



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

MÔNICA MENEZES PERNY

**AS MÁSCARAS DE CARNAVAL NO CENÁRIO CARIOCA:
uma contribuição à Memória Social**

Rio de Janeiro

2015

MÔNICA MENEZES PERNY

**AS MÁSCARAS DE CARNAVAL NO CENÁRIO CARIOCA:
uma contribuição à Memória Social**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Memória, Subjetividade e Criação

Orientadora: Profa. Dra. Denise Maurano Mello

Rio de Janeiro

2015

P452m

Perny, Mônica Menezes.

As máscaras de carnaval no cenário carioca : uma contribuição à memória social / Mônica Menezes Perny. - 2015.

91 p. : il. (algumas color.) ; 30 cm + 1 CD-Rom.

Orientador: Denise Maurano Mello.

Dissertação (Mestrado)—Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Referências: p. 85-91.

1. Máscaras. 2. Memória. 3. Cultura. 4. Carnaval. I. Mello, Denise Maurano. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. III. Título.

CDD 394.25

MÔNICA MENEZES PERNY

**AS MÁSCARAS DE CARNAVAL NO CENÁRIO CARIOCA: UMA CONTRIBUIÇÃO
À MEMÓRIA SOCIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do grau de Mestre em Memória Social.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Denise Maurano Mello – Orientadora
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

Profa. Dra. Sonia da Costa Leite
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ)

Prof. Dr. Sérgio Luiz Pereira da Silva
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

Profa. Dra. Josaida de Oliveira Gondar
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)

*Aos meus saudosos pais, Yone e Raymundo,
por me ajudarem em todos os momentos com
carinho e dedicação. Meu amor e saudades.
(In memoriam).*

*Ao meu filho Marcello e ao meu marido Adalto,
pelo carinho e compreensão nas minhas ausências.*

AGRADECIMENTOS



A Deus, pela minha vida e por me amparar nos momentos difíceis, me dar força interior para superar as dificuldades, mostrar os caminhos nas horas incertas e me suprir em todas as minhas necessidades.

Ao meu marido Adalto e ao meu filho Marcello, por fazerem parte da minha vida; pelo amor, apoio, ajuda e tolerância naqueles momentos de estresse.

À minha orientadora, professora Dra. Denise Maurano, pela paciência, incentivo e incansável dedicação.

Aos professores e funcionários desta instituição, pela formação de qualidade que me permitiu chegar até aqui.

Aos professores Dr. Sergio Luiz, Dra. Jô Gondar e Dra. Sonia Leite, por terem aceitado o convite para ler e pelas valiosas contribuições para este trabalho.

Ao professor João, pela paciência na orientação e auxílio na tradução dos textos em inglês.

Aos proprietários e funcionários da Fábrica de Máscaras Condal, pela carinhosa recepção e suas valiosas contribuições.

Aos amigos, pelo apoio e incentivo nesta jornada.

A todos vocês, muito obrigada!

Máscaras

Sempre que coloco uma máscara para encobrir minha realidade
fingindo ser o que não sou
fingindo não ser o que sou
faço-o para atrair as pessoas.
Mas logo descubro que somente atraio outros mascarados,
afastando as pessoas devido a um estorvo: a máscara.

Faço-o para evitar que os outros vejam minhas fraquezas,
mas logo descubro que por não verem a minha humanidade,
as pessoas não podem me amar pelo que sou e sim pela máscara.

Faço-o para preservar minhas amizades,
mas logo descubro que quando perco um amigo, por ter sido autêntico,
ele realmente não era amigo meu, e sim amigo da máscara.
Faço-o para evitar magoar alguém e por diplomacia,
mas logo descubro que é a máscara
o que mais magoa as pessoas de quem quero me aproximar.

Faço-o com a certeza de que é o melhor que tenho a fazer para ser amado;
mas logo descubro o triste paradoxo:
o que mais desejo conseguir com minhas máscaras
é precisamente o que com elas eu impeço que aconteça.

Gilbert Brenson

RESUMO



PERNY, Mônica Menezes. **As máscaras de carnaval no cenário carioca:** uma contribuição à Memória Social. 2015. 92f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Nosso objetivo com este trabalho foi tecer algumas considerações sobre a utilização das máscaras no cenário carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro. Buscamos subsídios que pudessem revelar o uso das máscaras como elementos testemunhais na constituição de processos identificatórios importantes no contexto da memória social. Verificamos como as festas de máscaras, o carnaval e outros eventos que a utilizam podem ser socialmente estudados como estratégias que possibilitam aos atores sociais agirem de modo a expressar uma lógica de ação outra do que a habitual, lhes permitindo quebrar tabus, preconceitos e manifestar críticas e insatisfações recalcadas. Para melhor entender o contexto da utilização das máscaras, valemo-nos de referenciais psicanalíticos e fizemos uma incursão tanto pela história do carnaval quanto pela história das máscaras, até chegarmos aos desdobramentos de sua presença em outros eventos sociais, tais como as manifestações de junho de 2013.

Palavras-chave: Máscaras. Memória. Cultura. Carnaval.

ABSTRACT



PERNY, Mônica Menezes. **The carnival masks in the scene of Rio de Janeiro: a contribution to Social Memory.** 2015. 92f. Dissertation (Master in Social Memory) – Center of Social Sciences and Humanities, Federal University of the State of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

The aim of this research was make a few considerations about the use of masks in the carnival scene of the Rio de Janeiro city. We seek subsidies that could reveal the use of the masks as elements of testimony in the constitution of identification processes relevant in the context of social memory. We noticed how the masquerade parties, the carnival and other events that use it, could be studied as social strategies which enable social actors to act, expressing another logic of acting, not just like the usual, allowing them to break taboos, prejudices, express criticism and repressed discontents. In order to understand the context of masks utilization, we resorted the psychoanalytic references, covered the history of carnival and the history of masks, until we reached to the unfolding of its presence in other social events like the manifestations of June 2013.

Keywords: Masks. Memory. Culture. Carnival.

LISTA DE FIGURAS



Figura 1 – O modelo de Jantsch _____	15
Figura 2 – Modelo do aparelho psíquico da “Carta 52” _____	25
Figura 3 – “Jogos Durante o Carnaval no Rio de Janeiro”, de Augustus Earle (1822)_____	37
Figura 4 – “O entrudo, Rua do Ouvidor”, de Ângelo Agostini (1884) _____	38
Figura 5 – “O entrudo no Rio de Janeiro”, de Debret (1823) _____	39
Figura 6 – Máscara de Górgona, de Mônica Perny (2008) _____	50
Figura 7 – Cena do filme “De olhos bem fechados” _____	53
Figura 8 – “Baile de máscaras no Teatro Lírico do Rio de Janeiro”, de Guerave (1883)____	63
Figura 9 - Visita à Fábrica de Máscaras Condal (2014) _____	65
Figura 10 – Fantasia de Bate-Bola _____	66
Figura 11 – Turma de "Clóvis" em São Gonçalo, Carnaval de 2014 _____	68
Figura 12 – Entrevista de Armando Valles _____	69
Figura 13 – As máscaras de Tancredo _____	69
Figura 14 – A icônica máscara V _____	75
Figura 15 – Manifestante mascarado _____	76

SUMÁRIO



APRESENTAÇÃO _____	11
INTRODUÇÃO _____	14
CAPÍTULO I - Entre o Social e a Psicanálise: registros da memória _____	21
CAPÍTULO II - Registros do Carnaval _____	28
2.1 A chegada do Entrudo no Brasil _____	36
2.2 Brincar o carnaval: entre o lúdico e o crítico _____	39
CAPÍTULO III - Das Máscaras aos Bailes _____	46
3.1 A chegada das máscaras na cidade do Rio de Janeiro _____	61
3.2 As máscaras no contexto sociopolítico _____	64
CONSIDERAÇÕES _____	78
REFERÊNCIAS _____	80

APRESENTAÇÃO



Com o estudo da função das máscaras na tradição do Carnaval, busco subsídios que possam ser revelados como elementos importantes na formação da memória cultural carioca. Viso, mais especificamente, analisar e refletir sobre a utilização das máscaras no cenário carnavalesco como fenômeno sociocultural expressivo. Para isso, valho-me de um diálogo transversal entre diferentes domínios que vão desde elementos da História e da Memória Social até questões levantadas pela Teoria Psicanalítica.

Assim, investigo como as máscaras em manifestações lúdicas – como nos Bailes e no Carnaval – podem ser utilizadas como estratégias de produção e de ações liberadoras que permitem aos sujeitos quebrar preconceitos e regras ditadas pela cultura vigente em cada época. O contexto carnavalesco é abordado desde a chegada do “Entrudo” até a realização dos Bailes de Máscaras na cidade do Rio de Janeiro. Através desses eventos, são identificadas tanto as mudanças ocorridas no cenário sociocultural da cidade quanto a possibilidade de os mesmos permitirem a seus atores sociais a expressão de suas próprias interpretações da realidade, tomando o recurso das máscaras como expressão crítica e lúdica dessa sociedade.

Desde a minha formação em Museologia e como especialista em Teoria Psicanalítica venho desenvolvendo pesquisas sobre aspectos imaginários e lúdicos na formação da sociedade do Rio de Janeiro, refletindo sobre sua contribuição na construção de um dos aspectos da brasilidade (PERNY, 2008).

A presente pesquisa torna-se relevante para a memória social questionar a função do uso de máscaras sobretudo no contexto do Carnaval, abordando-o como uma festa que, através da expressão lúdica, revela-se ainda realizadora e crítica. Uma festa que vivifica a história popular tão importante na constituição da formação sociocultural carioca, podendo ser entendida como um modelo de ação e participação social tal como pretendemos desenvolver.

As discussões levantadas acerca da utilização das máscaras nas recentes manifestações populares que tiveram lugar em meados de 2013 lançaram algumas luzes sobre a importância do estudo de sua função. O presente trabalho, embora não vá se ater ao aspecto específico dessas manifestações, contemplará algumas reflexões que fazem conexão com o aspecto específico do uso de máscaras nesse fenômeno recente.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, cujo aspecto teórico inclui levantamento bibliográfico e também uma dimensão etnográfica que visa investigar a utilização efetiva das máscaras nos bailes e no carnaval carioca como um elemento expressivo da presença da ludicidade e suas contribuições na formação cultural da sociedade do Rio de Janeiro. Damos destaque ao modo como isso se processou nos séculos XVIII e XIX, embora possamos tocar em alguns aspectos da atualidade. Embora nossos referenciais teóricos sejam basicamente a Memória Social e a Psicanálise, dada a natureza do que investigamos, agregamos também algumas contribuições pontuais advindas da Sociologia e da Antropologia.

O desenvolvimento da pesquisa foi realizado em duas etapas metodológicas interdependentes: uma pesquisa bibliográfica e uma investigação sobre o uso das máscaras desde o século XVIII até a atualidade. Neste trabalho não me propus a fazer um estudo histórico do Carnaval e das máscaras, mas tornou-se importante discorrer o tema também numa perspectiva histórica, para melhor compreensão do surgimento de tais fenômenos e sua relação no cenário carioca contemporâneo.

O trabalho está estruturado em tópicos distintos, de acordo com o tema a ser abordado, tal como descrito a seguir.

O primeiro capítulo, intitulado “Entre o Social e a Psicanálise: registros da memória”, trata da máscara carnavalesca inserida como objeto lúdico presente na memória social e afetiva da cultura carioca. Para isto, tomei como base os estudos psicanalíticos e a questão da subjetivação relacionada aos processos de memória.

O segundo capítulo tem como título “Registros do Carnaval” e discorre sobre as origens e evolução das comemorações carnavalescas, desde a Antiguidade até a atualidade. Não tem, como objetivo primeiro, historiar a grande festa popular, mas sim resgatar a memória dos costumes festivos por diferentes grupos sociais em diferentes épocas. O estudo do modelo cultural das festas da Grécia Antiga, através de seus ritos, contribuíram para melhor compreendermos o impulso humano na sociedade.

O terceiro capítulo, intitulado “Das Máscaras aos Bailes”, analisa a temática das máscaras sob as mais diversas perspectivas na cultura de alguns povos, buscando abordar a pluralidade da utilização das máscaras. Este capítulo contextualiza o uso das máscaras nos bailes europeus desde a sua consolidação na França e expressão na Itália até sua chegada ao Brasil, marcando a transposição da cultura carnavalesca europeia para a brasileira. Também será discutido o uso das máscaras no cenário político para melhor compreensão da sua presença nas manifestações sociais que eclodiram em junho de 2013 na cidade do Rio de Janeiro.

Ao final, espero que o estudo sobre a função da máscara no contexto carnavalesco carioca revele aspectos importantes da memória social do que vem sendo chamado de brasilidade. Com isso, busco contribuir com aspectos importantes para a formação da memória sociocultural da cidade do Rio de Janeiro, via o testemunho das máscaras de carnaval.

INTRODUÇÃO



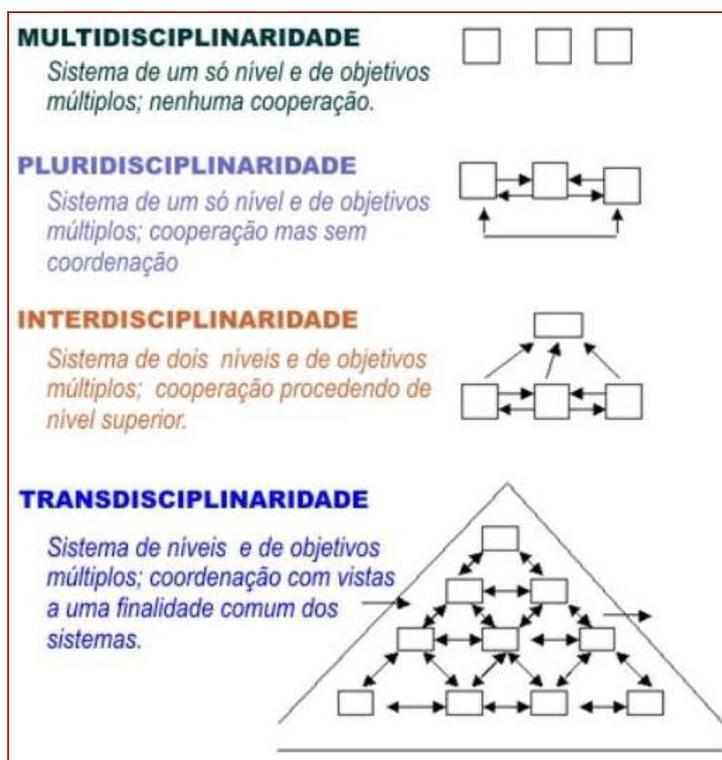
Segundo Jô Gondar (2005), o conceito de memória social é polissêmico e transdisciplinar, uma vez que só se justifica pela busca de um diálogo transversal entre diferentes domínios, mantendo um questionamento contínuo, promovendo novos discursos e novas práticas de pesquisa. A *Carta da transdisciplinaridade* (NICOLESCU, 1999), produzida no I Congresso Mundial de Transdisciplinaridade em 1994, realizado em Arrábida, Portugal, em seu artigo terceiro diz que “A transdisciplinaridade é complementar à aproximação disciplinar: faz emergir da confrontação das disciplinas dados novos que as articulam entre si; oferece-nos uma nova visão da natureza e da realidade” (p. 149).

A transdisciplinaridade é diferente da multidisciplinaridade e da interdisciplinaridade. A multidisciplinaridade trata do estudo de um mesmo objeto por várias disciplinas, sem que haja necessariamente integração entre elas. Neste arranjo não aparecem as relações que possam existir entre elas.

Na pluridisciplinaridade há um agrupamento, intencional ou não, com disciplinas que possam ter relações ou não entre si. Tem objetivos distintos. A justaposição dos diferentes saberes em geral está no mesmo nível hierárquico. Neste modo é possível ver as relações existentes entre elas.

A interdisciplinaridade promove intensa troca de informações e de conhecimentos entre disciplinas. Há um campo unitário do conhecimento. Já a transdisciplinaridade não procura o domínio sobre as várias outras disciplinas, mas a abertura de todas elas àquilo que as atravessa e as ultrapassa.

Os conceitos de multidisciplinaridade, pluridisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, da Figura 1, são descritos com base em Japiassu (1976) e Nicolescu (1997):

Figura 1 - O modelo de Jantsch

Fonte: Silva (1999).

Segundo Basarab Nicolescu (1997), presidente e fundador do CIRET (*Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*),

A transdisciplinaridade, como o prefixo “trans” indica, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo “entre” as disciplinas, “através” das diferentes disciplinas e “além” de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente, para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento. (online).

Para Nicolescu (2002), a disciplinaridade, a multidisciplinaridade, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade são como quatro flechas lançadas de um único arco: o conhecimento. Desse modo, cabe ressaltar que a orientação metodológica por nós adotada é a que privilegia a transdisciplinaridade.

As tradicionais reflexões acerca da antinomia indivíduo e sociedade, tempo e espaço (entre outras), serão questionadas a partir da obra *A Memória Coletiva*, de Maurice Halbwachs (1877-1945). Segundo Halbwachs (2006), o estudo dos contextos sociais da memória indica a importância do testemunho para que um fato se perpetue e se torne memória para um grupo. A esse testemunho recorreremos “para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já tivemos alguma informação”

(HALBWACHS, 2006, p. 29). Ainda segundo o mesmo autor, “o primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso” (p. 29).

A ideia de testemunho é extremamente cara ao contexto do estudo da memória social, na medida em que através dela o que se toma por fato histórico adquire uma presença testemunhal que obstaculiza interpretações que pretendam excluir seu aspecto subjetivo. Por esse viés, podemos perceber mais claramente a distinção entre memória e história. Isso serve para marcarmos o modo pelo qual nos interessou estudar a função social das máscaras no contexto dos bailes e do carnaval. O carnaval representa a principal festa para vários povos, repleta de simbolismos, muitos dos quais não sobreviveriam até as décadas contemporâneas. Esta observação é ainda válida para a festa símbolo do Brasil e importante para a memória social brasileira, quando observadas as alterações de suas características – em especial a tradição dos “Bailes de Máscaras” – empregadas desde sua origem no cenário carioca.

No Rio de Janeiro, o Entrudo surgiu na forma de gritos de raiva, risos e deboches, e não de ritmos e melodias vistas nos atuais festejos carnavalescos. Haroldo Costa (2001), Maria C. P. Cunha (2001), Felipe Ferreira (2004), José C. Sebe (1986), entre outros, descrevem o Entrudo como uma festa popular realizada em espaços públicos abertos e repleta de atitudes violentas, agressivas, jocosas e inconvenientes. Entre elas, estava o costume de molhar e sujarem-se uns aos outros com água ou líquidos fétidos, entre os quais urina ou “águas servidas”.

Nesta brincadeira fica bem representado o domínio das exigências pulsionais que em nós resistem aos limites impostos pela civilização sobre o Eu marcado pelos ideais que acolhem as normas sociais. Segundo Freud, o pai da psicanálise,

É inteiramente concebível que a separação do ideal do ego do próprio ego não pode ser mantida por muito tempo, tendo de ser temporariamente desfeita. Em todas as renúncias e limitações impostas ao ego, uma infração periódica da proibição é a regra. Isso, na realidade, é demonstrado pela instituição dos festivais, que, na origem, nada mais eram do que excessos previstos em lei e que devem seu caráter alegre ao alívio que proporcionam. As saturnais dos romanos e o nosso moderno carnaval concordam nessa característica essencial com os festivais dos povos primitivos, que habitualmente terminam com deboches de toda espécie e com a transgressão daquilo que, noutras ocasiões, constituem os mandamentos mais sagrados. (FREUD, 1921/2006, p. 141).

O texto *O mal estar na Civilização* (FREUD, 1929[1930]/2006) destaca que a agressividade ou violência sempre estiveram presentes na história da humanidade. Nesta obra, retomando sua ideia de que a vida psíquica é dividida entre pulsões de vida que buscam a

união e a harmonização e pulsões tanáticas voltadas para a separação e a destruição, Freud menciona a hostilidade como um elemento partícipe das produções psíquicas de todos nós. Há que se encontrar meios para que o que há de bárbaro em nós possa conviver com o que há de civilizado.

O psicanalista francês Jacques Lacan (1966/1998), ancorado na obra freudiana, define a violência como um excesso pulsional e como gozo. Logo, na violência, o gozo está sempre presente. Assim, não é difícil pensarmos que havia satisfação pulsional tanto para os agressores quanto para as vítimas dessas molhanças.

No Brasil, o Carnaval se modificou bastante num período relativamente curto, devendo ser entendido como um fenômeno social, que também pode ser compreendido como um modo de comunicação. Nessa perspectiva, revela-se como uma das expressões mais completas e perfeitas das utopias humanas pautadas na ludicidade. No contexto cultural, pode ser considerada uma expressão privilegiada da simbolização da diversidade presente na sociedade brasileira.

O Carnaval é entendido em várias áreas das Ciências Sociais e Humanas como um rito que se vincula à solidificação de um mito de cunho nacional versando sobre a sociedade ideal (QUEIROZ, 1992). Os rituais e o Carnaval podem dividir-se em três grupos: ritual de separação ou ritual de reforço, no qual uma situação ambígua torna-se claramente marcada; ritual de inversão, em que há quebra dos papéis rotineiros; e ritual de neutralização, combinação dos dois tipos anteriores. Para Queiroz, o Carnaval brasileiro seria um ritual de inversão, onde as hierarquias se apagam: o pobre fantasia-se de príncipe, o homem de mulher e assim por diante.

No Carnaval, contrariando o projeto social, as leis são mínimas, não existindo uma forma peculiar de brincar-lo: "É o folião que decidirá de que modo irá brincar o Carnaval." (DAMATTA, 1990, p. 121). Destarte, o carnaval permite à sociedade ter uma visão diferente de si mesma, e é nesse jogo das imagens e de suas inversões que a questão levantada pela utilização das máscaras nos interessa.

Desde as primeiras civilizações o homem demonstra interesse pelas práticas lúdicas, e nele parece estar presente desde sempre uma ânsia de "ser outro". Ao usar a máscara, o indivíduo joga com o exercício de ser o "outro", deixando de ser simplesmente o que é para aparentar ou simbolizar algo além de si mesmo (AMARAL, 2004). O jogo lúdico se justifica exatamente por essa báscula entre a ficção e realidade.

As máscaras revestem-se de uma riqueza simbólica subjacente, e seu uso, de uma força e amplitude cujos contornos vão muito além do Carnaval. A máscara, independente de

sua localização geográfica, aparece na história da humanidade desde as épocas mais remotas. Tudo leva a crer que seus primeiros elementos motivadores teriam sido uma exigência mágico-religiosa, ligada às necessidades da vida cotidiana.

O historiador e antropólogo francês, especialista em Grécia Antiga, particularmente em mitologia grega, Jean-Pierre Vernant, em *A morte nos olhos* (1991) traz reflexões que são de grande valia para a compreensão da alteridade e do uso das máscaras neste trabalho. O autor ressalta que o uso da máscara propicia a experiência da alteridade, ou seja, fazer valer o Outro em mim.

Em seu estudo, Vernant (1991, p. 36) afirma que “é a alteridade que marca os primeiros momentos da vida humana, pontuada de etapas e passagens até que o homem e mulher tornem-se eles mesmos”. Em sua obra, o autor analisa as representações de Gorgó como “aquilo que, a todo momento e em qualquer lugar, arranca o homem de sua vida e de si mesmo, [...] para projetá-lo para baixo, na confusão e no horror do caos” (VERNANT, 1991, p. 37). Assim, na multiplicidade de suas formas, as máscaras muitas vezes fundem numa mesma figura traços humanos e animais que bem expressam a infinidade de forças circulantes no universo, que, captadas pela máscara, aglutinam-se de modo a permitir ao ser humano confrontar-se com potências que jazem dormentes no inconsciente, desconhecido e sombrio.

O uso das máscaras sempre despertou histórica e culturalmente o papel de disfarçar, de permitir que elementos identificatórios “escondidos” aflorassem de maneira velada. As diversas formas das máscaras, seus traços, seus desenhos, suas cores, suas funções, podem representar a complexidade dos grupos humanos e suas peculiaridades, ao mesmo tempo em que são uma mostra da riqueza simbólica nos ritos, mitos, tradições, manifestações e celebrações festivas que, após superarem e passarem a prova do tempo, sobrevivem em nossos dias como símbolos universais (BAKHTIN, 1993).

Abordar o uso das máscaras em festas folclóricas, rituais sagrados e em outras situações que expressam a nossa tradição cultural, testemunhando aspectos da memória social brasileira, implica fazer valer uma perspectiva que reconhece a construção da memória como afeita aos afetos e não apenas aos racionalismos.

Pensar a memória como uma reconstrução racional do passado, erigida com base em quadros sociais bem definidos e delimitados, como o fez Halbwachs, leva-nos a um tipo de posicionamento político; afirmar, em contrapartida, que a memória é tecida por nossos afetos e por nossas expectativas diante do devir, concebendo-a como um foco de resistência no seio das religiões de poder, como propôs Foucault, implica outra ética e outra posição política. (GONDAR; DODEBEI, 2005, p. 16).

A perspectiva adotada por essa outra posição política é que nos interessa defender neste trabalho. Nesse sentido, as expressões pulsionais, que encontram no campo social estratégias de visibilidade e meios de reconhecimento, nos interessam sobremaneira. Isso se reforça ainda mais em se tratando do estudo da memória no contexto da sociedade brasileira. Segundo Maurano (2011, p. 107),

Parece que as condições de organização do que veio a delinear a cultura brasileira, encontra-se marcado por uma estética expressa pelas ideias de impulso, pontualidade, simultaneidade, num modo de operar com a linguagem que demarca uma forma particular de ver e pensar. Assim a escolha do modo de dizer, marca uma diferença que implica um modo particular de ver o objeto, e também testemunha uma forma de ser, ou pelo menos de se apresentar.

De acordo com a autora, a valorização da imagem é um dos aspectos que marcam a expressão barroca que tanto caracteriza a formação da cultura brasileira. A resposta dada à reforma luterana, que dentre outros aspectos criticava esse uso das imagens no catolicismo, foi a Contra Reforma Católica que supervalorizou o uso das imagens e fez-se mecenas de diversos artistas barrocos. Invocava, com isso, não ao racional, mas à persuasão emocional. O chamado barroquismo brasileiro, que apela ao afetivo e ao lúdico, indica-nos claramente essa direção.

Maurano (2011) ressalta que essa questão do barroquismo como traço particular da cultura brasileira, mas também presente na cultura latina, já havia sido indicado nas obras de Irlemar Chiampi e Lezama Lima, além de abordada por Affonso Ávila, Affonso Romano de Sant'Anna, dentre outros. E acrescenta:

Essa orgia da aparência, essa exuberância visual que caracteriza o Brasil e como diz Maffesoli, o destina a “laboratório da pós-modernidade”, nos aproxima do saber trágico sobre o vazio, que o véu da beleza barroca encobre ao mesmo tempo que deixa ver. Nele, a visão ordenada e autoritária da vida, tão cara ao Renascimento, é convocada a traduzir-se nas curvas da natureza humana e a incorporar sua selvageria, dando-lhe forma bela [...]. E isso tudo sem falar do nosso carnaval, que fazendo uma torção do sagrado ao profano, faz entoar o cântico dos cânticos que reúne na solenidade da alegria e da embriaguez, o luxo da peculiar harmonia de cores, de corpos e de movimentos, que em puro desperdício esbanjam a arte, a vitalidade e a força do nosso *homo viator* barroco, que usa o chão para levantar vôo com seu samba no pé, contagiando quem quer que chegue perto. (MAURANO, 2011, p. 142).

Eugênio D'ors (1968) e Eduardo Etzel (1974) classificam o barroco como um estilo capaz de ser visualizado em diferentes épocas na história da humanidade, indicando um modo de orientação do psiquismo que, abstendo-se da racionalidade da consciência, apela ao lúdico e ao emocional. Ou seja, expressa-se por outra forma de entendimento. Mas percebe-se que a arte coloca-se também como um modo de produção de consciência e de crítica e, nessa perspectiva, ela também serve de elemento de expressão cognitiva contribuinte na produção da memória social.

Pretendemos mostrar que tal aspecto lúdico não se encontra em antinomia com a dimensão da consciência crítica. Afinal, como menciona Domênico de Masi em entrevista ao jornal *O Globo*,

O Brasil foi precocemente pós-industrial. Em alguns casos as contestações vieram de forma latente, escondidas na música, no futebol, na capoeira, no carnaval. Em outros, vieram de forma mais explícita, por meio de movimentos artísticos, políticos, sindicais e religiosos. (CARNEIRO; MARCOLINI, 2014, online).

CAPÍTULO I

Entre o Social e a Psicanálise: registros da memória



Ao considerarmos as máscaras como bens culturais, recorreremos à UNESCO em um de seus documentos produzidos sobre o tema¹, no qual observa que os bens culturais são de “fundamental importância para a memória, a identidade e a criatividade dos povos e a riqueza das culturas” (online). A relação entre os bens culturais e a produção da memória atravessa tanto o sujeito singular quanto sua inserção social. Sobre a memória, Le Goff argumenta:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. [...] e que além de um fenômeno individual e psicológico, a memória liga-se também à vida social. (LE GOFF, 2003, p. 419).

Assim, a sociedade também possui uma memória. Nesse contexto ela é definida como memória social ou coletiva.

Segundo Gondar e Dodebei (2005, p. 8), a memória social “foi foco antigo de preocupações de pensadores como Nietzsche, Bergson e Freud”. Mas somente no século XX que o sociólogo francês Maurice Halbwachs criou esse conceito e distinguiu esse campo de estudo.

Myriam Sepúlveda dos Santos (2003, p. 21) considera o trabalho de Halbwachs sobre memória coletiva como “como uma radicalização das primeiras tentativas de Bergson de ‘des-subjetivar’ a noção de memória”. De acordo com a autora, o grande mérito de Halbwachs foi ter escrito sobre a memória coletiva numa época em que a memória era compreendida apenas como fenômeno individual e subjetivo. Embora inaugurador da delimitação desse campo, Halbwachs apresenta uma visão do mesmo numa identificação entre memória coletiva e memória social que não é unanimidade entre os pesquisadores.

¹ Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/world-heritage/cultural-heritage>. Acesso em: 02 jan. 2014.

De acordo com Jô Gondar (2008), a polissemia do conceito, assim como a distinção entre memória individual, coletiva e social, é uma questão problemática. O critério tradicional de distinção entre memória coletiva e memória social para alguns autores como Jacques Le Goff, Francis Yates é fundamentado na ausência ou presença da escrita, porém, outros são contrários a este método de distinção, tal como Pierre Clastres e Roger Chartier e Pierre Nora. De acordo com a autora, “na distinção entre memória individual e memória social ou coletiva que encontramos os pontos de vista mais antagônicos entre diversos pensadores e diversas disciplinas” (online).

Le Goff (2003) refere-se à memória como um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo conservar certas impressões e informações passadas, conferindo experiência interior e subjetiva.

Gondar (2005) destaca que o conceito de memória social encontra-se em processo de construção. Segundo a autora, o conceito de memória social possui significações diferentes, de modo que alguns são equivalentes.

No capítulo intitulado *Memória individual e memória coletiva*, Halbwachs (2006) expõe sua teoria sobre a memória. Através de uma série de exemplos, o autor busca comprovar que quase todas as nossas lembranças têm como base o coletivo ou o social. Vários exemplos são narrados na primeira pessoa. Halbwachs discorre acerca de recordações de sua vida particular, tais como passeios e viagens. Mas, ao lembrar-se desses momentos, afirma que não estava sozinho, pois em pensamento se situava “neste ou naquele grupo” (HALBWACHS, 2006, p. 31). Segundo o autor, as pessoas com quem ele conviveu naqueles eventos compartilharam das mesmas lembranças e assim se tornaram “testemunhos” necessários para confirmar ou recordar uma lembrança, ainda que não sejam “indivíduos presentes sob uma forma material e sensível” (p. 31).

Halbwachs reconhece que “a memória coletiva não explica todas as nossas lembranças” e reconhece a existência de recordações puramente individuais, que ele chama de “intuição sensível” para distinguir “das percepções em que entram alguns elementos do pensamento social”; porém, ele acredita que “fatos desse tipo sejam muito raros, até mesmo excepcionais” (HALBWACHS, 2006, p. 42). Pensa que não podemos nos recordar “de nossa primeira infância porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base” (p. 43) enquanto ainda não somos seres sociais. Além disso, conforme Freire (1997, p. 129), Halbwachs descreve algumas de suas lembranças e a de outros autores, uma vez que o autor buscou investigar a memória dentro do contexto que “envolvem a família, a comunidade, a cidade e todos os grupos sociais a que pertencem aquele que recorda”.

Halbwachs recorre a Henri Bergson (1859-1941) para discorrer sobre o “reconhecimento por imagens”. Para ele, a ligação da imagem de um objeto (pessoa ou lugar), seja ela vista ou evocada com outras imagens, forma uma “espécie de quadro”. Assim, para lembrarmos do rosto de um amigo que não vemos há muito tempo, é preciso reunir várias lembranças parciais e ligar algumas recordações (HALBWACHS, 2006).

Ainda de acordo com esse autor, o pensamento coletivo rege a sociedade, pois “existe uma lógica da percepção que se impõe ao grupo e que o ajuda a compreender e a combinar todas as noções que lhe chegam do mundo exterior” (HALBWACHS, 2006, p. 61-62). Portanto, através da geografia, da topografia e da física é possível a representação das coisas no espaço. Logo, para ele, qualquer recordação relacionada ao mundo exterior pode ser explicada pelas leis da “percepção coletiva”.

Halbwachs crítica o hábito comum de tomarmos como nossos “as ideias, reflexões, sentimentos e emoções que nos foram inspiradas por nosso grupo” (p. 64). Não raro, expressamos reflexões que acreditamos serem nossas, mas que na verdade foram tiradas do jornal, de uma revista, de um livro ou mesmo da conversa com amigos. “Quantas pessoas têm espírito crítico suficiente para discernir no que pensam a participação de outros, e para confessar para si mesmos que o mais das vezes nada acrescentam de seu?” (HALBWACHS, 2006, p. 64-65).

Destarte ele pondera que ainda que a memória coletiva tenha como base um conjunto de pessoas, “são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo” e “que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2006, p. 69). Assim, Halbwachs reconhece a importância dos indivíduos, mas pontua que sua relevância se faz quando em grupo, uma vez que reunindo suas lembranças estas formarão a memória coletiva.

A fim de abordar algumas questões que permeiam o social, o coletivo e o singular articulados à memória, nos valem da psicanálise para, através da noção de sujeito, melhor compreendermos o quanto o ser humano pode ser pensado enquanto sujeito da linguagem e, quando inserido no social, ser agente e receptor desse campo.

O sujeito e o indivíduo são categorias distintas. Assim, buscamos na psicanálise compreender a distinção entre os termos *indivíduo* e *sujeito*.

O ser humano ocupa a mais alta posição da escala evolutiva no reino animal e, ainda assim, o bebê humano nasce numa situação de total dependência. Ao nascer, o bebê não passa de um corpo biológico e situa-se na ordem da necessidade, da natureza, e não da cultura, que é justamente o que o situará posteriormente como um sujeito. Ao seu corpo biológico poderia

ser creditado um caráter individual, porém, enquanto inserido na cultura, assujeitado à linguagem, ao universo social, o conceito de sujeito melhor o designa.

A teoria freudiana aponta que a sexualidade no homem não é apenas dada pelo seu desenvolvimento biológico, mas formada, principalmente, por uma energia chamada libido, que é a mola propulsora da busca pela satisfação de nossos desejos. No “Projeto de uma psicologia científica” (1950[1895]) Freud formula a hipótese de uma “vivência de satisfação” (*befriedigungerlebnis*), como uma experiência originária e descrita pelo autor no capítulo VII de “A interpretação dos sonhos” (1900), que deixaria um traço de memória inaugurador do psiquismo.

A vivência originária se referiria ao estado de desamparo² (*hilflosigkeit*) original do ser humano. O amparo relativo ao ato da sucção que leva o bebê a sugar o leite do seio materno para satisfazer sua fome deixa inscrito um traço de memória de uma experiência de satisfação que pode estar representada pela imagem do objeto (seio materno) que proporcionou a satisfação. Assim, quando um novo estado de privação sobrevier, o bebê tentará resolvê-la reeditando o traço de memória deixado pelo objeto, em nosso exemplo, o seio materno. É a esse reinvestimento que Freud chama de “desejo”.

A busca da realização do desejo produz algo de análogo à percepção, ou seja, uma alucinação. Assim, o lactente, ainda na fase precoce, não é capaz de se certificar que o objeto não está presente, e num ato reflexo ele chupará o dedo alucinando que está mamando. Dessa forma, o desejo, em sua origem, busca a reedição da experiência de satisfação deixada pelo traço do objeto que a propiciou, no modelo da alucinação primitiva, de maneira que o que se constitui como realidade psíquica e institui a atividade desejante passa por um processo chamado por Freud de processo primário, que inclui a alucinação do objeto perdido de satisfação. E será a impotência da alucinação de dar conta da demanda de satisfação que exigirá que um outro processo, o processo secundário de funcionamento psíquico, acione a função do pensamento como via de identificar no mundo externo os traços de tal objeto perdido, para que ele possa ser buscado na realidade.

Também cabe ressaltar que, embora se valendo de um exemplo relativo à alimentação, Freud não identifica a necessidade com o desejo. Para ele, a necessidade que se origina de um estado de tensão interna encontra sua tradução psíquica via o processo correlativo ao desejo que se institui a partir dos traços de memória deixados pelo objeto que sinalizou alguma

² O desamparo se refere a uma tensão que o aparelho psíquico ainda não pode dominar.

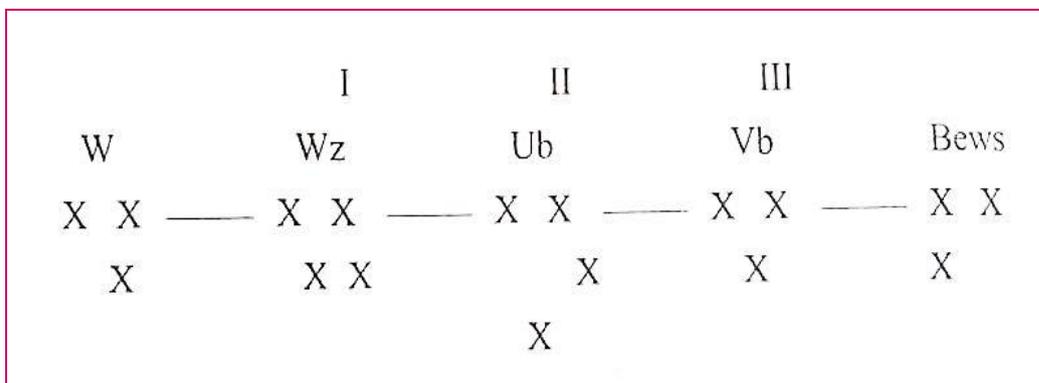
satisfação. Deste modo, a realização do desejo consistirá na busca de “reencontro” do objeto a partir dos traços deixados.

O funcionamento psíquico passa por modificações a fim de deter o processo regressivo que se restringe a tentar solucionar tudo, de maneira imediatista, no interior do psiquismo. É interessante pensarmos que a busca na realidade seja antecedida e, de certa forma, se encontre atravessada pela alucinação. Talvez isso ateste para nós a imbricação, desde sempre, da ficção à realidade e revele nossa vocação de não abandonarmos jamais o fictício, ainda que operemos com a realidade. E a memória não escapa a isso.

Desde os seus primeiros escritos Freud demonstrou interesse em explicar a memória, pois “uma teoria psicológica digna de consideração precisa fornecer uma explicação para a memória” (FREUD, 1950[1895]/2006, p. 351). Nos textos “Projeto para uma Psicologia Científica” (FREUD, 1950[1895]/2006) e “Carta 52” (FREUD, 1950[1896]/2006) ele apresenta a ideia do aparelho psíquico como um aparelho de memória.

Na missiva datada de 06/21/1896 e endereçada ao amigo Wilhelm Fliess, Freud (1950[1896]/2006) amplia sua tese e postula que o aparelho psíquico tenha se formado por um processo de estratificação, ou seja, composto por camadas. Segundo Freud, os traços mnêmicos estariam sujeitos a um rearranjo, e tais rearranjos constituem uma sucessão de inscrições e retranscrições. Neste documento, Freud apresenta a ideia de uma memória altamente seletiva. Ele aponta que “o que há de novo a respeito da minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez, desdobra-se em vários tempos e é registrada em diferentes espécies de indicações” (FREUD, 1950[1896]/2006, p. 281). Na carta, ele declara não saber quantos desses registros há, mas está certo da existência pelo menos três. Freud representa o complexo sistema de retranscrições com a ilustração abaixo:

Figura 2 - Modelo do aparelho psíquico da “Carta 52”



Fonte: Freud (1950[1896]/2006, p. 282).

W (*Wahrnehmungen*) representa as percepções, tem origem nos neurônios e se liga à consciência (*Bewusstsein*), ainda que esta e memória se excluam mutuamente. Assim, não guarda em si nenhum traço de memória.

Wz (*Wahrnehmungszeich*), indicação de percepção, é o primeiro registro das percepções. Ainda não há acesso à consciência e se articula numa associação por simultaneidade.

Ub (*Unbewusstsein*), inconsciência, é o segundo registro e está ordenada por relações causais. Aqui se localizam vestígios que correspondem a lembranças conceituais e igualmente inacessíveis à consciência.

Vb (*Vorbewusstsein*), pré-consciência ou consciência secundária. Freud usa o termo transcrição para denominar o terceiro registro dos traços mnêmicos que se ligam às representações das palavras e que, segundo ele, tornam-se acessíveis à consciência de acordo com determinadas regras.

Portanto, para que o estímulo chegue à consciência, é necessário que ele passe por todos os registros descritos acima.

Na “Carta 52”, Freud (1950[1896]/2006) aponta os *fueros* como uma falha na tradução, ou como marcas psíquicas de recalçamento, ou seja, marcas psíquicas que não foram inscritas no psiquismo. É pelo recalçamento que o sujeito busca repelir ou manter no inconsciente as representações (imagens, pensamentos, recordações) que geram desprazer.

Essa questão do recalçamento, tal como entendida pela psicanálise na perspectiva que ora apresentamos, pode se refletir também no campo social. Ou seja, “ideias inconciliáveis” (FREUD, 1950[1895]/2006) que não encontram espaço de expressão na dinâmica fluente do psiquismo, ou no *modus operandi* de uma sociedade, podem, enquanto recalçadas, encontrar modos substitutivos de expressão sintomática. Nessa perspectiva, seria o Carnaval e mais especificamente as máscaras que nele prevalecem no domínio das fantasias, expressões de quê, no contexto social? Qual o recalçado que poderia se expressar nas máscaras carnavalescas? O que nelas predomina?

A teoria freudiana postula que o corpo humano é um corpo pulsional demarcando a diferença entre pulsão (*Trieb*) e instinto (*Instinkt*). O instinto inscreve-se na ordem da necessidade, da estimulação que cessa quando se satisfaz com um objeto específico, tal como se observa no comportamento dos animais, sobretudo os não domesticados, já que os domesticados apresentam certas complexidades inerentes aos humanos. A pulsão age como uma força contínua, uma medida de exigência que atua sobre o psiquismo apresentando variações que se desenvolvem em função da história do sujeito. A pulsão não se restringe ao

biológico, uma vez que jamais será satisfeita. Não estabelece uma relação natural com os objetos, uma vez que seus objetivos fogem da função natural do instinto.

Em sua obra “Os instintos e suas vicissitudes”³, Freud (1915/2006) descreve a pulsão a partir de quatro elementos que a constituem: pressão (*Drang*), finalidade (*Ziel*), objeto (*Objekt*) e fonte (*Quelle*). A pressão é o fator motor, a quantidade de força que a pulsão usa, com a finalidade de obter satisfação e eliminar a estimulação na fonte. Portanto, o alvo da pulsão é sua satisfação completa, o que segundo Freud jamais será possível. De acordo com Maurano (1995), a completude é da ordem do imaginário já que o objeto específico para o humano inserido no mundo da linguagem é perdido desde sempre. A palavra, a representação, vem se colocar no lugar disso que falta, e por faltar nos faz falar, demandar. Daí o sujeito ser marcado pela falta. Como a pulsão sexual não tem objeto específico, qualquer objeto pode ocupar o lugar do objeto da pulsão. Mas, o máximo que se pode obter é uma satisfação parcial, daí o objeto da pulsão poder ser qualquer coisa que favoreça a descarga parcial da mesma. O objeto está diretamente ligado ao desejo do sujeito e à fantasia que lhe é inerente. Eis, pois, que o objeto da pulsão é aquilo junto a que, ou através do que, a pulsão busca atingir seu alvo. Por fim, a fonte da pulsão é o órgão ou a parte do corpo de onde emana a excitação. Diante do exposto, podemos entender que a pulsão encontra-se numa zona intermediária entre o corpo e a psique.

Ainda que a dimensão pulsional do inconsciente reste insondável, já que decorre dessa zona fronteira entre o psíquico e o somático, suas manifestações são bastante perceptíveis, seja através das expressões de um sujeito, seja através das demonstrações de uma cultura. E foi por esse viés que o tema do carnaval, privilegiando nele a utilização de máscaras enquanto expressão cultural, veio a nos interessar.

³ Esta edição da Imago traduziu o título deste texto como “Os Instintos e suas Vicissitudes”. Porém, no original em alemão consta “*Triebe und Triebchiksale*”. Portanto, a melhor tradução seria “Pulsões e os Destinos da Pulsão”.

CAPÍTULO II

Registros do Carnaval



O que veio a ser designado como Carnaval surgiu na Antiguidade, a partir dos cultos religiosos e agrários. Tinha como características a ludicidade com danças e cânticos, logo incorporando máscaras e adereços; os festejos eram dedicados aos deuses para a proteção do plantio e da colheita. As festividades eram marcadas pelos excessos de vinho e orgias, que muitas vezes levavam o indivíduo à morte. Comemorando a entrada da primavera e a prosperidade da comunidade, essa prática difundiu-se pelo Mediterrâneo no mundo Antigo e atravessou a Europa na Idade Média. Na Idade Moderna, o Carnaval passou a ser representado como inversão de valores da vida cotidiana. Chegou ao Brasil como manifestação cultural dinâmica com características plurais, repletas de ritos, mitos, símbolos, muitos dos quais não resistiram ao tempo.

A festa carnavalesca brasileira apresenta características marcante tais como a teatralidade repleta de ritmos e cores, o luxo, o grotesco, o belo, a grandiosidade entre outras. Daí ser considerada como “o produto mais puro de sua sociedade” (QUEIROZ, 1992, p. 224).

Nietzsche (1992) e Bakhtin (1993) coadunam com a ideia de que o Carnaval é um rito coletivo no qual foliões com fantasias e máscaras se transformam num “outro”, como que numa catarse na busca pelo equilíbrio social. Em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Mikhail Bakhtin (1993, p. 4) afirma que “os festejos de carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a eles se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval”. Portanto, essa tradição possui raízes bem mais profundas, que serão abordadas mais adiante.

Assim como a origem do Carnaval, as raízes do termo também têm constituído objeto de discussão. Segundo José Carlos Sebe (1986, p. 31), o vocábulo advém da expressão latina "*carrum Novalis*" (carro naval), uma espécie de carro alegórico em forma de barco, com o qual os romanos inauguravam suas comemorações. Apesar de ser foneticamente aceitável, a expressão é refutada por diversos pesquisadores, sob a alegação de que esta não possui fundamento histórico.

Para muitos autores, a palavra seria derivada da expressão do latim "*carnem levare*", modificada depois para "*carne, vale!*" (adeus, carne!), palavra originada entre os séculos XI e XII que designava a quarta-feira de cinzas e anunciava a supressão da carne devido à Quaresma, período de 40 dias de penitência e de jejum criado pela Igreja Católica na Idade Média. A relação do carnaval com a Igreja Católica é evidente, visto que sem Quaresma não haveria carnaval, já que este significa os três dias precedentes à quarta-feira de cinzas que são dedicados à liberdade, diversões e folias. Provavelmente vem também daí a denominação de "*Dias Gordos*", nos quais a ordem é transgredida e os abusos tolerados, em contraposição ao jejum e à abstenção total do período vindouro (Dias Magros da Quaresma). No dialeto milanês tem *Carnevale*, do baixo latim *carnelevamen*, de "*Caro*", carne, e "*levamen*", ação de tirar. Assim, pois, remete a tempo em que se tira o uso da carne, pois Carnaval é propriamente a noite antes da quarta-feira de cinzas (SEBE, 1986; FERREIRA, 2004).

Podemos dizer que a história do Carnaval começa na Pré-História, entre os homens que habitavam as cavernas e viviam rudimentarmente da caça e pesca. Os milênios passam e ao chegar à Idade da Pedra Polida ou Neolítica, depois de atravessar o Mesolítico, transição entre o lascar e polir a pedra, o homem que aprendera a desenhar e pintar continua desenhando e pintando, como também a ritmar os sons, os movimentos e palavras, criando música, dança e canto.

Hiram Araújo (2003) divide a história do carnaval em fases: o Carnaval Originário (4.000 anos a. C. ao século VII a. C.), o Carnaval Pagão (do século VII a. C. ao século VI d. C.), o Carnaval Cristão (do século VI d. C. ao século XVIII d. C.) e o Contemporâneo. Talvez possamos dizer que, do ponto de vista histórico, o Carnaval Originário teria se iniciado há 10 mil anos a. C. Para Sebe (1986) e Ferreira (2004), a cronologia nos remete as festas que ocorriam no Egito e Grécia Antiga.

As festas promovidas no antigo Egito estavam relacionadas aos cultos à deusa Ísis e ao touro Apis. Isis era uma jovem deusa, protetora da natureza. Em homenagem a ela, os mortais se reuniam, ciclicamente, para render graças à vida. A cerimônia ocorria sempre no período dos plantios (ou das colheitas), abrindo uma nova era no ciclo anual. Segundo remotas tradições, os mortais deveriam dançar, brincar e festejar muito para que as sementes crescessem e os frutos fossem bons. Conta a lenda que, para o renascimento da natureza, Isis tornava-se mais provocante e sedutora. Osíris, seu parceiro, teria o direito de gozar, temporariamente, de todos os prazeres presumíveis. Depois de saciado no mais íntimo de seus desejos, Isis sacrificaria seu amante para que cessasse a turbulência dos dias de prazer.

No Egito Antigo, a procissão de Boi Apis era celebrada à beira do rio Nilo. Na procissão a principal figura era um touro enfeitado. O touro tinha seus chifres pintados, seu corpo envolto em fitas coloridas e coberto por ricos tecidos, percorrendo ruas tendo sobre ele uma criança. A procissão era seguida por pessoas fantasiadas e mascaradas. Segundo Ferreira (2004), as celebrações duravam sete dias, durante os quais aconteciam banquetes, dança e todo o tipo de divertimentos.

Todo o ano a mesma história deveria se repetir, segundo o ritmo da natureza. É fácil identificar a ideia do ciclo anual da celebração com a época das plantações, e aliar a concepção de um deus que morre, depois de prazeres desmedidos, com o longo período de rotina que deve seguir a fase de germinação das sementes plantadas (ARAÚJO, 2003; SEBE, 1986).

O Carnaval Pagão, segundo Araújo (2003), começa quando Pisistráto oficializa o culto a Dionísio (Baco) na Grécia, no século VII a. C., e termina quando a Igreja adota, oficialmente, o Carnaval, em 590 d. C.

As antigas festas babilônicas, como por exemplo, as chamadas *saceias*, que remontam ao século III a. C., possuíam muitas dessas características “carnavalescas”; marcadas pelas exageradas comemorações e trocas de papéis entre o rei e um mendigo. Ferreira (2004) afirma que as primeiras manifestações festivas “carnavalizadas” foram marcadas pela ingestão excessiva de bebidas alcoólicas. As primeiras festividades com estas características, encontradas na literatura pesquisada, ocorreram nas antigas civilizações, como a greco-romana e a mesopotâmica.

Alguns autores, entre eles Bulfinch (2005) e Sebe (1986) discorrem que, em Roma, as raízes dos festejos carnavalescos estão ligadas às danças em homenagem ao deus Pã (Fauno, para os romanos), que usa uma guirlanda de folhas de pinheiro em torno da cabeça, deus dos campos, dos pastores e protetor dos rebanhos. Essas festas, chamadas Lupercais, eram celebradas em 15 de fevereiro, data em que os Lupercos (sacerdotes de Pã) saíam nus dos templos banhados em sangue de cabra e, depois de lavados com leite, eram cobertos com capas de pele de bode e corriam atrás das pessoas. Quando alcançadas, as grávidas acreditavam livrarem-se das dores do parto e as virgens tornarem-se férteis.

O enredo das lupercais consistia na existência de dois reis ou sacerdotes chamados flâmines e lupercos: um simbolizava a ordem, a harmonia e a paz, e o outro representava a desordem, a depravação e o tumulto. Segundo a tradição, o primeiro sobreviveria e o outro seria morto em meio a grandes festas. Ao fim de um ano a dramatização coletiva era recriada e a efervescência do festejo permitia renascer a festa. Além da majestosa procissão, dos

êxtases coletivos, das danças rituais e das orquestras musicais, muitas dessas festas também incluíam concursos dramáticos, com poetas trágicos e dramas satíricos, concursos de coros e sacrifícios humanos.

Na Roma antiga eram celebradas anualmente as *Saturnalia*, ou Saturnais, que era um tipo de festividade carnavalesca em homenagem a Saturno, deus da sementeira e da vegetação. As saturnais romanas eram similares às luperciais (SEBE, 1986; BRANDÃO, 1986).

As Saturnais ocorriam no último dia do mês do calendário romano, em dezembro, durante o inverno. Duravam, a princípio, um só dia, depois dois e, em seguida, três. À época imperial, Augusto introduziu um quarto dia e Calígula um quinto. Este tempo estaria sob a égide de Saturno, deus protetor da agricultura, que reinou na terra em algum lugar da Península Itálica. Durante estas festividades, em memória desse reinado benéfico, todos os negócios eram, então, suspensos; as declarações de guerra e as execuções de criminosos eram adiadas, os amigos trocavam presentes, reinavam a alegria, a orgia e a liberdade. As *Saturnalias* seriam uma reminiscência da idade do ouro, ou seja, da abundância, da igualdade, da liberdade. Eliminavam-se interditos de toda ordem. Toda e qualquer hierarquia da sociedade romana era rompida: os escravos, temporariamente em liberdade total, eram servidos pelos senhores. Isto se destinava a mostrar que, perante a natureza, todos os homens são iguais (BRANDÃO, 1986; BULFINCH, 2005; SEBE, 1986).

Segundo Sebe (1986, p. 15), “Saturno foi o mais justo, bondoso e alegre dos homens”. Sob sua proteção, a propriedade comum eliminou as distâncias sociais. Fez valer o “sistema político justo”, sem divisão de classes. Assim seus súditos viveriam harmonicamente, libertos de noção individualista de propriedade privada e sem nenhum domínio social.

Um dia Saturno retornou ao mundo dos deuses; permanecendo na memória coletiva romana, como numa espécie de dever, os cidadãos deveriam repetir anualmente uma celebração evocativa, tal como naqueles tempos. Os festejos duravam sete dias e a ordem nesta semana era viver alegremente, comer muito e extroverter os desejos regulados durante o “tempo ordinário” do ano. Inicialmente, as celebrações tinham como características os festejos alegres e “afinadas entre o trabalho e a produção: uma benção divina”. Com o passar do tempo, a celebração teria se degenerado em orgias desmedidas, perdendo seu caráter de gratidão. Toda a colheita era considerada um presente dos deuses. Assim, neste “tempo extraordinário” instalava-se a inversão da ordem, a posição social poderia ser alterada, os pobres poderiam viver como os ricos e os ricos como quisessem (SEBE, 1986, p. 17).

Nos três dias que antecediam a chegada da primavera, Dionísio era saudado com farta distribuição de vinho aos atenienses, tal como na Roma Antiga.

A bebida favorecia a liberação pessoal e coletiva. Segundo Sebe (1986, p. 17), “a alteração da rotina diária exigia que, além da variação alimentar também o disfarce acompanhasse as transformações”.

Em 370 a. C., foram as Bacanais romanas que marcaram época, data em que o culto a Dionísio chegava com o nome de deus Baco à Roma. As Bacantes, ou Mênades (mulheres tomadas de paixão por Dionísio e entregues a seu culto com tamanho fervor, que por vezes chegavam ao delírio e à morte) por ocasião das orgias em homenagem a Evan, alcuha de Baco, cometeram tantos excessos que as Bacanais foram proibidas em 186 a. C. pelo Senado Romano. Como a proibição não vingou por muito tempo, as Bacanais voltaram com mais vigor ainda no tempo do Império.

Alguns ritos nessa época já incluíam pessoas mascaradas e fantasiadas. Um deles era realizado como comemoração à iniciação de jovens na integração da vida adulta. Nestas festividades eram comuns atividades em que brincadeiras, que aparentemente, não cumpriam com a ordem vigente, serviam para reafirmar a ordem dos grupos sociais (FERREIRA, 2004).

Baco, para os romanos, era o deus do vinho e dos prazeres. Por ocasião da vindima, celebrava-se, a cada ano, em Atenas e por toda a Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes, como outrora os companheiros de Baco, se embriagavam. De acordo com François Rebelais (apud BAKHTIN, 1993, p. 250),

O vinho liberta do medo e da piedade. A verdade no vinho é uma verdade livre e sem medo. [...]. Na embriaguez há um aumento súbito do sangue, as almas mudam com os pensamentos que ela contém, e os homens, esquecidos dos males presentes, aceitam a esperança de bens futuros.

A maioria dos participantes eram mulheres conhecidas como "mênades", ou "mulheres loucas", que com vestidos longos e esvoaçantes e com minúsculos chifres na cabeça, que cantavam e dançavam, ao som de tambores, flautas e címbalos, em uma percussão repetitiva e frenética até caírem desfalecidas (BRANDÃO, 1980; NERO, 2009). Os mistérios que envolviam o deus provocavam nelas um estado de êxtase, de transe absoluto, entregando-se a desmedida violência, derramamento de sangue, sexo, embriaguez e autoflagelação. O estado de transe representava que a pessoa estava possuída pelo deus.

Em Atenas celebrava-se o culto a Dionísio. Eram celebradas quatro grandes festas em honra do deus do vinho: *Dionísias Rurais*, *Lenéias*, *Dionísias Urbanas* ou *Grandes Dionísias* e *Antestérias*.

As *Lenéias*, descritas por Brandão (1980, p. 27) eram celebradas no inverno, correspondente aos fins de janeiro e início de fevereiro. O nome *Lenéias* é uma abreviação comum utilizada pelos atenienses, uma vez que a designação oficial da festa era *Dionísio de Lénaion*, isto é, cerimônias religiosas dionisíacas que se realizavam no *Lénaion*, local onde se erguia o mais antigo templo do deus e, mais tarde, também um teatro. O autor ressalta que pouquíssimas são as informações desta festa. Sabe-se tão somente que Dionísio era invocado com auxílio do *daduco*, “o condutor de tochas”, e, consoante uma glosa de um verso de Aristófanes, o sacerdote Eleusino, “trazendo na mão uma tocha”, exclamava: “Invocai o deus!”. Os participantes do festival gritavam em resposta: “Ó Iaco⁴, filho de Sêmele, distribuidor de riquezas!”. Trata-se, de uma invocação para provocar a fertilidade e a hierofania de Dionísio, que deveria presidir às solenidades de *Lenéias*. Estas, ao que tudo indica, se iniciavam com uma procissão de caráter orgiástico.

As *Dionísias Rurais*, as mais antigas festas áticas de Dionísio, eram celebradas na segunda metade do mês de dezembro. A cerimônia central consistia numa alegre e barulhenta procissão de danças e cantos em que se escoltava um enorme falo. Os participantes dessa ruidosa *faloforia* cobriam o rosto com máscaras ou disfarçavam-se de animais, como uma forma de sortilégio para promover a fertilidade dos campos e dos lares. Os cantos fálicos eram cantos entoados em várias cidades, numa procissão que conduzia um grande falo, em homenagem a Dionísio (NIETZSCHE, 2005).

Nas *Dionisíacas Urbanas* ou *Grandes Dionisíacas* era comum a realização de concursos de arte dramática, o que favoreceu o desenvolvimento do teatro ateniense. As comemorações eram realizadas na primavera, com festejos durante seis dias. No primeiro dia era realizada uma majestosa procissão que transportava a estátua do deus. Nos dois dias seguintes eram realizados concursos de dez *Coros de Ditirâmicos*. Os três últimos dias eram dedicados aos concursos dramáticos. A partir do século V a. C, as *Dionísias Rurais* passaram a ser enriquecidas com concursos de tragédias e comédias que mais tarde ganharam outro contorno cultural (BRANDÃO, 1987).

⁴ Iaco: um avatar de Dionísio. O deus que conduzia a procissão dos iniciados nos Mistérios de Elêusis e que era identificado misticamente com Baco. Etmologicamente Iaco vem de *Iakkhé* = “grande grito”. Exclamação eufórica que caracteriza os rituais iniciáticos. Entusiasmo, antegozo da iniciação (FORTUNA, 2005, p. 36).

O Ditirambo era cantado em honra de Dionísio. Era uma canção coral que tinha por objetivo, quando do sacrifício de uma vítima, gerar o êxtase coletivo com a ajuda de movimentos rítmicos, aclamações e vociferações rituais. Nesta ocasião, cantores e dançarinos se cobriam com pele de cabra ou de bode. Estes animais serviam para pisar as uvas, daí se tornarem representantes do vinho, da uva, da bebedeira, de Dionísio e da tragédia (FORTUNA, 2005).

Quando, a partir dos séculos VII-VI a. C, se desenvolveu no mundo grego o Lirismo Coral, o Ditirambo passou a ser um gênero literário, com o acréscimo de partes cantadas pelo "regente" do hino sacro. Essas partes cantadas pelo "regente" eram trechos líricos em temas adaptados às circunstâncias e a Dionísio (BRANDÃO, 1987).

O primeiro concurso de Ditirambo teria sido organizado em Atenas por volta do ano 508 e 505 a. C., sendo Lasos de Hermione o primeiro compositor (NIETZSCHE, 2005).

Nas apresentações, cantores-dançarinos evoluíam em círculo em torno de um altar (assim como descrito o coro trágico, mais tardio), ao som de uma flauta dupla. O coro era composto por cerca de cinquenta pessoas, vestidas de sátiro como o cortejo do deus, do qual se destacava um corifeu que representava Dionísio e que cantava em contraposição ao coro.

A *Anestéria* era a “festa das flores”, festejada na primavera. No primeiro dia, os tonéis de terracota, nos quais eram armazenados o vinho da colheita do outono, eram levados até o Santuário de Dionísio no Lénaion. O vinho novo era “dessacralizado”, ou seja, levantava-se o tabu que ainda pesava sobre a colheita anterior e, após a libação de Dionísio pela boa safra, dava-se início à “bebedeira sagrada”. Isto porque toda a colheita era considerada um presente dos deuses. Assim, enquanto não se fizesse uma consumação ritual e uma oferta das primícias aos imortais, para afastar influências maléficas, a safra estava interdita, era tabu (BRANDÃO, 1987). De acordo com Brandão, a omofagia também fazia parte dos rituais:

Viu-se que, no segundo dia das Antestérias, as *Khóes*, um touro, que acompanhava o alegre cortejo, era destinado ao sacrifício. Ao que tudo indica, esse sacrifício se realizava por *diasparagmós* e *omofagia*, ou seja, por desmembramento violento do animal vivo e consumação de seu sangue ainda quente e de suas carnes cruas e palpitantes. (BRANDÃO, 1987, p. 137).

Porém, o autor destaca que tal comportamento causado pela *mania* experimentada por esses seres divinos não deve ser interpretado como uma “crise psicopata”, mas sim como uma experiência religiosa. Assim, a *mania* e a *orgia* possuíam um valor de uma experiência religiosa, que “provocavam como que uma explosão de liberdade, e, seguramente uma

transformação, uma liberação, uma distensão, uma identificação, uma *Katarsis*, uma purificação.” (BRANDÃO, 1987, p. 137).

Eis que no período festivo de momo, desde a sua origem, está presente tanto o impulso apolíneo quanto o dionisíaco, porém há de se reconhecer certa prevalência de Dionísio. Logo, as celebrações a Dionísio eram marcadas pela transgressão, que é uma forma de vivenciar o outro, a alteridade, por meio de uma momentânea quebra das regras sociais estabelecidas. Até o Concílio de Nicéia, no ano de 325 do nosso calendário, o mesmo que oficializou o Cristianismo como religião do Império Romano, tais rituais foram objeto de discussão, dada a sua aceitação na sociedade da época (DINIZ, 2008).

No ano de 604, o papa Gregório I deliberou que num determinado período do ano os fiéis deveriam deixar de lado a vida cotidiana para, durante um determinado número de dias, dedicarem-se exclusivamente às questões espirituais. Todo esse evento durava em torno de quarenta dias, lembrando os quarenta dias de jejum e provações passadas por Jesus no deserto antes de iniciar o seu ministério apostólico. Por causa disso, o período ficou conhecido como “quadragésima” ou “quaresma”. No ano de 1091, o papa Urbano II, convocou uma reunião com representantes da Igreja – Chamada de Sínodo de Benevedo – na qual se decidiu, entre muitas outras coisas, que era necessário se escolher uma data oficial para o período da Quaresma. O primeiro dessa sequência de dias passou a ser chamado de Quarta-feira de Cinzas, em vista do costume que até hoje perdura de se marcar a testa dos fiéis com uma cruz feita com as cinzas de uma fogueira, em sinal de penitência (DINIZ, 2008).

Em cada época da nossa história, cada sociedade enfrentou seus problemas com novas ideias em busca de respostas, a partir dos seus próprios recursos e de seu modo próprio de compreender as coisas.

Na Antiguidade tudo podia ser explicado pelos deuses que conviviam com homens: o deus do fogo era o fogo; o deus do vinho era o vinho. Fenômenos naturais, o sol, a lua, eram adorados como deuses, porque a proximidade homem-natureza era total. Por muito tempo as respostas aos diferentes questionamentos do homem foram dadas por meio de mitos.

Segundo Eliade (1972, p. 9), “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”. Destarte, o estudo do mito neste trabalho justifica-se para melhor compreensão do comportamento humano, pois o mito se torna o modelo de todas as atividades humanas, seja na conduta cotidiana, nas práticas religiosas ou nas atividades profanas. Ao se conhecer o mito, conhece-se a "origem" das coisas, e conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade.

Os mitos sempre brotam da projeção imaginativa que o homem faz da vida; podem ser entendidos como representações de verdades profundas da mente e sintetizam tudo o que ele conseguiu conquistar, em face de uma vida que ele não solicitou, uma morte que o amedronta, um amor que o domina ou uma Natureza que o assombra. O Mito sempre diz o que a ciência e a razão não conseguiram dizer (MACIEL, 2000).

Através do mito o homem adquire um conhecimento que é “vivido ritualmente”, seja narrando ou realizando o ritual ao qual o mito serve de justificação. Portanto, de uma maneira ou de outra, “vive-se o mito”, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados (ELIADE, 1972, p. 18).

2.1 A chegada do Entrudo no Brasil

O Carnaval é uma festa democrática, realizadora e conscientizadora, uma festa que concentra e redistribui riquezas; capaz de suprir as necessidades reais e as simbólicas ao mesmo tempo. Uma festa que vivifica a história popular e a construção da brasilidade, podendo ser entendida como o modelo de ação e participação social do brasileiro.

No Brasil, o Carnaval desenvolveu-se muito e num período relativamente curto, devendo ser entendido não só um fenômeno social, mas, simultaneamente, se constitui como um meio de comunicação, uma das expressões mais completas e perfeitas das utopias humanas de igualdade e liberdade. Segundo o pesquisador Hiram Araújo:

O Carnaval é comumente definido como a festa da confraternização universal, a festa da democracia social e racial, que une e iguala a todos: brancos e pretos, ricos e pobres. Esta pressuposta universalidade da festa, capaz de destruir as diferenças e desigualdades culturais internas, de unificá-las e de promover a integração social, possibilitou sua conversão em símbolo da identidade nacional. (ARAÚJO, 1996, p. 19).

No Brasil, a comemoração dos dias de Carnaval parece remontar ao século XVI, com a chegada dos primeiros colonizadores portugueses à colônia. Segundo Ferreira (2004, p. 79), “as referências à obediência, às restrições alimentares da Quaresma no Brasil e ao dia do Entrudo permitem supor que algum tipo de festividade já acontecia por aqui em 1533, no período de Carnaval”.

Fleüss e Cruls (apud FERNANDES, 1986) relatam como precursora dos festejos carnavalescos a grande festa comemorativa da aclamação de D. João, em 1641, promovida pelo governador Correia de Sá, no Rio de Janeiro.

O Entrudo, no Rio de Janeiro, era uma festa repleta de atitudes consideradas inconvenientes, da qual participavam tanto os escravos quanto as famílias de origem europeia. A festividade mobilizava famílias inteiras que, semanas antes da festa, já se dedicavam à fabricação artesanal da principal arma da brincadeira, os limões de cheiro: uma bola de cera moldada com laranja ou limão que levava em seu interior água e, em alguns casos, urina. Durante o entrudo, as famílias se reuniam em suas casas para arremessá-los das janelas ou ainda para despejar baldes de água suja e todo tipo de entulho e pó nos passantes (SEBE, 1986; CUNHA, 2001).

A ilustração de 1822, a seguir, mostra a brincadeira do entrudo dentro de uma residência e com os moradores e convidados jogando limões de cheiro nas janelas vizinhas:

Figura 3 - “Jogos durante o Carnaval no Rio de Janeiro”, de Augustus Earle (1822)



Fonte: Disponível em: www.alunosonline.com.br/historia-do-brasil/o-entrudo-ocupacao-dos-espacos-publicos.html. Acesso em: 08 mar. 2015.

São muitas as descrições do jogo no Rio de Janeiro. As narrativas, em geral, atêm-se à sua parte mais visível, que era o costume de molhar e sujarem-se uns aos outros com limões ou laranjinhas de cera recheados com água perfumada, com recurso a seringas, gamelas, bisnagas, até banheiras – todo e qualquer recipiente que pudesse comportar água a ser

arremessada. Incluía também, em determinadas situações, o uso de polvilho, “vermelhão”, tintas, farinhas, ovos, e mesmo lama, piche e líquidos fétidos, entre os quais urina ou “águas servidas”. As brincadeiras do Entrudo eram semelhantes às que ocorriam em Portugal, mas, segundo Queiroz (1999, p. 47), aqui no Brasil “foi específico do meio urbano durante o período colonial”.

Figura 4 – “O Entrudo, Rua do Ouvidor”, de Ângelo Agostini (1884)



Fonte: Disponível em: <http://historiainte.blogspot.com.br/2014/01/o-entrudo-no-brasil.html>.
Acesso em: 08 mar. 2015.

Segundo o memorialista Luís Edmundo (1950, p. 176),

Já nos tempos do Sr. D. João VI, Debret observava que o Carnaval carioca, como o do resto do Brasil em nada se parecia com o que ele vira na França, uma vez que era organizado sem bailes de máscara e, mesmo, sem cortejos populares, com gente a pé, a cavalo ou em carruagens, pelas ruas. Era, como ele próprio observava, um carnaval d'água, três dias de folia desenfreada e chambã, sem música, sem cortejo e sem bailados. Eram, além de folganças de copo e mesa, de bebedeiras e de indigestões, chorrarices e facecias mais ou menos violentas e brutais, cópia fiel dos velhos entrudos lisboetas que, ainda no começo da última centuária não haviam mudado.

Figura 5 – “O entrudo no Rio de Janeiro”, de Debret (1823)



Fonte: Disponível em: <http://edu-cacao.blogspot.com.br/2011/07/artistas-viajantes.html>.
Acesso em: 08 mar. 2015.

O Entrudo desapareceu completamente no início do século XX, originando uma nova forma de comemoração que foi chamada de Carnaval.

2.2 Brincar o carnaval: entre o lúdico e o crítico

A festa carnavalesca é marcada por uma produção específica de um tempo e de uma sociedade. Segundo Mary Del Priore (2000, p. 9),

O tempo da festa tem sido celebrado ao longo da história dos homens como o tempo de utopia. Tempo de fantasia e de liberdade, de ações burlescas e vivazes, a festa se faz no interior de um território lúdico onde se exprimem igualmente as frustrações, revanches e reivindicações de vários grupos que compõem uma sociedade. Mas o tempo da festa eclipsa também o calendário da rotina e do trabalho dos homens, substituindo-o por um feixe de funções. Ora ela é suporte para a criatividade de uma comunidade, ora afirma perenidade das instituições de poder.

A maneira de se brincar o Carnaval passou por modificações. É bom lembrar que brincar não significa simplesmente recrear-se, isto porque é a forma mais completa que o sujeito desde a infância tem de comunicar-se consigo mesmo e com o mundo. É brincando que as crianças descobrem o mundo à sua volta e aprendem a interagir com ele. Brincar é um ato inerente ao ser humano. Nesse brincar está a verbalização, o pensamento, o movimento, gerando canais de comunicação.

O ato de brincar é terapêutico e prazeroso. Muitos filósofos afirmam que “brincar é a base da cultura de um povo” (ZATZ, 2006, p. 15). Logo, pode-se dizer que a ludicidade é uma necessidade interior, tanto da criança quanto do adulto. Sendo assim, a necessidade de brincar torna-se inerente ao desenvolvimento humano. No período da infância torna-se fundamental para o desenvolvimento físico, emocional e intelectual do homem.

Segundo Froebel (apud ZATZ, 2006, p. 15), “a brincadeira não é trivial, ela é altamente séria e de profunda significância”. Para Winnicott (1977), pediatra e psicanalista inglês, a brincadeira é universal e própria da saúde: o brincar facilita o crescimento e, portanto, a saúde. É brincando que o sujeito desde criança adquire experiências, tanto externas quanto internas. O brincar conduz aos relacionamentos grupais, sendo uma das formas da primeira comunicação infantil. A brincadeira traz a oportunidade de exercitar a simbolização que é uma atividade essencialmente humana. Zatz (2006, p. 18) afirma que “o modo como a brincadeira, que é um dom natural da criança, é explorada e cultivada na infância poderá determinar o equilíbrio do futuro adulto”.

A infância é período indicado para o sujeito construir, através das brincadeiras, sua ponte entre o mundo inconsciente e o mundo real. Segundo Bettelheim,

Mais tarde na vida, depois que os dois mundos estiverem separados tempos demais, pode ser impossível integrá-los – ou pelos menos integrá-los muito bem. É por isso que algumas pessoas que não conseguiram essa integração escapam para um mundo de fantasia induzido por drogas, enquanto outras suportam extremos esforços intelectuais para alcançarem essa integração, por exemplo, através da psicanálise. (BETTELHEIM, 1988, p. 154).

O folião, tal como a criança, através das suas fantasias imaginativas e de suas brincadeiras vai se familiarizando com as dimensões inusitadas de seus desejos. No âmbito da fantasia, em meio a seus devaneios, ele saboreia o poder de dominar a tudo e a todos no seu mundo interior; no campo da brincadeira, ela se depara com as limitações impostas pela “realidade”.

Sigmund Freud revolucionou o pensamento a respeito dos fenômenos sexuais, com suas teorias sobre a dinâmica do inconsciente, a sexualidade infantil e o complexo de Édipo. Com a publicação de seus estudos sobre a sexualidade infantil, Freud ousou e escandalizou a sociedade vitoriana ao discorrer teoricamente sobre aspectos inconscientes presentes na infância nunca antes pensados, tais como excitação sexual e estimulação genital infantil tendo como consequência o surgimento das angústias, medos e conflitos no sujeito.

O texto “Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade” (FREUD, 1905/2006) apresenta três principais fundamentos da teoria psicanalítica. Em primeiro lugar, Freud teorizou que a sexualidade se manifestava de várias formas e não só através do genital, por isso deve ser considerada como uma sexualidade ampliada. Em segundo, estabeleceu uma teoria do desenvolvimento da sexualidade infantil que descreve sobre as vicissitudes da atividade erótica do nascimento a puberdade. Em terceiro, apresentou a ligação conceitual entre neuroses e perversões.

A sexualidade infantil na teoria freudiana é um complexo processo de desenvolvimento e organização que não se limita à função dos órgãos genitais. A experiência infantil se inicia nos primeiros meses de vida, quando o *infans* experimenta o prazer de explorar o próprio corpo (autoerotismo), intensificando-se progressivamente com o passar dos anos, quando sua atenção se volta para o corpo dos pais e de outras crianças.

Freud não foi o primeiro pesquisador a se preocupar com a questão da sexualidade humana, mas, no início do século XX, foi o primeiro a abordar a sexualidade infantil. Os conceitos freudianos sobre a sexualidade até hoje constituem a base do pensamento sobre a sexualidade infantil. A função sexual está presente desde o início da vida do indivíduo. Em seu estudo autobiográfico, Freud declara que:

Poucos dos achados da psicanálise tiveram tanta contestação universal ou despertaram tamanha explosão de indignação como a afirmativa de que a função sexual se inicia no começo da vida e revela sua presença por importantes indícios mesmo na infância. (FREUD, 1925/2006, p. 47).

O ser humano ocupa a mais alta posição da escala evolutiva no reino animal e, ainda assim, o bebê humano nasce numa situação de total dependência. Desde o nascimento o bebê necessita de proteção e cuidados, entre eles alimentação e higiene, os quais serão os responsáveis pelas primeiras experiências de prazer e desprazer do indivíduo. Sendo assim, na teoria freudiana, é suposto que a primeira satisfação de um indivíduo é obtida através da amamentação no seio materno.

Segundo Freud (1933[1932]/2006), as crianças de tenra idade não possuem mecanismos internos contra seus impulsos que buscam o prazer.

Nos primeiros meses de vida, o bebê não é capaz de fazer uma diferenciação entre o mundo externo e o mundo interno; ele não se vê como um todo, ou seja, com um corpo unificado com cabeça, tronco e membros. Neste período, para o *infans*, há uma indiferenciação entre o seu corpo e o da sua mãe (JORGE, 2008).

A sexualidade começa por manifestar-se na atividade através de um grande número de pulsões componentes; estas dependem de zonas erógenas do corpo; atuam independentemente umas das outras numa busca de prazer e encontram seu objetivo, na maior parte, no corpo do próprio indivíduo (FREUD, 1933[1932]/2006).

O brincar possui uma longa história na teorização psicanalítica. Através dos jogos e brincadeiras, o sujeito desde a infância é capaz de expressar seus medos, desejos, ansiedades e entre outros, o que teria dificuldades de expressar com palavras. Freud (1908/2006), no texto “Escritores criativos e devaneios”, já discutia a relação entre as fantasias da criação poética e o brincar da criança: “Acaso não poderíamos dizer que, ao brincar, toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrada?” (p. 135).

Ao pensar o brincar à luz da psicanálise, se faz necessário discorrer a respeito do que foi caracterizado como o jogo do *Fort-Da*. Freud intensificou seu interesse pela questão do brincar a partir da observação de uma brincadeira do próprio neto, Ernstl, de 18 meses de idade, descrita em sua obra “Além do princípio do prazer”, de 1920:

O menino tinha um carretel de madeira com um pedaço de cordão amarrado em volta dele. Nunca lhe ocorrera á puxá-lo pelo chão atrás de si, por exemplo, e brincar com o carretel como se fosse um carro. O que ele fazia, era segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua caminha encortinada, de maneira que aquele desaparecia por entre as cortinas, ao mesmo tempo que o menino preferia seu expressivo ‘ó-o-ó’. Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava o seu reaparecimento com um alegre ‘da’. (FREUD, 1920/2006, p. 25-26).

Esse jogo de atirar e trazer de volta o carretel, repetidas vezes, parecia ter relação com a partida e o retorno de sua mãe. Em suas observações, Freud faz referência à presença de uma renúncia pulsional pelo fato da criança ter a capacidade mental de lidar com a ausência da mãe e assim usar a frustração como um estímulo para brincar.

Desta forma, através da compulsão à repetição vista no jogo, a criança busca transformar uma situação passiva em ativa, repetir situações satisfatórias e elaborar o que lhe foi sentido como traumático. O jogo possibilitou à criança transformar uma situação na qual estava passivo para outra na qual passa a ser ativo. Essa é uma das observações que levou Freud (1920/2006) à formulação da presença de uma antinomia na vida psíquica entre pulsão de vida, regida por Eros, princípio de união, e da pulsão de Morte, regida por Tanatos, princípio da separação e destruição. O princípio do prazer seria a forma de operar da pulsão de vida, mas mais além dele, a vida psíquica operaria também com a pulsão de morte. Afinal, sem investir na separação e na destruição não haveria espaço para criação, para fazer tudo de novo.

Assim, a repetição desse jogo produz um gozo para além do princípio do prazer. O principal axioma de Lacan (1964/1995, p. 27), é: “o Inconsciente é estruturado como linguagem”, portanto, somos estruturados a partir da fala e da linguagem. Para o psicanalista, “as palavras fundadoras, que envolvem o sujeito, são tudo aquilo que o constituiu, seus pais, seus vizinhos, toda a estrutura da comunidade, que o constituiu não somente como símbolo, mas no seu ser.” (LACAN, 1983 apud JERUSALINSKY, 1984, p. 10).

Jacques Lacan (1964/1995), no *Seminário 11*, faz referência ao jogo do *fort-da* e retoma a questão da repetição em Freud. Para Lacan, o jogo do *fort-da* instaura a entrada da criança na linguagem pela utilização de um primeiro par significante. O ato de tornar presente o “ausente” marca a entrada do sujeito no simbólico. Ao brincar (simbolizar) a partida e o retorno da mãe, a criança pode integrar de maneira positiva em sua realidade psíquica uma experiência desagradável, elaborando-a. Assim, a criança, através da sua brincadeira, simboliza a ausência da mãe, de maneira que esta esteja à mercê do seu desejo. Simbolizar é, portanto, sentir a perda. É olhar e substituir o objeto perdido por outro. Essa relação inespecífica com os objetos revela um vazio de objeto que deixa evidenciada a não completude do sujeito humano.

Essa não completude, entretanto, é mitigada por inúmeros objetos que vêm a ocupar fantasiosamente o lugar do complemento que falta. Podemos dizer que o objeto da fantasia vem velar o vazio da Coisa que completaria o sujeito. O termo fantasia tem aqui toda a propriedade, já que, além de referir-se a um conceito psicanalítico, o que coloca em cena meios mais ou menos disfarçados de expressão do desejo inconsciente, que é fundamento da própria constituição do sujeito humano, diz respeito, por outro lado, a um elemento extremamente presente no contexto do carnaval, no qual a máscara é de forma frequente um

elemento fundamental justamente na função de disfarçar, velar, encobrir, valendo-se da estratégia de produzir uma visibilidade.

O conceito freudiano de fantasia fundamental refere-se a questões relativas à origem do sujeito, não propriamente apenas aos dados de sua história, mas ao modo como o sujeito constrói fantasisticamente, em nível inconsciente, suas referências subjetivas. Como o desejo inconsciente é impossível de ser propriamente desvelado, já que o inconsciente é indestrutível, ou seja, mantém-se inconsciente, resta a acessibilidade de suas manifestações, ou, poderíamos dizer, de seus testemunhos, como os sonhos, chistes, atos falhos, sintomas e fantasias.

Sob a ótica freudiana, a máscara tem como função servir de tela, velar o que resta de insondável na dimensão pulsional do inconsciente.

Ainda que, de modo algum, o conceito freudiano de fantasia não se restrinja à dimensão imaginária da quimera, talvez possamos pensar que algo da quimera carnavalesca que efetivamente abre alas para a “realização das fantasias” funcione como tela que, ao mesmo tempo, vela e revela algo tanto do sujeito que a utiliza quanto do contexto social de sua utilização.

Sem dúvida, podemos afirmar que Freud estabeleceu os marcos referenciais básicos para entender a natureza e a função da atividade lúdica. Dessa forma, a expressão “brincar o carnaval”, bem como o uso das fantasias e, no caso, das máscaras, que aqui nos interessam mais especificamente, não é nada ingênua. Efetivamente, para além do princípio do prazer que rege esse brincar, há um imperativo de desarranjo, de desmedida, de contestação também presentes nessa manifestação, numa conjugação ímpar entre as pulsões eróticas e tanáticas.

A cultura do brincar é uma característica dos brasileiros e tem representação máxima no carnaval e futebol. O Carnaval é uma festa popular que enfatiza a dissolução da rotina, da realidade quotidiana, para se vivenciar momentos de prazer e diversão. Na entrevista concedida à *Revista pontocom*, o antropólogo Roberto Damatta faz uma analogia entre o Carnaval e a infância:

Num mundo marcado pela mitologia e pelo credo da responsabilidade individual, do politicamente correto, da lógica da poupança e da previsão, da ética da verdade e da transparência e da disciplina do corpo, o carnaval é uma bobagem e uma infantilidade. Seria algo regressivo e louco: uma folia, como se dizia antigamente. Um estado de loucura consentida porque era socialmente aprovada e praticamente por todos. Neste sentido, a criança, que exige gratificação imediata dos seus caprichos e desejos, é o grande sujeito do carnaval. Um austero amigo de nossa família dizia que o carnaval era coisa de cretinos ou de criança! De seres infantis que brincavam de

máscaras, de fantasias, de reis e rainhas, de esquecer a dureza do mundo: da morte e da finitude. Como festa do riso e da pobre e rara felicidade neste mundo, o carnaval é como a infância: passa logo porque é bom demais. Essa pelo menos é um dos seus mais fortes vetores ideológicos como digo nos meus livros, sobretudo em Carnavais, Malandros e Heróis. (TADEU, 2015, online).

Assim, podemos afirmar que o sujeito usa máscara tanto no carnaval como em manifestações sociais, não somente para viver situações satisfatórias, mas também para elaborar as que lhe foram dolorosas e traumáticas.

CAPÍTULO III

Das Máscaras aos Bailes



A função universal das máscaras é a de cobrir o rosto para impedir o reconhecimento. Também possui a função modificadora da voz humana, com o intuito de não denunciar a condição do mascarado.

As máscaras possuem diversas formas, assim como seus usos, funções, e simbolismos. É nessa perspectiva que a máscara, enquanto uma expressão artística, é também uma expressão social que nos serve como elemento testemunhal daquilo que clama por visibilidade nos diferentes tempos e lugares.

As raízes etimológicas da palavra *máscara* são incertas, mas segundo Dias (2014, online):

Terá aparecido nas línguas modernas europeias em finais do século XVI, com antecedentes possíveis no italiano *maschera* (do radical *mask-* + *nero*, de origem obscura), e mais remotos no latim popular *mascus*, ‘fantasma’, no hebraico *masecha*, ou no árabe *maskhara*, ‘zombaria’ e *masakha*, ‘transformação’.

Ainda sobre a palavra *máscara*, Dias (2014) afirma não haver equivalente nem tradução em muitos idiomas por aqueles que, contudo, têm o que tendemos a pensar serem tradições de mascaradas.

O termo *persona* é derivado da palavra latina equivalente a máscara. *Persona* são as formas como nos apresentamos e as posturas que tomamos, em casa, no trabalho, na sociedade. Conviver socialmente, na maioria das vezes, não é tarefa simples e nem prazerosa.

Na história da humanidade, a relação com a imagem apresenta-se anterior à escrita, que de início era realizada por meio de imagens simbólicas. Tendo expressiva importância também no nível do inconsciente, é também ligada aos arquétipos, impressões primárias que clamam por manifestação nos modos de proceder do humano.

Apesar dos avanços científicos e tecnológicos, a sociedade contemporânea conserva comportamentos ancestrais e tradicionais. Isso demonstra a necessidade do sujeito expressar-se através também do mágico e do lúdico. Amaral (2004) acredita ser este o motivo pelo qual

o homem sempre se sinta fascinado a ser representado, atraído por seu reflexo, seja ele em sombra, na água, em espelhos, desenhos, esculturas ou fotos. E acrescenta: “As mascaras, por sua fixidez, amplificam, generalizam, tomam-nos por inteiro” (p. 18).

A magia das máscaras é atribuída ao fenômeno que surge quando duas realidades diferentes são conectadas. Dentro de um ritual, as máscaras representam forças, conceitos, ideias abstratas. O que antes eram divindades “transforma-se em personagens-arquétipos” (AMARAL, 2004, p. 41).

As máscaras revestem-se de uma riqueza simbólica subjacente, e seu uso, de uma força e amplitude cujos contornos vão muito além do Carnaval. A máscara, independente de sua localização geográfica, aparece na história da humanidade desde as épocas mais remotas. Tudo leva a crer que seus primeiros elementos motivadores teriam sido uma exigência mágico-religiosa, ligada às necessidades da vida cotidiana. Segundo Bakhtin (1993, p. 35),

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável.

A multiplicidade de suas formas, que muitas vezes funde numa mesma figura traços humanos e animais, bem expressa à infinidade de forças circulantes no universo que, captadas pela máscara, aglutina-se de modo a permitir ao ser humano confrontar-se com potências que jazem dormentes no inconsciente, desconhecido e sombrio.

Estudiosos da Antropologia defendem que a arte não deve possuir somente um caráter técnico, mas ressaltam a importância de situá-la em seu contexto, conferindo-lhe uma significação cultural. Os métodos de produção da arte e os sentimentos que a animam são inseparáveis. Portanto, deve-se compreender o objeto estético como encadeamento de formas, e não somente como um mecanismo cognitivo que reflete a visão e os sentidos conferidos a ele pelos membros de sua sociedade; logo, a abordagem da arte não se restringe às estruturas formais, devendo-se englobar os processos socioculturais que moldam sua produção, ou seja, seu uso e significado (GEERTZ, 1999).

O uso das máscaras sempre despertou histórica e culturalmente o papel de disfarçar, de permitir que elementos identificatórios ficassem “escondidos”, enquanto outros afloravam. As diversas formas das máscaras, seus traços, seus desenhos, suas cores, suas funções, representam

a complexidade dos grupos humanos e suas peculiaridades, ao mesmo tempo em que são uma mostra da riqueza simbólica nos ritos, mitos, tradições, manifestações e celebrações festivas que, após superar e passar a prova do tempo sobrevivem em nossos dias como símbolos universais (BAKHTIN, 1993).

Portanto, as máscaras, modeladas de acordo com diferentes objetivos culturais, nos introduzem em um mundo imaginário, ilusório. A máscara pode ser mediadora no processo da transformação que ocorre nas cerimônias, rituais e festas profanas, como as do Carnaval de Veneza, pois as máscaras permitem que seus portadores escondam a posição social mediante uma substituição de personalidade em busca de instintos e emoções (AMARAL, 2004).

A máscara, sendo um objeto material, também representa algo imaterial. Sobre o papel dual da máscara, José Mattoso (1999, online) escreve:

Se repararmos para que serve, sobretudo nas sociedades ditas 'primitivas' e nas sociedades tradicionais, tem de se reconhecer, creio eu, que a máscara, longe de ocultar, revela; que ela retira a expressão pessoal do rosto, mas manifesta aquilo que na vida cotidiana não se pode ver; que ela serve, enfim, para descobrir um certo sentido do rosto que está para além das aparências: aquele sentido em que a face viva e individual faz esquecer e só aparece com a morte.

Segundo Maciel (2000), os mitos brotam da projeção imaginativa que o homem faz da vida e sintetiza todas as conquistas, desejadas ou não, uma paixão que o domina ou o temor à morte.

De acordo com Amaral (2004, p. 11), desde as primeiras civilizações o homem demonstra interesse pelas práticas lúdicas, trazendo dentro de si uma ânsia de "ser outro"; assim, as máscaras “têm o poder de nos transportar aos primórdios dos tempos, quando eram substitutas de ‘outros’”. Ao usar a máscara, o indivíduo passa a ser o “outro”, deixando de ser simplesmente o que é para aparentar ou simbolizar algo além de si mesmo.

Jean-Pierre Vernant, em *A morte nos olhos* (1991), defende que os mitos constituem maneiras através das quais a consciência toma consciência de uma parte de si. Nesta obra o autor apresenta três deuses gregos mascarados: Artemis, Dionísio e Gorgó – ou a górgona Medusa.

Artemis, a Selvagem, a Caçadora, a Curótrofa, é a deusa do mundo selvagem e inóspito (o reino dos animais selvagens, da floresta). Ela simboliza a Alteridade relativa, horizontal, que preside os espaços das fronteiras extremas, a cultura e a selvageria, o masculino e o feminino. Os jovens pertencem ao seu reino, pois, ainda não integrados à

civilização, habitam o reino do que é ainda selvagem e necessita de cuidado e instrução. Segundo Vernant (1991), Artemis, como deusa iniciadora, marca um ritual de passagem que encaminha os mais novos à idade adulta. É também a deusa da fecundidade e do parto, presidindo o nascimento e o desenvolvimento dos seres.

Artemis representa a alteridade relativa, horizontal, se reveste de pureza e calma e tem dupla função: ultrapassar as fronteiras, ao mesmo tempo em que as preserva; articular os diferentes estágios da animalidade à civilização, sendo esta última associada ao domínio das paixões e dos impulsos. Ela conduz os filhos dos homens até o limiar da adolescência, que eles deverão ultrapassar com sua concordância e ajuda para chegar à plena sociabilidade, de acordo com os modelos preestabelecidos, “para que a mulher e o homem adquiram identidade social em conformidade com os outros” (VERNANT, 1991, p. 21). Em Artemis, a alteridade é integradora ao estrangeiro, pois a deusa traduz “a capacidade que a cultura implica de integrar o que lhe é estranho, de assimilar o outro sem com isto tornar-se selvagem” (VERNANT, 1991, p. 31). Ela conduz os jovens “dos confins ao centro, da diferença à similitude [...] instituindo – para todos que no início eram diferentes, opostos ou mesmo inimigos – uma vida comum num grupo unido de seres idênticos entre si” (p. 31).

Dionísio é o deus estrangeiro, da alegria, da criação. Através da embriaguez, da desmedida, conduz à destruição das barreiras sociais. A embriaguez e a folia ajustavam-se bem a Dionísio como deus do teatro, espaço em que o uso de máscaras permite a vivência da alteridade. O encontro com Dionísio representa uma alteridade vertical que puxa o indivíduo para o alto, para a fusão extática com o divino. Como deus da metamorfose, sua figura personifica o processo de transformação e afirma o devir vital. Mas para tornar-se o outro é preciso que a fronteira do estável seja rompida. Assim, ele trata tanto da dissolução quanto da renovação do indivíduo. Deus ctônico, dos bosques e florestas, pode estar em algum lugar e ao mesmo tempo em lugar nenhum. Marlene Fortuna atribui a Dionísio nove máscaras, que vão desde a máscara do amor, da saúde, das paixões e da democracia até as da rebeldia, do ódio e da irracionalidade:

Nenhum deus do panteão grego apresenta maior pluralidade de caráter e de aspectos da personalidade, todos revestidos de suas respectivas máscaras, como Dioniso. Máscaras atemporais, mas metamorfoseantes no espaço em que o deus se encontra, sempre objetivando demonstrar ou conseguir alguma coisa. (FORTUNA, 2005, p. 55).

A górgona é uma criatura da mitologia grega, representada como um monstro feroz, de aspecto feminino, com cabeça aureolada de serpentes enfurecidas, mãos de bronze, asas de ouro e grandes presas. De acordo com Dubois (1993, p. 147), “Gorgos em grego é o próprio nome do medo: atemorizante, terrível, aterrorizante”.

Conta a lenda que havia três irmãs, três górgonas, seus nomes eram Medusa, Esteno, e Euriale, mas apenas Medusa era mortal. Antes de ser transformada em monstro, Medusa era uma mulher de extrema beleza, e “nada havia que mais atraísse os olhares do que seus cabelos” (DUBOIS, 1993, p. 147).

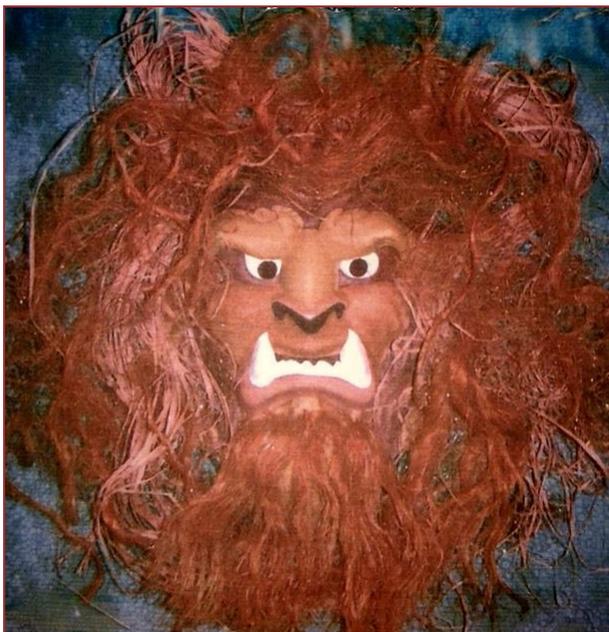
Segundo Vernant (1991), a terrível máscara de Gorgó representa a alteridade radical, porque é a oposição absoluta, um outro totalmente estranho com o qual não se tem parâmetro de semelhança. Alteridade vertical extrema, que puxa o indivíduo para baixo, para o terrível, o caos, o temor do outro, do indizível, do impensável que é para o homem a morte, pois quem a olhasse se petrificaria, fato que pode ser entendido como forma de expressão do terror da ausência da compreensão do outro. A máscara de Gorgó apresenta variantes, porém duas características se mantêm presentes: sempre é representada de frente, contrariando o espaço pictórico convencional da Grécia arcaica:

A cabeça, ampliada, arredondada, evoca uma face leonina, os olhos são arregalados, o olhar fixo e penetrante; a cabeleira é tratada como juba animal ou guarnecida de serpentes, as orelhas são aumentadas, deformadas, às vezes semelhantes às do boi; o crânio pode apresentar chifres, a boca, aberta num ricto, estira-se a ponto de cortar toda a largura do rosto, revelando as fileiras de dentes, com caninos de fera ou presas de javali; a língua, projetada para frente, salta fora da boca, o queixo é peludo ou barbudo, a pele, por vezes sulcada por rugas profundas (VERNANT, 1991, p. 39-40).

A máscara de Gorgó, com características antropozoomórficas, causa inquietação e estranheza que oscilam entre o horror do terrificante ao risível do grotesco. Segundo o autor, é capaz de causar “o pavor de uma angústia sagrada e a gargalhada libertadora” (VERNANT, 1991, p. 40).

No cenário de guerra da *Ilíada*, Gorgó figura na égide de Atena e no escudo de Agamenôn. A máscara e seu olhar gorgônico integram-se ao aparato e à mímica dos guerreiros tomados por um furor da morte. A máscara de Gorgó reluz do bronze da armadura e encarna o horror que aterroriza e que se amplia, pois, “aberta, a boca do monstro evoca em seu esgar o formidável grito de guerra” (VERNANT, 1991, p. 50).

Figura 6 – Máscara de Górgona, de Mônica Perny (2008)



Fonte: Acervo pessoal.

Na *Odisséia*, Gorgó está no Hades, o país dos mortos, e tem como função impedir a entrada dos vivos. É no cenário infernal dos subterrâneos, sob o domínio de Perséfone, que a máscara exprime e mantém sua alteridade radical. Destarte, “para atravessar o umbral teria sido necessário encarar a face do terror, transformando-se como Gorgó, sob seu olhar, no que são cabeças, cabeças vazias, desprovidas de sua força, de seu ardor [...]” (VERNANT, 1991, p. 61).

De acordo com Vernant (1991, p. 105), a face de Medusa é uma máscara que apresenta a imagem do “Outro, nosso duplo, o Estranho, em reciprocidade com o nosso rosto como imagem no espelho”, produzindo uma imagem ambígua “que seria ao mesmo tempo menos e mais que nós mesmos, simples reflexo e realidade do além”. Gorgó figura como a extrema alteridade em relação ao ser humano, não como seu diferente, mas em vez “do homem outro, o outro do homem” (VERNANT, 1991, p. 35). Assim, o homem que encarar a terrível e mortal face gorgônica “deixa de ser o que é, de ser vivo para se tornar, como ela, poder de morte”. De acordo com o autor, no momento em que nos confrontamos com a máscara de Gorgó “revela-se a verdade de nosso próprio rosto” (VERNANT, 1991, p. 106).

Segundo Vernant (2002, p. 85), “em Gorgó os gregos feminizaram um aspecto particular da morte: o horror que ela provoca devido à sua alteridade radical”⁵. Porém, para *morte* os gregos usam a palavra masculina *Thàntos*, e esta se refere a uma figura que nada

⁵ Por essa vertente, poderíamos explorar a complexidade da relação entre a máscara, o feminino e a morte a partir da noção lacaniana de mascarada. Porém, deixamos essa tarefa para um próximo trabalho.

tem de horrível, que traduz o que a morte comporta de institucionalizado, de civilizado – estaria próxima do que os gregos chamam de “bela morte” ou “aquela com a qual o herói enfrenta em batalhas e que lhe garante, na memória social, uma eterna sobrevivência em glória” (p. 85).

Como dito anteriormente, a máscara apresenta o horror, o obscuro, mas em sua forma risível é propiciadora da gargalhada libertadora. Neste ponto faz-se necessário explorar a dupla função das máscaras. Tomemos como ponto de partida o horror. Freud, no artigo “O Estranho”, publicado em 1919, estabelece uma investigação acerca do sentimento de estranhamento. O autor inicia o texto com análise etimológica palavra alemã *Unheimliche*⁶ e seus múltiplos significados.

Freud cita Jentsch, que aponta o obstáculo presente em algumas pessoas para as quais o estranho causa sentimentos de repulsa ou de inquietação. O sentimento de estranheza se faz diante do que é assustador, que remete curiosamente ao que é conhecido e, há muito, familiar. Portanto, nem sempre o que amedronta é o novo ou desconhecido. Assim, há ocasiões, de modo algum raras, em que o familiar pode tornar-se estranho e assustador. Segundo Jentsch (apud FREUD, 1919/2006, p. 239), “o estranho seria sempre algo que não se sabe como abordar”.

Por fim, chega a proposta dada por Schelling, segundo o qual *Unheimlich* “é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 1919/2006, p. 243). Logo, o *Unheimlich* seria um afeto que foi recalcado, porém diante de uma imagem ou um sinal, emerge do inconsciente como um fantasma amedrontador.

Mas que elemento existente na máscara poderia ser familiar e causar estranhamento e inquietação? Freud (1919/2006) aponta duas hipóteses a respeito do estranho: a primeira é que o assustador seria a manifestação de um elemento recalcado que retorna; a segunda consiste num sentimento prévio de mutilação, relacionado ao complexo de castração.

Neste ponto, buscamos desenvolver uma relação entre a máscara e a fantasia, em sua função de tela frente à crueza do real enquanto inapreensível. Cabe aqui sublinhar que o real não está entre os objetos do mundo, entendidos como objetos possíveis do desejo, mas sim como o impossível, como o que falta. Logo, o real está além das máscaras, dos disfarces, dos significantes, está além do princípio de prazer. Nesse sentido, tanto a máscara quanto a fantasia se colocam no lugar do que não pode ser apreendido. Através delas, a expressão abstém-se dos conceitos e evidencia um modo de entendimento que, de outra forma, talvez

⁶ A palavra familiar *Unheimliche* encontra-se presente no termo designativo de estranho, *Unheimliche* (não-familiar), o que nos faz pensar no que haveria de estranho no familiar.

não tivesse espaço de visibilidade. Encoraja para uma aproximação ao horror, mas nos defende de cairmos nele. A máscara nos permite adentrar o mundo das nossas fantasias, da nossa imaginação, dos nossos sonhos e desejos secretos. A máscara, tal como véu, ao mesmo tempo encobre e revela. Ela nos protege.

Qual o papel das máscaras nas relações humanas? Na sociedade, todos se valem de máscaras para ocultar desejos e ambições pessoais que, se compartilhados, romperiam o elo que os une aos outros indivíduos? Na tentativa de responder esta questão, reporto-me ao filme “De olhos bem fechados” (1999), que tem como título original "Eyes wide shut", última obra do cineasta Stanley Kubrick. O filme foi uma adaptação do livro *Traumnovelle* (História do Sonho) publicado em 1926, de Arthur Schnitzler, poeta, dramaturgo e romancista austríaco, contemporâneo de Freud.

O casal protagonista do filme é formado por Bill Harford (Tom Cruise) e Alice (Nicole Kidman). Ambos vivem um casamento perfeito até que, após uma festa, Alice confessa sua atração por outro homem no passado e que seria capaz de largar seu marido e sua filha por ele. A confissão da esposa faz com que ele saia em busca de respostas pelas ruas de Nova York, assombrado com a imagem da esposa nos braços de outro. Bill recebe um convite para uma festa "secreta" e acaba por fazer descobertas assustadoras sobre uma sociedade que vive das aparências (das máscaras).

Figura 7 – Cena do filme “De olhos bem fechados”



Fonte: Disponível em: <http://universal.globo.com/programas/whatson/materias/os-bailes-de-mascara-do-cinema.html>. Acesso em: 08 mar. 2015.

O filme possui alto teor psicológico e faz referência ao mundo do *non sense* do inconsciente, que abriga nossos sonhos e fantasias. É um filme enigmático e questionador de conceitos morais estabelecidos pela sociedade moderna. O enredo põe em cena a mais pura representação das exigências pulsionais com seus imperativos de satisfação. A película convida o espectador a uma viagem entre o plano consciente e o sonho, mostrando o conflito freudiano clássico entre nossas pulsões e os limites impostos por uma sociedade moderna que preserva princípios moralistas quanto à instituição do casamento, que não consegue dar conta de realizar os sonhos individuais, e aponta que os mesmos devem ser reprimidos para não abalar a estabilidade social. Porém, longe de passar uma mensagem moralista, a película enfatiza a importância do sonhar, a importância de ir ao encontro do que desconhecemos em nós.

O filme me parece uma metáfora da insólita viagem conduzida pela realidade psíquica, com todos os seus caminhos escuros e habitantes sobrenaturais representados pelas cenas pouco iluminadas e personagens mascarados. É na festa da mansão que o casal enfrentará profundamente seus maiores medos. A festa da qual o casal participa pode ser interpretada como uma viagem externa que representa uma experiência interna. As cenas mantêm a aura sombria e fantástica de uma viagem ao inconsciente.

Os cômodos da mansão possuem portas-passagens que levam a desvendar segredos presentes em situações em que o sentimento aniquila toda a racionalidade. Eis que os participantes mascarados sabem algo mais, algo que, com certeza, não pretendem compartilhar sem, antes, zombar e brincar.

As máscaras sempre estiveram presentes nas diversas manifestações culturais, seja nas manifestações espetaculares do oriente, na origem do teatro grego, nas grandes tragédias, nas comédias ou nas ruas. É parte integrante das festas populares, das cerimônias religiosas ou profanas, tendo o intuito de reverenciar, simular, assustar, protestar ou brincar.

Há uma infinidade de tipos de máscaras, com simbolismos distintos de acordo com a cultura, o povo e o continente em que estão inseridas. Segundo o historiador José Mattoso,

Se repararmos para que serve, sobretudo nas sociedades ditas 'primitivas' e nas sociedades tradicionais, tem de se reconhecer, creio eu, que a máscara, longe de ocultar, revela; que ela retira a expressão pessoal do rosto, mas manifesta aquilo que na vida cotidiana não se pode ver; que ela serve, enfim, para descobrir um certo sentido do rosto que está para além das aparências: aquele sentido em que a face viva e individual faz esquecer e só aparece com a morte. (MATTOSO, 1999, online).

No Egito Antigo, a máscara exercia uma função religiosa. Era usada por aqueles que eram identificados com divindades, em contextos e rituais religiosos, sendo ainda um acessório funerário indispensável usado pelo morto – afinal, é preciso velar a morte.

A máscara mortuária egípcia reproduzia as características da face humana e representava a morte em seu estado divino. As imagens do morto eram todas idealizadas, tanto as das máscaras quanto as dos outros artefatos, tais como estátuas e caixões antropomórficos. Após o processo de mumificação, o sacerdote colocava a máscara sobre a cabeça do morto. A máscara era confeccionada buscando se parecer com a pessoa em vida, para que seu *Ka*⁷ pudesse reconhecer seu corpo e retornar a ele. Dentro desta perspectiva parece evidenciar-se a função da máscara de velar o horror da morte, ao mesmo tempo em que encoraja uma aproximação ao morto. Segundo Marques (2005), a idealização não prejudicava a eficácia da máscara como substituto da cabeça do morto. O medo de perder a cabeça no mundo dos mortos é descrito no capítulo 43 do “Livro dos Mortos” (apud MARQUES, 2005, p. 32), intitulado “Encantamentos para prevenir que um homem seja decapitado no mundo dos mortos”.

O capítulo 151 B do “Livro dos Mortos” discorre sobre a “Fórmula para uma cabeça misteriosa” que tem por função proteger a máscara⁸. A máscara de ouro de Tutankhâmon está entre as máscaras que apresentam a inscrição desta fórmula. Cada parte do rosto e da cabeça do morto é identificada a uma divindade. A tradução da versão francesa de Paul Barguet (1967) feita por Marques (2005, p. 32) diz:

Palavras ditas por Osíris N⁹, que ele diga: “Saudação a ti, bela face, dotada de visão, que confeccionou Ptah-Sockar, que ergueu Anúbis, a qual Shu erigiu a mais bela face que está entre os deuses! Teu olho direito é a barca da noite, teu olho esquerdo é a barca do dia, tuas sobrancelhas são (aquelas da) enéade, teu crânio é (aquele de) Anúbis, tua nuca é (aquela de) Hórus, teus dedos são (aquele de) Thot, tua trança é (aquela de) Ptah-Sockar. T estás na fonte de N, que é dotado de belas honras junto ao grande deus, e ele vê graças a ti os confederados de Seth¹⁰, que derrube para ele seus inimigos sob

⁷ Entre os antigos Egípcios, o *Ka* designava uma espécie de alma. Era simbolizado na pintura egípcia por dois braços erguidos. O *Ka* nascia ao mesmo tempo que o corpo. Quando a pessoa morria seu *Ka* viajava para o mundo dos mortos ao encontro dos deuses. Se seu corpo fosse preservado, o *Ka* retornava a ele.

⁸ Taylor (1994, p. 180 apud MARQUES, 2005) discorre sobre a “Formula para uma cabeça misteriosa” na qual a máscara é identificada com a cabeça do deus sol.

⁹ A letra N indica o lugar onde deveria ser colocado o nome do morto.

¹⁰ Aqui o morto é identificado a Osíris, assassinado por Seth.

ele, junto da grande enéade no grande palácio do Príncipe que está em Heliópolis! Tome os belos caminhos diante de Hórus, senhor dos pântanos!¹¹, N!”

De acordo com Marques (2005), as primeiras máscaras egípcias apareceram entre o final do Primeiro Período Intermediário e o início do Médio Império, durante os séculos XX ou XXI a. C. As características faciais do morto eram pintadas sobre os envoltórios da múmia ou eram modeladas no gesso diretamente sobre as bandagens da múmia.

No Novo Império (1550 a. C. – 1069 d. C.), as máscaras eram confeccionadas com madeira, cartonagem e metal. Também foram encontradas grandes quantidades de máscaras de gesso, datadas do início deste período, nas necrópoles. Essas máscaras foram feitas para adultos e para crianças, sendo ainda encontradas pequenas máscaras colocadas sobre as vísceras do morto, que eram preparadas para o enterro como se fossem miniaturas de corpos humanos. No fim deste período, as máscaras passaram a ter representações dos braços cruzados sobre o peito, e das mãos. Nesta época também surgiu o *mummy-board*, um envoltório de cartonagem, que cobria a múmia por inteiro, semelhante a uma tampa do caixão (MARQUES, 2005).

De 1200 a. C. a 300 a. C., passaram a usar o caixão com características antropomórficas, com a face do morto idealizada, no lugar da máscara mortuária. Após um longo período este modelo passou por algumas alterações, voltando a ser utilizado com suas características originais na XXVI Dinastia (664 a. C – 525 a. C.).

No Egito Romano¹², nos séculos I e II d. C., as máscaras são divididas em dois grupos: um do “grupo egípcio” e outro do “grupo romano”. As pertencentes ao primeiro seriam as máscaras de cartonagem tipo elmo. O segundo, composto pelas máscaras de gesso guardam características da arte grega do período helenístico quanto à retratação da cabeça e dos ombros, ficando o restante da decoração com características egípcias (MARQUES, 2005).

A cartonagem era um tipo de material muito usado na composição das máscaras, desde o período faraônico. Tinha como características ser um material leve constituído por camadas de linho e gesso. As máscaras que não eram confeccionadas de cartonagem eram feitas de gesso ou estuque. Entretanto, as máscaras que predominaram no Médio Egito eram confeccionadas de gesso, cuja produção se estendeu dos séculos I d. C. ao IV d. C. (MARQUES, 2005).

¹¹ Os homens (a humanidade) em egípcio.

¹² Período que o Egito esteve sob a dominação estrangeira grega e romana, havendo três substratos culturais: romano, grego e egípcio/faraônico. (MARQUES, 2005).

Na Grécia Antiga, a máscara surgiu nos ritos de Dionísio e seus mistérios. Segundo Maciel (2000) as máscaras eram penduradas nas árvores para serem ocupadas pelos espíritos da Natureza (do vento, da luz do sol, da lua e das estrelas). Os que por ali passavam eram surpreendidos e atraídos pela visão da máscara habitada pelo próprio vazio.

Nas culturas grega e romana também foram encontrados objetos arqueológicos que comprovam que estas culturas faziam uso da imagem funerária no seu sentido mágico, duplo e de substituto. As famílias aristocráticas romanas tinham por costume confeccionar máscaras de cera de seus antepassados (*images*). A função da imago funerária era substituir o cadáver ausente. Na cultura grega, eram confeccionadas estatuetas funerárias denominadas de *Kolossós*.

Substituído ao cadáver no fundo da tumba, o *kolossós* não visam reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão da sua aparência física. Não é a imagem do morto que ele encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além, esta vida que se opõe à dos vivos, como o mundo da noite ao mundo da luz. O *kolossós* não é uma imagem: é um ‘duplo’, como o próprio morto é um duplo do vivo [...] Por meio do *kolossós*, o morto sobe à luz do dia e manifesta aos olhos dos vivos a sua presença. Presença insólita e ambígua que é também o sinal de uma ausência. Aparecendo na pedra, o morto se revela ao mesmo tempo como não sendo deste mundo. (VERNANT, 1990, p. 385-386).

As máscaras, no contexto literário italiano, têm suas raízes na Antiguidade Clássica (séculos V-IV a. C.). Teve origem nos ritos mágicos e religiosos, mas seu uso ganhou notoriedade na encenação teatral (AMARAL, 2004).

No antigo teatro grego, a máscara tinha por função sublimar o caráter trágico ou cômico dos diversos personagens, e derivava daquelas empregadas na celebração dos mistérios dionisíacos. Nesses espetáculos eram adotadas máscaras distintas para a tragédia, a comédia e a sátira, cada qual provida de significado próprio, tomando, assim, familiares e reconhecíveis os personagens das peças. Inicialmente os atores se apresentavam disfarçando o rosto com talco proveniente de chumbo ou gesso, e mais tarde introduziram as máscaras de linho. O poeta trágico Choerilos passou a adornar as máscaras com flores e o tragediógrafo ateniense Prhrinicus criou as máscaras femininas (NERO, 2009).

A máscara trágica buscava traduzir o patético e a dor, através de rugas profundas, sobrancelhas contraídas, órbitas saltadas, olhos arregalados e a boca aberta. O dramaturgo grego Ésquilo (525/524 a. C. - 456/455 a. C.), conhecido como pai da tragédia, foi o primeiro a usar máscaras coloridas.

Um pulo no tempo nos conduz à Idade Média, na França, onde surgiram os primeiros bailes de máscaras. Os bailes eram realizados três vezes por semana, pois nesta época as comemorações carnavalescas eram mais longas, começavam em 1º de janeiro. Nos séculos XV e XVI eles surgiram na Itália, por influência da *Commedia Dell'Arte* e de grande aceitação na Corte de Carlos VI. Ironicamente, esse rei foi assassinado numa dessas festas, fantasiado de urso.

Durante o iluminismo, as representações teatrais tomavam proporções gigantescas devido aos figurinos requintados que serviam de inspiração para os festejos carnavalescos da elite no século XVII.

Ferreira (2004) e Sebe (1986) destacam o poder e a fama de Luís XIV, o chamado Rei Sol, monarca absolutista da França no período de 1643 a 1715. Ele foi um modelo de monarca copiado em todo o Ocidente, que acabou por fazer com que esse estilo de festividade fosse cada vez mais imitado por todos os poderosos da Europa. Esse tipo de espetáculo sofisticado, mais próximo de uma representação teatral do que de algo que possa ser chamado verdadeiramente de festa carnavalesca, fez com que as comemorações oficiais se tornassem cada vez mais ritualizadas.

O Rei Luiz XIV foi um grande incentivador na disseminação dos bailes, e comandava pessoalmente as mascaradas realizadas nos grandes salões reais. Uma delas, realizada na “Terça-feira Gorda” do ano de 1658, no castelo da cidade de Blois, consistiu numa série de apresentações de grupos fantasiados representando temas variados como “Juno e Vênus”, “Baco”, “O Espírito” e outros, terminando com um grande balé.

Para Ferreira (2004), os bailes “venezianos” entraram para a história das comemorações mundiais pela riqueza de sua decoração e das fantasias da nobreza, assim como pelo clima de sofisticação e libertinagem da festa. O crescimento em importância dos bailes realizados em Veneza marcou uma nova fase nas comemorações carnavalescas da época.

Segundo Flora Faria (2006), o primeiro baile de máscaras oficial aconteceu em Veneza, no século XVI. A festa serviu para celebrar a vitória dos venezianos sobre a peste que vitimou várias cidades europeias no período.

O esplendor do carnaval veneziano, do século XVII, foi marcado pela elegância das damas da nobreza europeia que faziam das máscaras um instrumento de sedução. Segundo Faria (2006), nessa mesma época o escritor Giacomo Casanova (17215-1798) ficou conhecido como o grande sedutor mascarado daquela cidade, sua fama chegou a rivalizar com o próprio Arlequim, ícone maior dos festejos de momo.

O rei Momo, um dos principais símbolos do carnaval, é inspirado na mitologia grega. Momo (ou Mômós) é a deusa (alguns consideram-na um deus) do riso, da pilhéria, da galhofa, da irreverência. Era uma figura constante no cortejo de Dionísio. Momo é a personificação do sarcasmo da crítica impotente e irônica, sob a forma feminina. A deusa tinha o hábito de ridicularizar e criticar as obras dos outros deuses. De acordo com a sua opinião, nada foi feito de maneira conveniente. No touro criado por Poseidon, os chifres deveriam ter sido colocados mais perto dos olhos para melhor golpear suas vítimas, o homem criado por Zeus deveria dispor de uma janelinha a abrir-se para o coração, para que se lhe pudessem ler os verdadeiros pensamentos. Também criticou a casa criada por Atena por não possuir rodas, o que impediria os proprietários de a moverem de um lado para o outro, e ainda ironizou Vênus ao falar de suas sandálias que rangiam (FARIA, 2006).

Irados, os deuses expulsaram Momo do Olimpo deportando-a para a Terra, onde passou a ser representada por um (a) jovem tirando a máscara e mostrando sua face zombeteira.

A representação de momo também ocorria nas saturnais romanas. Escolhia-se o mais belo dos soldados para ser coroado como Rei Momo. Durante as festividades, tinha direito a “mordomias”, porém, ao término das comemorações, era sacrificado no altar de Saturno.

Os bailes de máscaras em espaços fechados se multiplicaram na segunda metade do século XVIII. Os jornais franceses já publicavam descrições desses bailes sofisticados que ocorriam principalmente nas cidades de Paris, Bourges e Aix (FERREIRA, 2004).

Na Renascença, os bailes ocupavam um espaço não apenas de divertimento ou atividades de lazer da elite, mas de representação e rivalidade simbólica, entre grupos sociais ou forças políticas. Esses eventos podiam ser realizados o ano todo, mas eram especialmente numerosos no período que antecediam ou durante o Carnaval. Eram festas em que os diferentes grupos rivais que compunham as elites parisienses se ofereciam aos olhos uns dos outros e do povo, que os viam entrar e sair dos palácios em espetáculos que encenavam sua riqueza, seu poder e sua proximidade ou distância do povo. Portanto, a elite parisiense divertia-se, sobretudo em bailes à fantasia ou bailes de máscaras que eram organizados sob os mais variados pretextos, como os que foram realizados em 1830, em homenagem ao rei de Nápoles (MELLO, 2006).

A condessa de Boigne, em suas memórias, descreve um baile do carnaval de 1820.

O carnaval de 1820 foi extremamente alegre e brilhante. [...] O duque de Berry ofereceu um grande baile no Eliseu. Os convites foram muito numerosos e distribuídos com bastante liberalidade. O baile foi magnífico e

perfeitamente organizado. O Príncipe fez as honras com simpatia e fidalguia. E o sucesso da festa, de que se ocupara pessoalmente, alegrou-o antes do fim da noite. (BOIGNE, 1922 apud MELLO, 2006, p. 78).

Os bailes infantis a fantasia também eram organizados na corte. Estes eram realizados em horários vespertinos que, por vezes, seguiam noite adentro. Era nos bailes de Carnaval que as crianças aprendiam e praticavam os modos de sociabilidade, dança e etiqueta. Como nos bailes para adultos, os trajes infantis evocam personagens históricos que carregavam um forte valor simbólico de incorporação e representação do *habitus* de um grupo social dominante.

A marquesa de Montcalm comenta detalhadamente um baile oferecido em 1817 pela Senhora de La Briche, em que o momento de maior brilho fora uma quadrilha dançada por doze crianças [...]. Esta quadrilha pretendia reproduzir aquela que fora dançada no dia 8 de abril de 1668, no hotel de Rambouillet. Cada criança representava o papel de um pajem, um senhor ou uma dama. [...] As crianças dedicaram-se com muito empenho aos ensaios e conversavam usando seus nomes de empréstimo [...]. (MARTIN- FUGIER, 1990 apud MELLO, 2006, p. 80).

A peça de Alexandre Dumas também inspirou Madame de Gontaut a realizar um baile de Carnaval em 1829, no qual “*dominavam os trajes à Francisco I e Henrique III*” (MAIGRON, 1911 apud MELLO, 2006, p. 80).

A queda do rei Carlos X, em 1830, promoveu um clima de liberdade política e estética que favoreceu a popularização dos bailes de carnaval à fantasia. Segundo Mello (2006), até 1833 havia dois tipos de bailes: os frequentados pela elite, como os realizados no Palais-Royal ou na Ópera de Paris, e os espaços “mesquinhos e pouco iluminados”, destinados ao povo.

Assim, desde 1830, as máscaras e as fantasias se faziam presentes nos bailes carnavalescos. Muitos frequentadores da Ópera de Paris, em geral mulheres, encobertos por uma grande capa preta presa a um capuz e pela máscara, tinham por costume abordar os senhores encasacados com a tradicional pergunta: “Você me conhece?” e revelavam segredos do assediado. Segundo Ferreira (2004), a brincadeira continuava com a misteriosa mascarada prometendo guardar suas indiscrições em troca de pequenos favores ou de uma ceia ao término do baile. Em Veneza, desde o século XVII, esta brincadeira era frequente, sendo posteriormente incorporada aos bailes no Brasil.

3.1 A chegada das máscaras na cidade do Rio de Janeiro

A partir do século XIX a sociedade carioca passou por várias mudanças, entre elas, uma crescente transformação sociocultural, surgindo uma nova realidade no âmbito das festividades carnavalescas. As práticas tradicionais de conviver e interagir socialmente foram sendo desprestigiadas, surgindo novas ideologias de convivência social. Com o surgimento de uma nova classe média, surgia um novo modelo, o Carnaval de Veneza, em que predominavam as máscaras e as fantasias (LOREDANO, 1999).

Segundo Adolfo de Moraes de Los Rios Filho (apud COSTA, 2001), as máscaras passaram a fazer parte do carnaval carioca por volta de 1834. As máscaras eram confeccionadas em cetim, cera, veludo e outros materiais. Eram importadas principalmente de Paris e em geral reproduziam as máscaras da *Comedia Dell'Arte* e personagens presentes nos palcos italianos e franceses da época.

Não havia na época uma música específica para o Carnaval, o mais provável é que os mascarados tenham bailado valsas. Ao longo do século XIX, os bailes de máscaras eram frequentados apenas pela elite. Segundo Loredano (1999), no reinado de D. Pedro II era comum a realização desses bailes nos teatro da Corte.

Os salões tornaram-se o novo espaço de convivência social elitizada, da elegância, do encontro e do divertimento. Vários bailes são anunciados na cidade do Rio de Janeiro, onde “[...] o espírito carioca estava predestinado a fazer do carnaval a sua maior festa popular” (RENAULT, 1969, p. 21).

No Brasil, os bailes de máscaras apareceram com o intuito de civilizar o Entrudo, o que faz ressaltar uma questão interessante na medida em que confere à máscara uma função civilizatória. Ou seja, a civilização exige o encobrimento de certas tendências violentas incompatíveis com a civilização, ainda que esse encobrimento seja paradoxal, na medida em que também é revelador.

O primeiro baile de máscaras documentado no Brasil data de 20 de janeiro de 1840, realizado no “Hotel Itália”, localizado no Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, e divulgado em *O Jornal*: “Hoje, 20 de janeiro, no Hotel Itália, haverá baile mascarado com excelente orquestra, havendo dois cornerts à piston.” (COSTA, 2001, p. 79). Esse baile foi idealizado por iniciativa de seus proprietários, imigrantes italianos, empolgados pelo sucesso dos grandes bailes de máscaras que aconteciam na Europa. Os jornais da época divulgavam “Baile de máscaras como se usa na Europa, por ocasião do Carnaval”

(QUEIROZ, 1999, p. 51). Após o evento, os jornais esboçavam elogios à elegância e refinamento do baile. Assim, o “Entrudo”, como forma muito criticada de se brincar com o Carnaval, começa a ser substituído pelos bailes carnavalescos da alta sociedade.

O sucesso do primeiro baile fez com que a promoção se repetisse. No dia 21 de fevereiro de 1846 outro famoso baile de máscaras foi realizado no Teatro São Januário, promovido pela cantora de teatro Clara Delamastro. Apesar da imponência da festa, o risco financeiro era grande, fazendo com que a promotora do evento publicasse a seguinte nota no *Jornal do Commercio*, em 19 de fevereiro de 1846: “A empresária, pois, confiando na generosidade e benevolência do público desta corte lhe implora humildemente a sua proteção, a fim de tornar brilhante este divertimento, tão conhecido na Itália e na França.” (FERREIRA, 2004, p. 11).

Os cavalheiros e damas das mais importantes famílias fizeram-se presentes em suas melhores roupas de gala ou fantasias, tais como se usavam nos bailes parisienses. Dentre as fantasias estavam as de palhaço, turco e fidalgo, porém, a mais usada pelos participantes era a de Dominó. A repercussão e o sucesso do baile fizeram com que muitos outros se repetissem, marcando também, através dos eventos carnavalescos no Rio de Janeiro, as diferenças sociais que atingiam a sociedade brasileira: de um lado, a festa de rua, ao ar livre e popular; do outro, o carnaval de salão que agradava sobretudo à classe média emergente no país, constituída por comerciantes, fazendeiros, capitalistas, ministros, entre outros (FERREIRA, 2004).

Mesmo fora do calendário cristão foram realizados bailes de máscaras, tais como o do Hotel Universo, no Largo do Paço, divulgado pelo *Jornal do Commercio* em 29/11/1848 “a benefício de hum empregado da casa. Só senhoras damas podem ir mascaradas e têm entrada grátis, e os homens trajas à fantasia” (RENAULT, 1969, p. 282).

Em 06 de fevereiro de 1835 foi publicado um anúncio da Bouis & Cia mostrando que, por essa época, as máscaras já estavam postas à venda no Rio de Janeiro:

Acha-se na Rua do Ouvidor, 128, canto dos ourives, hum grande sortimento de máscaras chegadas proximamente da França, com várias expressões jocosas e sérias, de qualidade superior, de cera de Veneza superfina, de papelão fino; nariz de papagaio, dito fingindo um peixe, peitos de senhoras para vestir-se de mulher, caras de porco, de cachorro, de gato, de itanha, de leão, de bacorão...[...] cabeças mecânicas com barba, bigodes e queixo movido, da invenção do celebre Boustefaniai de Veneza [...] tudo a preço commodo. (RENAULT, 1969, p. 133).

Outra loja que se tem notícia é a loja “As 10.000 máscaras”, também situada na Rua do Ouvidor, onde estavam à venda máscaras de arame, veludo e cera, outras confeccionadas com cetim, arame e cartão, para o Carnaval de 1854.

A partir de 1873, os salões passaram a ser o espaço preferido pela elite carioca, a qual seguia os padrões europeus. Em 1871, foi inaugurado o Teatro Imperial D. Pedro II, tendo sido realizado um baile de máscaras na sua inauguração. O prédio localizava-se na Rua da Guarda Velha, atual Rua 13 de Maio, no centro do Rio de Janeiro, e nele eram apresentadas as óperas, muito ao gosto da elite. Por isso, ficou conhecido como Teatro Lírico.

Figura 8 – “Baile de máscaras no Teatro Lírico do Rio de Janeiro”, de Guerave (1883)



Fonte: Disponível em: <http://historiainte.blogspot.com.br/2014/01/o-entrudo-no-brasil.html>. Acesso em: 08 mar. 2015.

De 1932 a 1975, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi o último espaço importante a promover os bailes de máscaras (STARK, 2011).

Nos bailes, as fantasias mais conhecidas eram as de “Dominó”, “Pierrot”, “Arlequim e “Colombina”. Estes últimos personagens formavam um triângulo amoroso imortalizado pela Commedia Dell’Art. Nos salões, a mais usada era a fantasia de Dominó, enquanto nas ruas as mais comuns eram as de Palhaço, também conhecidos como “Clowns”. A fantasia de “Dominó” é uma túnica até aos pés, com capuz, mangas e luva pode ser feita de cetim ou veludo, normalmente de cor preta. Tem como complemento a tradicional máscara de Carnaval, que permite o encobrimento total do folião. A indumentária da Colombina era de

seda ou cetim branco; o Arlequim usava uma roupa, em geral, com formatos de losangos multicoloridos; e Pierrot vestia-se com uma calça e um casaco bem grandes, adornados com pompons e uma grande gola franzida.

As máscaras que chegavam ao Rio de Janeiro eram fabricadas e importadas principalmente do continente europeu. A existência de escolas para a fabricação de máscaras data de 1271. De acordo com Faria (2006), na confecção das máscaras originais utilizava-se argila para o modelo e gesso para o molde, que era coberto de papelão, cola de farinha e gaze, e depois eram pintadas.

Esse estudo da chegada das máscaras na cidade do Rio de Janeiro e a noção proposta por Halbwachs (2006) sobre testemunho me instigou a visitar uma tradicional fábrica de máscaras. Acreditei que ali seria o espaço perfeito para que eu pudesse resgatar a memória das máscaras a partir de narrativas de quem as produziam e documentos que testemunhassem sobre as máscaras e seu poder lúdico na cultura carioca. Assim, seria possível compreender as relações que o presente mantém com o passado desde o processo de criação e confecção das máscaras até seu uso popular em diferentes momentos na nossa cultura.

3.2 As máscaras no contexto sociopolítico

No ano de 2014, fiz contato com a Fábrica de Máscaras Condal, situada no bairro de Neves, município de São Gonçalo, região metropolitana do Rio, e agendei uma visita. Ao chegar, fui muito bem acolhida pela proprietária Olga Gilberto Valles e por seu filho, o diretor comercial Albert Paris, que me conduziram a uma sala, na qual há uma parede coberta por inúmeras máscaras.

Em clima de descontração, a proprietária deu início ao relato da história da fábrica Condal, fundada em 1958 pelo marido, o artista plástico e professor de escultura da Universidade de Barcelona, Armando Valles, falecido em 2007. Na oportunidade me apresentou as primeiras máscaras, produzidas de maneira artesanal, feitas de tarlatana e morim impermeabilizado, uma espécie de “*papier marché*” com tecido. Com a evolução das tecnologias, a fábrica passou a utilizar uma variedade de materiais como tela metálica, plástico, E.V.A. (uma mistura de alta tecnologia de Eti, Vinil e Acetato), entre outros. A fábrica é reconhecida mundialmente pela qualidade e realismo na confecção de máscaras de monstros e uma fantástica coleção de personagens e políticos.

Figura 9 - Visita à Fábrica de Máscaras Condal (2014)

Fonte: Acervo pessoal.

O processo de criação é artesanal. Começa pela modelagem em argila e, segundo nos relatou o artista plástico Sergi Arbusà, demora cerca de 15 a 20 horas. Em seguida, a máscara é reproduzida em gesso para então passar para uma moldura de resina sintética, para o corte, ser finalizada em poliestireno a vácuo e encaminhada para pintura a jato ou manual. O processo completo da criação das máscaras dura em média uma semana.

A ideia de produzir máscaras surgiu quando o artista plástico chegou ao Brasil em 1956 e observou que durante o carnaval havia muitas fantasias, mas poucos mascarados.

Na entrevista publicada no jornal *O Globo* em 16 de fevereiro de 1976, o escultor Armando Valles declarou que 40% da produção das máscaras tinha como tema o horror, na figura de morcegos, gorilas, vampiros e fantasmas. Segundo o escultor,

A agressividade de fora é tão grande que o folião busca na máscara horrenda que esconde o rosto uma fórmula não de humor, de alegria, mas de assustar as pessoas. Isso antigamente não acontecia. Se você colocar uma máscara bonita ou de palhaço e uma de morcego com sangue pelos cantos da boca perto de uma criança, ela vai escolher o morcego com certeza. (O GLOBO, 1970, p. 22).

Segundo Mattoso (1999, online),

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.

Falar de Carnaval é falar de fantasias e desejos. Durante o Carnaval o indivíduo é livre para escolher a sua fantasia, o que, na língua portuguesa, de acordo com Damatta (1990), tem duplo sentido, pois tanto se refere às ilusões e idealizações da realidade quanto aos costumes usados somente no período de Carnaval. A fantasia escolhida representa um desejo escondido, “faz uma síntese entre o fantasiado, os papéis que representa e os que gostaria de desempenhar” (p. 50). A fantasia opera sinteticamente por união, agregando o papel imaginário (expresso na fantasia) com os papéis “reais” que o sujeito fantasiado desempenha no dia a dia. Assim, as fantasias possuem um alto sentido metafórico, pois operam a conjunção de domínios.

As fantasias de Carnaval no Brasil geralmente representam figuras da periferia, do passado e das fronteiras da sociedade brasileira. Os reis e rainhas, príncipes e princesas, duques e outras figuras da nobreza; monstros, fantasmas, caveiras, diabos e outros personagens do mundo das sombras; gregos, havaianos, chineses; melindrosas, arlequins, colombinas, palhaços, malandros, presidiários, entre outras. São fantasias presentes nos festejos de momos e que, segundo Damatta (1990, p. 51), têm como foco “o que está completamente fora do sistema, ou que está nos interstícios desse sistema”.

Nos dias de folia é comum encontrarmos “presidiários” dançando com “xerifes”, “caveiras” com “fadas”. Essa união de representantes simbólicos de campos antagônicos e contraditórios constitui a própria essência do Carnaval como um rito nacional. Assim, as fantasias de carnaval “criam um campo social aberto, de encontro, de mediação e de polissemia social” (DAMATTA, 1990, p. 51).

Nos bairros da periferia carioca é comum a fantasia de “Clóvis”, que ainda se mantém viva no Carnaval carioca. Esses mascarados que também ficaram conhecidos como “bate-bola” e geralmente saem às ruas em grupos. Os grupos de “Clóvis” podem ser encontrados na Zona Oeste do Rio de Janeiro, como Jacarepaguá, Marechal Hermes, Santa Cruz e São Gonçalo.

Figura 10 – Fantasia de Bate-Bola



Fonte: Disponível em: <http://blogespeticulosas.blogspot.com.br/2011/03/o-carnaval-do-bate-bola.html>. Acesso em: 08 mar. 2015.

O filme documentário “Carnaval, bexiga, funk e sombrinha”, dirigido por Marcus Vinicius Faustini, mostra o encontro de algumas turmas no carnaval de 2005 e é de grande valia para a compreensão dessa expressão da cultura popular no carnaval de rua dos subúrbios cariocas. A narrativa apresenta a rotina de vários grupos de “Clóvis”, com depoimentos de seus participantes e de pessoas que contribuem para a realização do evento.

Ainda hoje existem mais de 100 turmas de “Clóvis”, em geral formadas de 10 a 80 componentes. As turmas de “Clóvis” têm um líder e a rede de relações sociais que envolvem os participantes gira em torno dos preparativos ao longo de vários meses que antecedem o Carnaval, tais como: confecção da indumentária, escolha do tema da casaca, adereços (sombrinha, leque, bola etc.) entre outros.

A fantasia de “Clóvis” é uma espécie de macacão com bordados acompanhado de uma capa, e levam nas mãos uma bexiga (de boi, de porco ou industrializada) cheia de ar, presa a uma varinha. A cabeça é coberta por uma máscara confeccionada de tela com um pequeno orifício no lugar da boca, onde geralmente colocam uma chupeta. Por isso, também são chamadas de “chupetinhas”. As primeiras fantasias de “Clóvis” se assemelhavam às roupas dos palhaços e supõe-se que o termo tenha derivado de “clown” (palhaço). Com o tempo, a fantasia foi incorporando novas características.

Cássio, um líder de turma, declara no filme “Carnaval, bexiga, funk e sombrinha”:

Já passei várias fases de bate-bola. Já peguei várias gerações. O pessoal que está aqui comigo hoje, eu peguei criancinha. No início era só a capa e a

bexiga, que nós batíamos no chão. Com o tempo, foi tudo melhorando, ficou tudo mais moderno¹³.

Figura 11 - Turma de "Clóvis" em São Gonçalo, Carnaval de 2014



Fonte: Arquivo pessoal.

Se, conforme Damatta (1999), as fantasias de carnaval criam um campo social de encontro, mediação e polissemia social, isso nos faz pensar, por outro lado, que a violência pulsional, já mencionada anteriormente, clama por expressão. Tal expressão, que de outro modo seria extremamente danosa do ponto de vista social, dentro do contexto do carnaval e das máscaras ganha espaço de aceitação e enquadre adequado. Isso, que certamente vale para todas as sociedades que incorporaram esses folguedos, ganha na cidade do Rio de Janeiro, no espírito da tradição de cidade imperial, seus contornos próprios. O fato de ter sido sede do império talvez tenha propiciado certo amalgamento entre a expressão lúdica das liberalidades da corte e a crítica política, a sátira dos governantes, que aparecem tanto nas máscaras utilizadas nos folguedos carnavalescos quanto nos enredos de Escolas de Samba até hoje. Seguimos abaixo trazendo algumas indicações dessas ideias.

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RLmJwblZNzc>. Acesso em: 08 mar. 2015.

Numa entrevista concedida ao jornal *O Globo* em 1995, o escultor Armando Valles afirmou que a primeira máscara de político foi criada em 1961, a partir da renúncia do ex-presidente Jânio Quadros (CABRAL, 1995).

Figura 12 - Entrevista de Armando Valles



Fonte: Disponível em: <http://www.mascarascondal.com/index.php?/project/prensa-escrita/>.
Acesso em: 03 mar. 2014.

Ao contemplar as inúmeras máscaras expostas no escritório da Condal, me chamou a atenção a grande quantidade de máscaras de políticos produzidas pela fábrica. A partir de 1985, com a abertura política pós-ditadura militar, a fábrica retomou sua produção das máscaras de personagens que estavam em evidência nos noticiários, sejam elas evidências positivas ou negativas. A primeira máscara retratou a figura do ex-presidente da República Tancredo Neves. Neste ano, a maioria dos foliões homenageava o ícone maior do “carnaval da democracia” usando máscaras do ex-presidente Tancredo Neves. Eram tempos de “Diretas Já”.

Figura 13 - As máscaras de Tancredo



Fonte: Disponível em: <http://www.mascarascondal.com/index.php?/project/prensa-escrita>. Acesso em 03 mar. 2014.

A máscara do ex-presidente José Sarney também fez sucesso a partir do primeiro Plano Cruzado, assim como a do político Ulisses Guimarães, que esteve à frente da luta pela redemocratização do país e pela Constituição, nos anos de 1980.

Desde então, muitos dos nomes marcantes da política viraram máscaras de carnaval como expressão de crítica e alegria dos foliões cariocas. Segundo o relato de Olga Valles publicado na *Revista Exame* (PENNAFORT, 2015, online), “Dos políticos, as mais vendidas são as do Lula, que vendemos desde a disputa com o Collor (em 1989), e a da Dilma”.

Em 2006, a fábrica recebeu a maior encomenda do gênero para criar as máscaras dos políticos brasileiros envolvidos no escândalo do mensalão. Assim, as máscaras do ex-presidente do PT José Genoino, do ex-presidente do Supremo Tribunal de Justiça Joaquim Barbosa, de Marcos Valério, de Delúbio Soares, de José Dirceu, de Roberto Jefferson com o olho roxo, de Luiz Gushiken e do ex-presidente Lula bateram recordes de encomenda de máscaras.

Já o Carnaval de 2014 levou para a linha de produção uma máscara que trouxe à tona uma pergunta feita e refeita inúmeras vezes ao longo do segundo semestre de 2013: “Cadê o Amarildo?”. Morador da comunidade da Rocinha, o pedreiro Amarildo de Souza tornou-se conhecido nacionalmente após seu desaparecimento, em 14 de julho de 2013, depois ter sido detido por policiais militares na porta de sua casa e conduzido até sede da Unidade de Polícia

Pacificadora (UPP) do bairro. A partir daí tornou-se símbolo de casos de abuso de autoridade e violência policial na cidade do Rio de Janeiro.

As máscaras do pedreiro Amarildo foram produzidas pela primeira vez a partir de uma encomenda do cantor e compositor Caetano Veloso e de Mariza Monte para serem distribuídas no show "Cadê o Amarildo?", no Circo Voador, na Lapa, em novembro de 2013. O show visou arrecadar fundos para a família do pedreiro.

Para o Carnaval de 2014, a Fábrica Condal apostou na produção de cerca de 50 mil máscaras reproduzindo o rosto do pedreiro. A ideia gerou muita polêmica. Conforme a reportagem de Maria Inez Magalhães (2014) no jornal *O dia*, o carnavalesco Milton Cunha criticou a iniciativa da Condal,

Isso é macabro. Por que você botaria a máscara de um assassinado para dançar, beber, comemorar? Nas tribos africanas elas são usadas para evocar um ancestral, um mito heróico, divinizado e sem nome. Mas nem por esse lado dá para usar porque o Amarildo não foi divinizado, ele foi martirizado. É muito diferente de usar uma máscara de um político para debochar de uma situação. (MAGALHÃES, 2014, online).

O escritor e sambista Haroldo Costa também se mostrou contrário à ideia: “Usar uma máscara de uma pessoa que foi morta e o corpo ainda nem foi encontrado não é adequado para o Carnaval.” (MAGALHÃES, 2014, online).

Entretanto, segundo noticiou o site G1 em 23 de janeiro de 2014, para Olga Valles, a proprietária da Condal, a máscara seria uma forma lúdica de contar a tragédia de Amarildo: “Dessa maneira, quem sabe conseguimos sensibilizar mais as pessoas sobre o caso. É também uma maneira de transformá-lo num ícone e para que histórias como essa não aconteçam de novo.” (BARREIRA, 2014, online). Além disso, para a proprietária, “Todos nós somos Amarildo. São pessoas anônimas com casos semelhantes que acontecem todos os dias e caem no esquecimento. A máscara do Amarildo é para não cair no esquecimento.” (BARREIRA, 2014, online).

Vê-se claramente, nesse episódio, a função social da máscara que, ao jogar com o horror, o traumático, abre um espaço de expressão ao que se pretendia ocultar. Mostra-se, com isso, o quanto o brincar é coisa séria e serve a muitas funções nesse exercício de dar visibilidade ao que, de outro modo, permaneceria alijado.

Neste ano de 2015 a Fábrica Condal tinha como meta produzir não só máscaras com o rosto de presidente da Petrobrás, Graça Foster, mas também a do ex-diretor da Área Internacional da Petrobrás, Nestor Cerveró, preso pela polícia federal por conta da Operação

Lava-Jato, que investiga esquema de corrupção na estatal. Porém, após receber um telefonema de um dos advogados de Cerveró, Olga Valles desistiu e declarou ao jornal *Diário do Nordeste* (2015, online): “Foi uma ligação amigável. Disseram que não queriam a máscara e que iriam nos processar se caso fizéssemos: ‘quem avisa amigo é’”. Olga preferiu não correr o risco de pagar uma indenização e afirmou: “É muito ambíguo. Tudo depende de um juiz. Não estou com vontade de ter esse tipo de problema. Pode ser que o juiz ache que ele (Cerveró) tem esse tipo de direito.” (DIÁRIO DO NORDESTE, 2015, online).

Segundo reportagem do jornal *O Globo*, o professor de Direito Constitucional da PUC-SP, Marcelo Figueiredo, declarou que a Constituição prevê o direito à proteção da imagem, mas também assegura a proteção à manifestação cultural:

As pessoas têm direito sobre a própria imagem. Mas, no caso de uma máscara de carnaval, se alguém compra ou usa uma máscara, está exercendo sua liberdade de expressão. Sobre isso, a defesa de Cerveró nem teria direito de ação. Agora, no caso da fábrica que produz os artigos, a empresa pode argumentar que a máscara é objeto da cultura do povo. A Constituição, nos artigos 215 e 216, diz que o Estado protege as manifestações culturais, inclusive as populares. (CASTRO; CARVALHO; MALTACA, 2015, online).

Porém, não houve nenhuma manifestação da Graça Foster. Segundo o artista plástico Gabriel Barros, há dois anos responsável pela produção das máscaras da Condal, a maior dificuldade em criar a máscara de Graça Foster ficou por conta de conseguir uma reprodução que chegasse mais próxima da realidade das marcas de expressão do rosto de Foster (LIMA; BERTOLUCCI; CANDIDA, 2015).

Vemos que, conforme já foi dito, as máscaras caíram no gosto popular e se perpetuam não só nos festejos carnavalescos, mas também no cenário político das sociedades modernas. Entre as grandes manifestações sociais, guardadas na memória do povo brasileiro, como marcos importantes no processo de redemocratização do Brasil, cita-se o movimento das “Diretas Já” em 1984 e o *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Mello, em 1992. Neste último, o ex-presidente Collor pediu que os brasileiros saíssem às ruas de verde e amarelo. De maneira contrária, o povo saiu de preto e tirou Collor da presidência.

Em junho de 2013, o povo brasileiro voltou às ruas para protestar. As manifestações sociais tiveram como ponto de partida a cidade São Paulo contra o aumento da tarifa dos transportes coletivos. Rapidamente os protestos se espalharam para outros estados, entre eles, o Rio de Janeiro. Diferente das manifestações anteriores, que foram mais concentradas, esta última foi marcada pela amplitude da massa, ausência de liderança de partidos políticos ou

entidades sindicais e pela brutal repressão policial às manifestações. Outra característica marcante foi a relação entre os protestos e as redes sociais.

Tomando as máscaras como importante registro da memória social, cabe tecermos algum comentário sobre o uso das máscaras pelos manifestantes e sua importância na construção da memória do cenário político do qual foi testemunha nas últimas manifestações sociais que ocorreram no Brasil. Cansado de ser usado como massa de manobra pelos partidos e políticos oportunistas, em junho de 2013, o povo brasileiro tomou as ruas das grandes cidades brasileiras. As manifestações sociais, inicialmente voltadas contra o aumento da tarifa do transporte público e a ação contestatória da esquerda com o Movimento Passe Livre (MPL) em São Paulo, logo eclodiram e assumiram inesperadas proporções que tiraram a tranquilidade dos que estavam no poder. As pautas das reivindicações também se ampliaram para questões genéricas como "saúde", "educação", "segurança" e "contra a corrupção".

Acerca da crise do sistema representativo, segundo Bonavides:

O emprego deste, ao longo de quatro repúblicas, por mais de um século, não eliminou as oligarquias, não transferiu ao povo o comando e a direção dos negócios públicos, não fortaleceu nem legitimou nem tampouco fez genuína a presença dos partidos no exercício do poder. Ao contrário, tornou mais ásperas e agudas as contradições partidárias em matéria de participação governativa eficaz. Do mesmo passo fez, também, do poder pessoal, da hegemonia executiva e da rede de interesses poderosos e privilegiados, a essência de toda uma política guiada no interesse próprio de minorias refratárias à prevalência da vontade social e sem respaldo de opinião junto das camadas majoritárias da Sociedade. (BONAVIDES, 1998, p. 351).

Assim, o povo cansado de não se ver representado pelos governantes, promoveu intempestivamente um movimento de reivindicação, aglomerando-se como massa, disso decorrendo algumas consequências. Mas, como e por que se formam as massas? O que pensa e como age uma massa psicológica?

Os primeiros estudos sobre as massas baseavam-se no comportamento anormal das pessoas em dada situação. O médico e sociólogo francês Gustave Le Bon (1841-1931), em sua obra *Psicologia das Massas (Psychologie des Foules, 1895)*, foi um dos pioneiros a estudar o fenômeno das massas sob o ponto de vista psicossocial. Segundo Le Bon (1895/1980), quando as pessoas fazem parte de uma massa, deixam de ser elas próprias para fazerem parte do que ele chamou "alma da massa" ou espírito coletivo, diferente do espírito individual de cada um dos indivíduos que fazem parte do fenômeno.

Sigmund Freud, em um dos seus textos sociais, “Psicologia de grupo e análise do ego” (1921[1930]/2006), cita entre outros autores, Le Bon.

Deixarei que agora Le Bon fale por si mesmo. Diz ele: ‘A peculiaridade mais notável apresentada por um grupo psicológico é a seguinte: sejam quem forem os indivíduos que o compõem por semelhantes ou dessemelhantes que sejam seu modo de vida, suas ocupações, seu caráter ou sua inteligência, o fato de haverem sido transformados num grupo, coloca-os na posse de uma espécie de mente coletiva que os faz sentir, pensar e agir de maneira muito diferente daquela pela qual cada membro dele, tomado individualmente, sentiria, pensaria e agiria, caso se encontrasse em estado de isolamento. Há certas ideias e sentimentos que não surgem ou que não se transformam em atos, exceto no caso de indivíduos que formam um grupo. O grupo psicológico é um ser provisório, formado por elementos heterogêneos que por um momento se combinam, exatamente como as células que constituem um corpo vivo, formam, por sua reunião, um novo ser que apresenta características muito diferentes daquelas possuídas por cada uma das células isoladamente’. (FREUD, 1921[1930]/2006, p. 83-84).

Freud contesta a ideia de que a massa seria constituída meramente por uma exaltação dos afetos e uma inibição do pensamento. Para ele, a ideia de sugestão é muito fraca para explicar a transformação dos indivíduos na massa. A constituição do grupo seria resultado de uma identificação com um objeto ou pessoa colocado no lugar do ideal a ser seguido. Assim, unidos pela identificação a um ideal, um líder, ou uma ideia líder, a massa se constitui (FREUD, 1921[1930]/2006). Freud afirma que:

A psicologia do grupo interessa-se assim, pelo indivíduo como membro de uma raça, de uma nação, de uma casta, de uma profissão, de uma instituição, ou como parte componente de uma multidão de pessoas que se organizaram em grupo, numa ocasião determinada, para um intuito definido. (FREUD, 1921[1930]/2006, p. 82).

Talvez possamos pensar que os episódios das manifestações de junho realmente não tiveram um líder; foram manifestações espontâneas, resultantes da comunicação promovida pelas redes sociais, e favorecidas possivelmente pela identificação a uma ideia líder que seria uma insatisfação coletiva com o sistema de representação política vigente em nosso país. Essa ideia tem ligação com o pensamento freudiano de que o que faz liga na massa é um elemento de identificação que traz certa consistência ao laço com o outro, ainda que esse laço, no caso das aglomerações, possa ser fugaz.

O que se viu, nos últimos protestos de junho de 2013, foi a reunião física de pessoas para formar o que o Canetti (1995) descreve como massa aberta, ou seja, ela quer sempre se expandir,

crescer de forma rápida. Uma massa com sentimento de igualdade e objetivo comum: mais qualidade e recursos para educação, saúde e segurança pública, o combate à corrupção e controle inflacionário no Brasil (CASTELLS, 2013).

Uma das características marcantes das manifestações de junho de 2013 foi a mobilização dos manifestantes pelas redes sociais, mais precisamente pelo Facebook. Segundo o sociólogo Manuel Castells em entrevista à *Folha de S. Paulo*,

[...] não basta um manifesto no Facebook para mobilizar milhares de pessoas. Isso depende do nível de descontentamento popular e da capacidade de mobilização de imagens e palavras. A internet é uma condição necessária mas não suficiente para que existam movimentos sociais. (DIAS, 2013, online).

Cabe aqui ressaltar que não temos a pretensão de discutir o fenômeno das manifestações sociais que ocorreram em junho de 2013, mas sim a presença de um acessório simples, cercado de mistérios e simbologias que se fez presente nestes eventos: uma máscara. Um fato intrigante visto nos protestos foi o uso das máscaras pelos manifestantes, sobretudo a adoção da máscara inspirada no revolucionário inglês Guy Fawkes, que comandou uma revolta para tomar o poder na Inglaterra, em 1605, e teve sua popularização nas histórias em quadrinhos e posteriormente no cinema no filme “V de Vingança”, de 2005, dirigido por James McTeigue (LIFSCHITZ, 2013).

Durante os protestos, a icônica máscara V desse personagem de quadrinhos que tomou como referência um personagem histórico foi também resignificada pelos manifestantes brasileiros. A máscara V, segundo o analista simbólico e pesquisador Rodrigo Argüello (apud ROSALES, 2011, online),

[...] tem várias mensagens implícitas muito fortes: a mensagem libertária, um anonimato que representa milhões e a possibilidade de que esses milhões possam identificar-se, unirem-se e expressarem-se através de um símbolo poderoso que, também, os protege.

A máscara V original foi desenhada por David Lloyd, com feições dicromáticas: um rosto pálido, com bochechas rosadas e proeminentes, um bigode negro virado para cima e um sorriso irônico; tornou-se um símbolo de liberdade de luta e resistência, como afirma o desenhista em reportagem (CIRNE, 2013).

Figura 14 - A icônica máscara V



Fonte: Disponível em: <http://www.mundodastribos.com/mascara-guy-fawkes-v-de-vinganca-o-que-significa.html>. Acesso em: 08 mar. 2015.

A máscara desenhada por David Lloyd remete à de Dionísio, uma máscara sorridente. Assim como a máscara de Dionísio, a máscara V interpela quem a vê de frente. Impossível não ver sua imagem sem primeiro “cair dentro do olhar daquele que aparece na imagem” (VERNANT, 2002, p. 348).

O cortejo mascarado de junho quebrou as normas, uma manifestação nunca vista antes em solo brasileiro. No dia 20 de junho, milhares de manifestantes deixaram acucados os líderes políticos no Palácio do Planalto (CARVALHO; ZALIS, 2013). A barreira que parecia tão sólida entre o povo e o poder estava fragilizada. Nestes eventos, os manifestantes externalizaram suas pulsões hostis recalçadas, sob forma de agressividade e violência.

O uso das máscaras e das roupas pretas pelos manifestantes tinha como objetivo garantir o anonimato dos participantes, caracterizando-os, em conjunto, como uma única massa, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, preservava a singularidade desses manifestantes. Durante as manifestações, alguns mascarados aproveitaram-se do anonimato para produzir momentos de terror e pânico, seja por via de uma violência simbólica (queimando bandeiras ou bonecos), seja por via de uma violência real (destruindo o patrimônio público e privado).

Figura 15 - Manifestante mascarado



Fonte: Disponível em: <http://fazendohistorianova.blogspot.pt/2013/10/protestos-no-brasil-em-2013.html>. Acesso em: 08 mar. 2015.

Sem dúvidas, é possível identificar um crescente interesse de vários pesquisadores na busca por respostas, no campo das Ciências Sociais, diante da hostilidade e da violência entre manifestantes, estas que se apresentam como uma característica dos fenômenos de massas dentro do atual contexto sociopolítico brasileiro.

Vale ressaltarmos que as manifestações de junho de 2013 passaram a fazer parte da memória política brasileira não só por sua importância histórica no contexto sociopolítico, mas também pelas ações do povo brasileiro que, como os antigos gregos, descobriu que quando as questões são comuns, são também uma questão individual. As máscaras, presentes em tais manifestações e que suscitaram tanta polêmica, sobretudo no sentido de que ocultavam a identidade do manifestante e dificultavam o trabalho de identificação da polícia em caso de condutas abusivas, trouxeram à baila o aspecto paradoxal da função da máscara: ao mesmo tempo em que oculta a singularidade de um sujeito, este, entretanto, é revelado por sua identificação com a expressão de um traço partilhado pela coletividade. O traço, nesse caso, parece ter sido a insatisfação e a revolta diante do descaso do poder público frente àqueles a quem governa.

CONSIDERAÇÕES



Nosso objetivo com este trabalho foi tecer algumas considerações sobre a utilização das máscaras no cenário carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro. Buscamos subsídios que pudessem revelar o uso das máscaras como elementos testemunhais na constituição de processos identificatórios importantes no contexto da Memória Social. Verificamos como as festas de máscaras, o Carnaval e outros eventos que a utilizam podem ser socialmente estudados como estratégias que possibilitam aos atores sociais agirem de modo a expressar uma lógica de ação outra do que a habitual, lhes permitindo quebrar tabus, preconceitos e manifestar críticas e insatisfações recalcadas.

Para melhor entender o contexto da utilização das máscaras, valemo-nos de referenciais psicanalíticos e fizemos uma incursão tanto pela história do carnaval quanto pela história das máscaras, até chegarmos aos desdobramentos de sua presença em outros eventos sociais, tais como as manifestações de junho de 2013.

Verificamos que a presença das máscaras ainda permanece como acessório importante em nossa sociedade em diferentes situações que expressam a nossa tradição cultural. Elas mantêm um potencial revelador das relações sociais do sujeito e de suas expressões pulsionais mais primitivas, sendo um objeto que possui uma polissemia de significados. Sua interpretação enquanto objeto sociocultural depende de sua inserção temporal e espacial na sociedade em que se faz presente.

Sem dúvida, toda máscara reveste-se de uma riqueza simbólica subjacente, e seu uso, de uma força e amplitude cujos contornos vão muito além do Carnaval. Observa-se também que as máscaras que representam rostos de representantes políticos envolvidos em escândalos e corrupção caíram no gosto popular.

A máscara permite escondermos o que somos e sermos o que não somos. Na máscara social estão os disfarces, fingimentos e segredos, tanto da vida privada quanto da vida pública do indivíduo.

As atitudes presentes na sociedade moderna em relação à máscara ressaltam à primeira vista seu papel ocultante: há a máscara social, atrás da qual nos ocultamos, atualmente inclusive através dos perfis criados para as redes sociais; há as máscaras cosméticas, que

buscam esconder as marcas deixadas pelo tempo; as máscaras protetoras, usadas por diferentes profissionais que exercem atividades de risco, dentre muitas outras. Como atores sociais, todos nós usamos máscaras ou representamos nossos papéis, os quais variam, tendo em vista que vivemos um novo tempo, um tempo marcado por transformações que ocorrem de maneira fugaz nas sociedades modernas, nas quais a questão da visibilidade, do espetáculo, ganha prevalência.

O uso habitual da máscara muitas vezes faz com que o sujeito passe a se identificar, não temporariamente, mas de forma orgânica, com uma de suas máscaras, que passa a inteirar sua realidade do mundo concreto. Quantos indivíduos não se confundem com seu cargo ou sua classe social, trazendo de volta as origens arcaicas das brincadeiras carnavalescas europeias a célebre frase “Sabe com quem está falando?”.

Os meios de comunicação, os superfaturamentos, a comercialização dos produtos falsificados, as redes sociais, entre outros, não seriam uma cópia fiel dos bailes de mascarados, que encobrem verdades e dificultam saber quem é quem, assim como mal se pode esconder que ninguém é de ninguém? Estas são as questões que se desdobram de nosso tema atual e que deixamos em aberto, para uma possível retomada mais à frente. Por ora, ficamos por aqui.

REFERÊNCIAS



- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: bonecos, objetos**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Senac, 2004.
- ARAÚJO, Hiram. **Carnaval: Seis Milênios de História**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARREIRA, Gabriel. Amarildo vira máscara de carnaval no Rio e família terá parte dos lucros. **G1** [online]. 23/01/2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2014/noticia/2014/01/amarildo-vira-mascara-de-carnaval-no-rio-e-familia-tera-parte-dos-lucros.html>. Acesso em: 08 mar. 2015.
- BETTELHEIM, Bruno. **Uma vida para seu filho: pais bons o bastante**. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- BONAVIDES, Paulo. Um novo conceito de democracia. In: _____. **Ciência Política**. 10. ed. São Paulo: Malheiros, 1998.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: origem e evolução**. Rio de Janeiro: T.A.B., 1980.
- _____. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. vol. 1.
- _____. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. vol. 2.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- CABRAL, Monique. Sob medida para a folia. **O Globo**. 17/12/1995. (Fragmento). Disponível em: <http://www.mascarascondal.com/index.php?/project/prensa-escrita/>. Acesso em: 03 mar. 2014.
- CANETTI, Elias. **Massa Poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARNEIRO, Lucianne; MARCOLINI, Bárbara. Brasil contribuirá para um novo modelo global, diz Domenico De Masi. **O Globo** [online]. 26/01/2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/economia/brasil-contribuira-para-um-novo-modelo-global-diz-domenico-de-masi-11407117>. Acesso em: 27 dez. 2014.

CARVALHO, Julia ; ZALIS, Pieter. Os sete dias que mudaram o Brasil. **Revista Veja**. Edição Histórica, ed. 2327, ano 46, n. 26, 20/06/2013.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CASTRO, Juliana; CARVALHO, Cleide; MALTACA, Andressa. Após ameaça de processo, fábrica de máscaras desiste de Cerveró e fará Graça Foster. **O Globo** [online]. 29/01/2015. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/brasil/apos-ameaca-de-processo-fabrica-de-mascaras-desiste-de-cervero-fara-graca-foster-15181396>. Acesso em: 08 mar. 2015.

CIRNE, Pedro. Eu também iria às ruas, diz criador de máscara sobre protestos no Brasil. **UOL** [online], 26/06/2013. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/06/26/eu-tambem-iria-as-ruas-diz-criador-de-mascara-sobre-protestos-no-brasil.htm>. Acesso em: 08 mar. 2015.

COSTA, Haroldo. **100 anos de carnaval no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2001.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990.

DEL PRIORE, Mary Lucy. **Festas e utopias coloniais**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DIÁRIO DO NORDESTE. Depois de ameaça de processo, empresa desiste das máscaras de Carnaval de Nestor Cerveró. **Diário do Nordeste** [online]. 29/01/2015. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/nacional/online/depois-de-ameaca-de-processo-empresa-desiste-das-mascaras-de-carnaval-de-nestor-cervero-1.1208737>. Acesso em: 08 mar. 2015.

DIAS, José António Fernandes. **Imago/Máscara**. 2014. Disponível em: <http://www.artecoa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELin guagemImagem&Slide=38&Filtro=38&Menu2=Imagem>. Acesso em: 20 jan. 2014.

DIAS, Roberto. Entrevista da 2ª: Manuel Castells. Não basta um manifesto nas redes sociais para mobilizar as pessoas. **Folha de S. Paulo** [online]. 03/06/2013. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/112107-nao-basta-um-manifesto-nas-redes-sociais-para-mobilizar-as-pessoas.shtml#_=_. Acesso em: 08 mar. 2015.

DINIZ, André. **Almanaque do carnaval**: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

D'ORS, Eugênio. **Du Barroque**. Paris: Gallimard, 1968.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1993.

EDMUNDO, Luiz. **Recordações do Rio antigo**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, Ministério da Guerra, 1950.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**: psicologia, remanescentes. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

FARIA, Flora de Paoli. O baile de máscaras de Veneza ao Rio de Janeiro: sob o signo do Arlequim. **Terceira Margem**, Ano X, n. 14, p. 86-97, Jan/Jun. 2006.

FAUSTINI, Marcus Vinicius. **Carnaval, bexiga, funk e sombrinha**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RLmJwblZNzc>. Acesso em: 01 dez. 2014.

FERNANDES, Neusa. **Síntese da história do carnaval**. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, 1986.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. O Triunfal Passeio do “Congresso das Sumidades Carnavalescas” e a Fundação do Carnaval Moderno no Brasil. **Terceira Margem**, Ano X, n. 14, p. 11-26, Jan/Jun. 2006.

FORTUNA, Marlene. **Dionísio e a comunicação na heláde**: o mito, o rito e a ribalta. São Paulo: Annablume, 2005.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Annablume, 1997.

¹⁴FREUD, Sigmund. (1950[1895]). Projeto para uma psicologia científica. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. vol. I. p. 333-345.

_____. (1950[1896]). Carta 52. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. vol. I. p. 281-287

¹⁴ Para facilitar a identificação dos textos, as datas de publicação original estão localizadas entre parênteses após o nome do(s) autor(es).

_____. (1900). A interpretação dos sonhos II. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. vol. V. p. 541-648.

_____. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. VII. p. 119-229.

_____. (1908). Escritores criativos e devaneios. In: _____. **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. vol. IX. p.133-143.

_____. (1915). Os instintos e suas vicissitudes. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. vol. XIV. p. 123-144.

_____. (1919). O estranho. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. vol. XVII. p. 233-270.

_____. (1921). Uma gradação diferenciadora do Ego. In: _____. **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. vol. XVIII. p. 139-143.

_____. (1921[1930]). Psicologia de grupo e análise do ego. In: _____. **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. vol. XVIII. p. 77-1154.

_____. (1925). Um estudo autobiográfico. In: _____. **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1986. vol. XX. p. 13-92.

_____. (1929[1930]). O mal-estar da civilização. In: _____. **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. vol. XXI. p. 67-148.

_____. (1933[1932]). Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. In: _____. **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. vol. XXII. p. 13-188.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. (Orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2005. p. 11-26.

_____. Memória individual, memória coletiva, memória social. **Morpheus** - Revista Eletrônica em Ciências Humanas, Ano 08, n. 13, 2008. Disponível em:

<http://www4.unirio.br/morpheusonline/numero08-2006/apresentacao.htm>. Acesso em: 10 nov. 2014.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. Apresentação. In: _____. (Orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2005. p. 7-10.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

JAPIASSU, Hilton Ferreira. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JERUSALINSKY, Alfredo. **Psicanálise do autismo**. Porto Alegre: Arte Médica, 1984.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. vol. 1.

KUBRICK, Stanley. **De olhos bem fechados**. Produção de Brian W. Cook; Stanley Kubrick. Estados Unidos/Inglaterra, Warner Bros, 1999.

LACAN, Jacques. (1964). **O seminário - Livro 11: os quatro conceitos da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. (1966). **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LE BON, Gustave. (1895). **Psicologia das multidões**. Lisboa: Edições Roger Delraux, 1980. (Coleção Os Pensadores).

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: UNICAMP, 2003.

LIFSCHITZ, Javier Alejandro. Sobre as manifestações de junho e suas máscaras. **DILEMAS** - Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, v. 6, n. 4, p. 699-715, Out/Dez. 2013.

LIMA, Ludmilla de; BERTOLUCCI, Rodrigo; CANDIDA, Simone. Artista cria máscaras que fazem sucesso no carnaval e na decoração. **O Globo** [online]. 30/01/2015. Disponível em: oglobo.globo.com/rio/design-rio/artista-cria-mascaras-que-fazem-sucesso-no-carnaval-na-decoracao-15211374. Acesso em: 10 mar. 2015.

LOREDANO, Cássio. (Org.). **Carnaval J. Carlos**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

MACIEL, Corinha. **Mitodrama: o universo mítico e seu poder de cura**. São Paulo: Agora, 2000.

MAGALHÃES, Maria Inez. Máscara de Amarildo vira polêmica no Carnaval. **O dia** [online]. 25/01/2014. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2014-01-25/mascara-de-amarildo-vira-polemica-no-carnaval.html>. Acesso em: 08 mar. 2015.

MARQUES, Marcia Severina. **Crenças funerárias e identidade cultural no Egito Romano: máscaras de múmia**. 2005. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MATTOSO, José. **As Máscaras**. O rosto da vida e da morte. 1999. p. 51-61. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3199.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2015.

MAURANO, Denise. **Nau do desejo: o percurso da ética de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Alfenas: Unifenas, 1995.

_____. **Torções: a psicanálise, o barroco e o Brasil**. Paraná: CRV, 2011.

MELLO, Celina Maria Moreira. Cenas do corpo romântico: opalco, o baile e a história. **Terceira Margem**, Ano X, n. 14, p. 74-85, Jan/Jun. 2006.

NERO, Cyro del. **Máquina para os deuses: anotações de um coreógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: Edições SESC, 2009.

NICOLESCU, Basarab. A Evolução Transdisciplinar a Universidade Condição para o Desenvolvimento Sustentável. In: **Conferência no Congresso Internacional "A Responsabilidade da Universidade para com a Sociedade"**. International Association of Universities, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand, 12-14 nov. 1997. Disponível em: <http://cirettransdisciplinarity.org/bulletin/b12c8por.php>. Acesso em: 15 abr. 2014.

_____. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. São Paulo: TRIOM, 1999.

_____. **Manifesto of transdisciplinarity**. State University of New York Press, Albany, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A visão dionisíaca do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

O GLOBO. Máscara de Carnaval já é produto para exportação. **O Globo**, 17/02/1976, p. 22.

PERNY, Mônica Menezes. **Máscaras: eu te conheço, Carnaval!** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia) - Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

QUEIROZ, Maria Isaura P. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RENAULT, Delso, **O Rio antigo nos anúncios de jornais: 1808-1850**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.

ROSALES, André. Máscara do filme ‘V de Vingança’ tornou-se um ícone global. **O arquivo** [online]. 26/11/2011. Disponível em: <http://www.oarquivo.com.br/index.php/curiosidades/3374-mascara-do-filme-v-de-vinganca-tornou-se-um-icone-global>. Acesso em: 08 mar. 2015.

SANTOS, Myryam Sepúlveda dos. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SEBE, Jose Carlos. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Ática, 1986.

SILVA, Daniel José da. O paradigma transdisciplinar: uma perspectiva metodológica para a pesquisa ambiental. In: **WORKSHOP SOBRE INTERDISCIPLINARIDADE**, Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais, São José dos Campos, 2-3 dez. 1999. Disponível em: <http://cettrans.com.br/textos/o-paradigma-transdisciplinar.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2014.

STARK, Andrea Carvalho. Quanto riso, quanta alegria: bailes de máscaras tomaram o lugar dos incontroláveis entrudos no Carnaval carioca em meados do século XIX. **Revista de História.com.br** [online]. 24/01/2011. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/quanto-riso-quanta-alegria>. Acesso em: 10 mar. 2015.

TADEU, Marcus. A desconstrução social. **Revista pontocom** [online]. 10/02/2015. (Entrevista concedida em 2008). Disponível em: <http://www.revistapontocom.org.br/entrevistas/carnaval-a-celebracao-da-desconstrucao-social>. Acesso em: 08 mar. 2015.

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Patrimônio cultural no Brasil**. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/cultural-heritage/> Acesso em: 02 jan. 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. **O mito e o pensamento entre os gregos: estudos da psicologia histórica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **A morte nos olhos – figuração do Outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

_____. **Entre o mito e a política**. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

WINNICOTT, Donald W. **A criança e o seu mundo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

ZATZ, Sílvia. **Brinca comigo! Tudo sobre brincar e brinquedos**. São Paulo: Marco Zero, 2006.



Texto revisado de acordo com os parâmetros
vigentes da norma culta da língua portuguesa
(Brasil) e normas da ABNT
(NBR 6023, 6027, 6028, 6034, 10520, 14724).

www.revisaoacademica.com.br