA, Rafael. *Festivais Dionisíacos na Ática: As Dionísias Urbanas*. Codex - Revista de Estudos Clássicos, ISSN 2176-1779, Rio de Janeiro, vol. 9, n. 2, pp. 105-120. 2021. DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v9i2.44866>. Acesso em: 30/01/2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/viewFile/44866/26838>.

SILVEIRA, N. *Jung: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

SIMÕES, Elton. *Máscaras e bananas*. Blog: E viva a farofa, 21/03/2016. Acesso em: 19/07/2021. Disponível: <http://evivaafarofa.blogspot.com/2016/03/mascaras-e-bananas.html>.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. *Tragedy and Athenian religion*. Lanham; Boulder; New York; Oxford: Lexington Books, 2003.

SOUZA, Mariane de. *O Mito em Sandman: o Caso das Fúrias*. Revista Unisanta Humanistas – vol. 5 – n. 2 – p. 218-229 – 2016 – Published by: Universidade Santa Cecília (ISESC). Acesso em: 18/01/2022. Disponível em: <https://periodicos.unisanta.br/index.php/hum/article/view/697>.

SPENCER, Colin. *Homossexualidade: uma história*. Trad. de Rubem Mauro Machado. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

STROISCH, Bruna. *De rituais à proteção: história das máscaras ao longo do tempo*. Blog: ndt, 09/05/2020. Acesso em: 11/08/2020. Disponível: <https://ndmais.com.br/saude/de-rituais-a-protecao-historia-das-mascaras-ao-longo-do-tempo/>.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso - A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TOBOSO, Juan Ignacio Garay. *La Participacion de los Esclavos en las Fiestas del Calendario Romano*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e História. Departamento de História Antigua. Madrid, 1996. Acesso em: 21/01/2021. Disponível em: <http://eprints.ucm.es/2449/1/AH0029701.pdf>.

TORÁ. No princípio. Português. *A Lei de Moisés*. Tradução de Meir Matzliah Melamed. São Paulo: Sêfer, 2001. p. 3-96.

TORRES, Beatriz. *Mergulho no Teatro Japonês, Entre Máscaras e Performances – Nô, o Teatro das Essências*. Site: Cultura Japonesa, 16/09/2016. Acesso em: 24/01/2022. Disponível em: <https://vidadetsuge.com.br/teatro-noh/>.

VASCONCELOS, Taina Macedo. *Como se vestiam os gregos em cena? Uma abordagem sobre trajes cênicos no teatro*. São Paulo: Blucher, p. 660-665, 2018. ISSN 2318-6968, DOI 10.5151/cidi2017-063. Acesso em: 18/01/2022. Disponível em:

<http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/cidi2017/063.pdf>.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. *As Antestérias, um Ritual Carnavalesco de Transgressão e Afirmação da Ordem Social na Antiga Atenas (sec. VI e V a.C.)*. UNESP – FCLAs – CEDAP – PATRIMÔNIO E MEMÓRIA – vol. 7, n. 1, p. 151-171, jun. 2011. Acesso em: 25/01/2022. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/161/0>.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante (até Cap. 7) e Bertha Halpem Gurovitz e Hélio Gurovitz (do Cap. 8 em diante). São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIEIRA, L. L. F. *As múltiplas faces da homossexualidade na obra freudiana*. Revista Mal-Estar e Subjetividade, 2009, 9(2), 487-525.

WEBER, José Fernandes. *A teoria nietzscheana da tragédia*. Trans/Form/Ação, Marília, v. 30, n. 1, p. 205-223, 2007. Acesso em: 23/02/2022. Disponível em: [http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732007000100014&lng=en&nrm=iso](http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732007000100014&lng=en&nrm=iso).

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEEKS, Jeffrey. *O corpo e a Sexualidade*. In: LOURO, G. L. (Org.). *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 35-82.

WILDE, Oscar. *Intentions*. Heinemann and Balestier. London, 1891.

WILDE, Oscar. *The Decay of Lying*. Penguin Books Ltd, Registered Offices: 80 Strand, London WC2R 0RL, England, published 1889. Acesso em: 21/07/2021. Disponível em: <https://www.penguin.com/>.

WOODWARD, Ashley. *Nietzscheanismo*. Petrópolis: Vozes, 2017.

ZAGO, Lourdete Rejane Ferro. *Subjetividade: representação social da família*. Revista Eletrônica Gestão & Saúde, v. 4, n. 3, p. 786-800, 2013. Acesso em: 15/01/2022. Disponível em: [Centro Universitário de Brasília - UniCEUB: Subjetividade: representação social da família](#).