

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO



**PROLIXIDADE DO FUNCIONAMENTO DE MÁSCARA  
OU DO EFEITO-MÁSCARA**

Carlos de Gouveia e Melo

DOUTORAMENTO NA ÁREA DE ESTUDOS ARTÍSTICOS  
NA ESPECIALIDADE DE ESTUDOS DE TEATRO

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO



**PROLIXIDADE DO FUNCIONAMENTO DE MÁSCARA  
OU DO EFEITO-MÁSCARA**

Carlos de Gouveia e Melo

Tese orientada pela  
Professora Doutora Maria João Brilhante

DOUTORAMENTO NA ÁREA DE ESTUDOS ARTÍSTICOS  
NA ESPECIALIDADE DE ESTUDOS DE TEATRO

2011

## Resumo

A tese *Prolixidade do funcionamento de máscara ou do efeito-máscara* tem por objectivo demonstrar que há no universo muitos objectos que funcionam como máscaras, isto é, produzem os mesmos efeitos que um comum artefacto máscara sem, no entanto, se lhe assemelharem.

A obra organiza-se do seguinte modo: depois de, num primeiro capítulo, se fazer uma breve recapitulação dos assuntos commumente associados ao estudo da máscara, analisa-se o funcionamento de alguns artefactos máscaras, a fim de definir em que consiste o funcionamento de uma máscara ou efeito-máscara.

Da posse da definição do objecto máscara, no terceiro capítulo procuram-se funcionamentos de máscara em domínios e objectos tão diferentes de um artefacto máscara como o camaleão, uma célula eucarionte, o mecanismo da tradução, ou uma corda de percussão, entre outros.

Comprovados efeitos de máscara nestes domínios, a tese propõe uma definição de máscara, e respectiva classificação, mais consentâneas com o seu novo campo.

A análise da corda de percussão terá fornecido entretanto um modelo de medição de máscaras, - o “pro” (do grego “prosoton”, máscara) - assim como os conceitos de “si” da máscara e “campo da máscara”.

O quarto capítulo debruça-se sobre a sociedade humana indagando, segundo a classificação anteriormente proposta, que tipo de máscara as diversas sociedades humanas incentivam.

No quinto capítulo relaciona-se máscara e identidade e, sob o ângulo da utopia, idealizam-se modelos subjectivos e sociais que privilegiam a vivacidade da máscara.

Na sexta parte a tese avalia a máscara no teatro, definindo-se então o teatro como “efeito de uma máscara colectiva”.

Antes de findar com uma conclusão geral, a tese reflecte ainda, na sua sétima e última parte, sobre o significado da multiplicidade dos efeitos de máscara que, ao longo da sua exposição, assinala.

Palavras-chave:

Máscara

efeito-máscara

cópia

máscara colectiva

máscara teatral

## Summary

The purpose of the thesis *Profuseness of the function of masks or the effect of masks* is to demonstrate that there are many objects in the universe that function as masks, i.e. produce the same effects as a common mask although without in fact being a mask.

The work is organised as follows: after in a first chapter, one does a summary of topics mostly commonly related to mask study, we analyse the function of several masks in order to define what constitutes the function or “effect of the mask”.

Having obtained the definition of the object mask, in the third chapter we endeavour to find functions of masks in domains and objects as diverse from a mask as a chameleon, a eukaryotic cell, the translation mechanism, or a percussion chord among others.

Having determined the effects of masks in these domains the thesis proposes a definition of the mask and a respective classification that is more in line with its new field.

The analysis of the percussion chord will have provided a model to measure masks, - the “pro” (from the Greek “prosoton”, mask) – as well as the concepts “si” of the mask and “field of the mask”.

The fourth chapter looks at human society to ascertain, in accordance with the earlier proposed classification, which type of masks the various human societies encourage.

In the fifth chapter the mask is related to identity and from the point of view of utopia subjective and social models are idealised that privilege the vivacity of masks.

The sixth part of the thesis evaluates masks and the theatre while theatre is defined as “the effect of a collective mask”.

Before terminating with a general conclusion the thesis in its seventh and final part reflects on the significance of the multiplicity of effects that were found regarding masks.

## Keywords of the thesis

mask

effect of masks

copy

collective mask

theatrical mask

## Prefácio

A presente tese teve a sua remota origem num trabalho entregue no seminário "Ciências do Espectáculo", orientado pela Prof<sup>a</sup>. Fernanda Lapa, no primeiro semestre do último ano da Especialização em Estudos de Teatro que concluí em 2004/2005 nesta Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

O trabalho em questão chamava-se "Máscaras" e, na altura, não imaginei que viesse a escolher aquele tema, nem para apresentação do trabalho final da dita especialização nem, muito menos, que ele viesse a sustentar uma tese de doutoramento.

Mas algo naquele primeiro estudo não fora alcançado: a perfeita, ou pelo menos lógica conjugação de duas questões: natureza e máscara.

Daí tê-lo retomado para apresentação final do então Curso de Especialização em Estudos de Teatro onde, para surpresa minha, me vi obrigado a criar uma nova tipologia para as máscaras, forma que encontrei de ultrapassar o impasse que a dicotomia natureza/máscara me colocava.

Esta dicotomia todavia continuou a “trabalhar-me”.

A máscara não seria o resultado de um processo natural? A expressão “despir a máscara”, tão comumente ouvida não seria isso mesmo: um “lugar-comum”?

Decidido a investigar o assunto, e sempre na Academia, onde afinal aquele viera à luz, foi com prazer – e acrescida responsabilidade – que vi o meu requerimento a candidatura de doutoramento aceite. O título da tese que me propunha defender chamar-se-ia “Em busca da origem biológica da máscara, suas consequências na classificação das máscaras e na filosofia” e o trabalho iniciou-se no ano lectivo de 2005/06.

Desde então decorreram cinco anos que, não só simplificaram o âmbito da proposta – hoje denominada “Prolixidade do Funcionamento de Máscara ou do Efeito-máscara” - como me deram a perceber quanto ainda fica por investigar relacionado com o tema,

nomeadamente no que respeita à relação entre máscara e identidade.

Ao longo deste estudo houve três pessoas a quem muito fiquei devendo.

Dentro da Academia, naturalmente a minha orientadora, Professora Doutora Maria João Brilhante. A sua capacidade de escuta permitiu-me a liberdade do silêncio, nomeadamente quando os caminhos conhecidos se revelaram escassos e houve que ousar o que ainda não havia.

Fora da Academia cito as minhas amigas Gabriela Fonseca e Graça Costa. Em especial a Gabriela, com quem já discutia a questão “natureza e máscara – e me incentivou a aprofundar o tema – ao tempo da já referida “Especialização em Estudos de Teatro”.

Também realço a bolsa que, num certo trimestre mais perturbado pelas despesas da investigação, me permitiu prover aos respectivos custos administrativos, outorgada pelo Fundo Cultura da GDA – Gestão dos Direitos dos Artistas.

## **Matéria**

Resumo

Palavras-chave

Summary

Keywords of the thesis

Prefácio

Introdução Geral

### **I. Resumo do estudo actual da máscara**

Introdução

I.1. História da máscara

I.2. Perspectiva psicológica

I.3. Composição das máscaras

I.4. Funções da máscara

I.5. Simbolismo de algumas cores nas máscaras africanas

I.6. Exemplo de festividade onde a máscara tem um papel central

### **II. Análise de alguns artefactos máscaras**

Introdução

- II.1. Máscara ritual africana
- II.2. Máscara de lutador de wrestling
- II.3. Máscara de esgrima
- II.4. Máscara de cirurgião
- II.5. Máscara de soldador
- II.6. Máscara de apicultor
- II.7. Escafandro
- II.8. Máscara do assaltante
- II.9. Máscara de beleza
- II.10. Máscara de Carnaval
- II.11. Primeira abordagem a uma definição de máscara e do seu funcionamento
  - II.11.1. Características comuns no funcionamento das máscaras analisadas
  - II.11.2. Definição de máscara e efeito-máscara

### **III. Efeito-máscara em domínios distintos dos artefactos máscaras**

#### Introdução

#### III.1. Domínio da Física

##### III.1.1. Líquidos e gases

##### III.1.2. Corda de percussão

##### III.1.2.1. Casos notáveis do efeito-máscara na corda de percussão

- a) Custo da máscara
- b) Não uniformidade dos custos da máscara
- c) Si da máscara

d) Campo da máscara

III.1.2.2. Contributo da análise do efeito-máscara na corda de percussão para a formulação de uma teoria da máscara

III.1.2.3. Contributo da análise do efeito-máscara na corda de percussão para a quantificação de um efeito-máscara

III.2. Domínio da biologia

III.2.1. Volvoce e amiba

III.2.1.1. Contributo do volvoce e da amiba para a formação do conceito de máscara colectiva

III.2.3. Reprodução de uma célula eucarionte

III.2.4. Homeostasia e estado de alerta

III.2.5. Fenómenos de acomodação e assimilação

III.2.6. Camaleão

III.2. 7. Ser humano

III.2.7.1. Acto de consciencializar

III.2.7.2. “Ponha-se V. no meu lugar”

III.2.7.3. Acto de formar/educar

III.2.7.4. Linguagem gestual

III.2.7.5. Onomatopeia do caçador

III.2.7.6. “Conto do vigário”

III.2.7.7. Comer o saber na cultura Ashsninca

III.2.7.8. Escrita de um diário

III.2.7.9. Mecanismo da Tradução

III.2.7.10. Vestir

III.2.7.11. Porte da marca de prestígio

III.2.7.12. Técnica de judo

III.2.7.13. Suicida bomba

III.2.7.14. Processo histórico

III.2.7.15. Máscara colectiva humana

### III.3. Domínio da astrofísica

III.3.1. Big-Bang

III.3.2. Universo bolha

### III.4. Reformulação da definição de máscara

III.4.1. Comentário à reformulação da definição de máscara

### III.5. Classificação das máscaras

III.5.1. Natureza

III.5.2. Número

III.5.3. Função

### III.6. Transversalidade das máscaras

## **IV. Máscara colectiva humana**

Introdução

### IV.1. Algumas formas de máscaras colectivas humanas

IV.1.1. Máscara colectiva nómada

IV.1.2 Máscara colectiva medieval

IV.1.3. Máscara colectiva industrial

IV.1.3.1. Capitalismo de Estado

IV.1.3.2. Capitalismo de raiz privada ou parlamentar

IV.2. Efeito-máscara e realidade virtual

**V. Máscara e identidade**

Introdução

V.1. Máscara e consciência

V.2. Máscara e educação

V.3. Máscara e ética

V.4. Máscara e utopia

V.4.1. Máscara e estética

V.4.2. Uma consciência ideal para a máscara

V.4.3. Uma máscara colectiva ideal

V.5. Fixidez *versus* mutabilidade ou entre o Mesmo e o Outro

**VI. A máscara no teatro**

Introdução

VI.1. O teatro como efeito da máscara colectiva humana

VI.2. Teatro, lugar por excelência da máscara

VI.3. Si da máscara teatral

VI.4. Consequências do si da máscara teatral

VI.4.1. Teatro e suporte

VI.4.1.1. A performance sacrificial

VI.5. Campo da máscara teatral

VI.6. Classificação das máscaras teatrais

**VII. Breve reflexão sobre a prolixidade do funcionamento de máscara  
ou do efeito-máscara**

VII.1. Efeitos de máscara?

Conclusão Geral

Glossário

Bibliografia

Acredito que alcançaremos a clareza relativamente a estas e outras implicações assustadoras da ideia de que todas as regularidades observáveis, incluindo aquelas que nos habituamos a designar como leis, são o resultado de evolução por relação natural. E acredito que, quando isto for alcançado,

Einstein e Darwin serão encarados como parceiros na maior revolução ainda por acontecer na ciência, uma revolução que ensina que o mundo em que nos encontramos não é senão uma rede de relações sempre em evolução. (Brockman 2008:160)

Quando quis tirar a máscara estava colada à cara.

Fernando Pessoa

(in *Tabacaria*)

### Introdução Geral

A tese *Prolixidade do Funcionamento de Máscara ou do Efeito-máscara* tem por objectivo demonstrar que há no universo muitos objectos que funcionam como máscaras, isto é, que produzem os mesmos efeitos que um comum artefacto máscara sem que, no entanto, se lhe assemelhem.

A obra organiza-se do seguinte modo: depois de, numa primeira parte, fazer uma breve recapitulação dos assuntos commumente associados ao estudo da máscara, indaga o

funcionamento do artefacto máscara, tentando perceber a que necessidades responde e como se processa o seu efeito, comumente chamado nesta tese “efeito-máscara”.

Para levar a cabo este último objectivo estudam-se diversos exemplos de artefactos máscaras, tais como a máscara ritual africana, a máscara de cirurgião, o escafandro ou a máscara de apicultor, entre outras.

Do estudo destes artefactos e respectivo funcionamento há-de resultar uma definição de máscara concluindo-se aqui uma primeira secção deste estudo.

Apetrechados do *modus operandi* de objectos, cujo classificação de “máscaras” ninguém põe em causa, o passo seguinte desta tese, levado a cabo no terceiro capítulo, consiste em investigar se noutros domínios, aparentemente díspares do respeitante às máscaras, não haverá também objectos, ou seres, cujo funcionamento se identifica com o de um artefacto máscara, isto é, respondam a necessidades idênticas ao do uso de um artefacto máscara e, conseqüentemente, produzam um efeito-máscara.

Nesta parte investigar-se-ão então domínios próprios da física, da biologia, antropologia e mesmo da astrofísica.

A investigação e verificação de funcionamentos de máscara em domínios que não incluem o recurso a artefactos comumente conhecidos por “máscaras” obrigará à reformulação da definição de máscara, assim como a uma classificação das mesmas, tendo já em conta os resultados a que entretanto se chegou.

No transcurso deste processo, a análise dos efeitos da vibração de uma corda de percussão na perspectiva de uma máscara, e a facilidade da sua medição, terá levado à determinação da medida de um “pro”, como unidade de valor referencial na formação de uma máscara, assim como à determinação de conceitos tais como “campo de máscara” ou “si da máscara”.

Do despiste de efeitos de máscara no volvoce ou na amiba resultará, por sua vez, a formulação do conceito de “máscara colectiva”.

O campo da máscara colectiva na sua expressão humana, ocupará a quarta parte desta tese.

Nesta quarta parte procede-se então ao estudo dos diversos modos por que a máscara humana se agrega e as respectivas conseqüências em relação ao efeito-máscara, terminando

por um balanço entre os factores de fixação e mutabilidade, entre o apelo à conservação do Mesmo e o impulso para a adaptação e mudança.

O quinto capítulo “Máscara e identidade” permitirá especular sobre que tipo de ser humano, ou máscara colectiva humana, seriam os ideais para promover a vivacidade das respectivas máscaras.

No sexto capítulo, justificando o ponto de partida desta investigação nos estudos de teatro, a tese relaciona máscara e teatro, utilizando as ferramentas entretanto apuradas no decurso da sua investigação.

Finalmente, antes da conclusão geral e bibliografia, numa breve e última parte, a tese reflecte sobre a prolixidade dos efeitos de máscara que entretanto despistou.

Como se adivinha através desta introdução geral, a questão da máscara enquanto sede de representação de uma realidade e ocultação de outra interessa a esta tese apenas na justa medida em que esse aspecto traduz um *modus operandi* da máscara, ou seja, como uma sua característica geral, a par de outras.

Assim, embora a vertente ocultamento/exibição, inerente a toda a máscara, venha a estar presente na exposição da tese, sobretudo quando se analisa o *modus operandi* da máscara, reconhece-se que, para além deste mero reconhecer do facto, ele não assume, no contexto desta mesma tese, grande proeminência ou desenvolvimento. Com efeito, a tese preocupa-se antes com uma *filosofia da máscara*, com a razão do ser do seu fenómeno, e os atributos e significados do acto, em si mesmo, de mascarar apenas se referem na medida em que permitem definir o que constitui o ser da máscara.

## **I. Resumo do estudo actual da máscara**

### Introdução

Esta tese, como já se disse no prefácio, desviou-se, por pura necessidade de sobrevivência, do estudo tradicional da máscara.

Sem já conseguir transcrever sob que forma exacta o impasse se deu, a verdade é que, em determinado momento, tornou-se impossível a esta investigação prosseguir o estudo da máscara nos moldes tradicionais em que aquela se faz.

Sob esta nova abordagem do artefacto máscara houve, portanto, outra máscara a qual se tentou assumir, mas se revelou infrutífera e mesmo inibidora para a investigação. Tal teve sobretudo a ver, como também já se apontou no citado prefácio, com a questão máscara e natureza, a qual acabou por assumir o papel de despoletador de algo que, não conseguindo cabimento no estudo tradicional da máscara, levou à busca doutra via, caso contrário a investigação, presa de moldes que a faziam andar à roda de si mesma, não prosseguiria.

Esta nova forma de encarar a máscara nasce, pois de um “parto de cesariana”, o qual obrigou, assim, à ruptura com o natural devir das coisas que, a tomar-se em consideração, impossibilitava ao recém-nascido a boa forma: por exemplo, na perspectiva tradicional da máscara era impossível enquadrar uma classificação como máscaras mortas, vivas ou mistas, classificação esta que adiante surgirá.

No entanto, e porque sem tradição não há novidade, justo é que, no início desta tese, se dê notícia, embora geral, do ponto de vista que tem enformado até aqui o estudo da máscara.

Veja-se:

O estudo tradicional da máscara define-a comumente como um objecto concreto que, de algum modo, se sobrepõe a algo que, mercê dessa acção, fica temporariamente camuflado. É neste sentido que diversos dicionários referem o vocábulo máscara:

*No Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa (2001)* máscara significa: "objecto feito de diversos materiais", "molde", "curativo à base de gesso", "camada de creme", "placa que se sobrepõe ao negativo", "peça de plástico (...) que permite uma descoberta progressiva", "tela de seda", "suporte" "objecto de couro que se aplica nos olhos das reses bravias", "género dramático", ou "pessoa mascarada".

O *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1975)* associa máscara a: “objeto de cartão, pano ou madeira, que representa uma cara, ou parte dela, e destinado a cobrir o rosto, para disfarçar a pessoa que o põe”

*Quanto ao Lexicon (1990)* esse afirma: “máscara é uma forma muito antiga e expressiva usada frequentemente para encobrir o rosto”.

Os mais recentes estudos que referem a máscara perspectivam-na como:

- Papel social ou aspecto da personalidade (DACOSTA, 1997; OLSEN, 2004; LIMA, 2002; BURGER, 1998) .

- Figuração de algo ou símbolo (DUARTE, 2006; BARATA, 2009).

- Objecto de estudo de Etnografia (BARROS e COSTA, 2002; MILHEIRO, Mário. «*Notas de Etnografia Angolana*» 1967, in Instituto de Investigação Científica de Angola, (IICA), 2 ed. Luanda.

- Forma de estar/ser num determinado *corpus* literário (ROCHA, 1992).

E, num estudo um pouco mais antigo (1981) Levy-Strauss estuda a máscara como objecto antropológico (STRAUSS, 1981).

Quanto ao estudos gerais sobre a máscara constituem-se normalmente em dois níveis: num primeiro, pesquisa-se a história da máscara, as razões psicológicas da sua utilização, assim como as diversas técnicas que diferentes culturas põem ao dispor do fabrico das máscaras e, num segundo plano, analisam-se as diferentes funções sociais da máscara, a sua forma ou aspecto, destacando-se também algumas manifestações culturais onde o trajar da máscara mais se distingue.

Num sucinto resumo, este capítulo mostra algumas destas abordagens tradicionais da máscara.

### **I.1. História da máscara**

As primeiras máscaras surgiram na pré-história e representavam figuras da natureza. O primeiro documento que noticia o uso de máscaras são os frescos Du Saara, na Líbia, que remontam a 15.000 anos. Apesar de disseminada por diferentes partes do mundo, fazendo parte de diferentes períodos da sua história, é na Africa ocidental e na África central que a

máscara se tornou mais comum. Neste continente, enquanto objecto artístico encontra-se sobretudo em áreas entre o Senegal e Angola, limitadas ao norte pelo Saara, a oriente pelos Grandes Lagos e ao sul pelo deserto de Kalahari.

A máscara, historicamente falando, foi um adereço cénico do teatro grego e os romanos, ao herdarem a cultura grega, também a adoptaram. Todavia, a ascensão do Cristianismo, associando a máscara ao paganismo, quase a ilegalizou

Passado o período de ascese teatral da Idade Média, a Commedia dell' Arte no século XVI contribuiu para reanimar o gosto pelo uso da máscara em toda a Europa

Na América, a utilização da máscara disseminou-se com a imigração europeia, principalmente através dos brinquedos das crianças, bailes e celebrações, nomeadamente na festa carnavalesca do *Mardi Gras*, em Nova Orleães, cuja primeira notícia data de 1699.

No século XX, o surrealismo integrou a máscara nas suas obras e Picasso, Max Walter Svanberg, Enrico Baj, Roland Penrose ou Magritte utilizaram-na nos seus processos criativos.

Na cultura primitiva e africana as máscaras mais do que expressão de algo são objectos de metamorfose, modificando quem as enverga.

## **I.2. Perspectiva psicológica**

*Quando se afirma “A máscara corresponde ao estado rudimentar da consciência em que não há distinção absoluta entre ser e parecer e em que a modificação da aparência determina a modificação da própria essência (Chevalier & Gheerbrant, 1996:597) quer-se dizer que, nos seus primórdios, bastava ao homem envergar uma máscara para que o sentimento da sua natureza sofresse, ele também, uma alteração qualitativa e o indivíduo se sentisse outro. Neste contexto, o homem mascarado deixa de ser ele próprio para se tornar naquele que a sua máscara evoca. Neste assumir-se alguém diferente, reside a possibilidade do mascarado evocar o mito, do seu regresso a um “illo tempore”, em que o portador da máscara é apenas uma ponte para o além, para o tempo mítico.*

Independentemente do contexto em que tal se processe, isto é, quer para o homem moderno, quer para o mais primitivo, o acto de ocultar-se sob uma máscara implica também um mostrar, isto é, ocultar significa assumir igualmente um universo sógnico diferente, aquele que a máscara representa.

Se para o homem primitivo mascarar-se implicava tornar-se outro, já na sociedade moderna a máscara é apenas um artefacto que, ora escondendo, ora mostrando, todavia nunca transforma, isto é, o portador de uma máscara, aqui e agora, não acredita que, pelo facto de enfiar em si uma cabeça de peixe se torna, só por esse facto, um peixe. Com efeito, para o homem moderno a máscara, como “coisa em si”, desapareceu, tornando-se apenas uma adereço ou disfarce psicológico.

Todavia, se nas nossas culturas as máscaras foram isoladas do seu contexto de origem, em África as suas capacidades psicológicas ainda se mantêm e a origem da máscara não se limita a uma natureza artesã. O homem africano mascarado pode ser um homem-espírito, benéfico ou maléfico, um homem-animal ou homem-divindade mas, depois, que coloca uma máscara não é mais o mesmo.

Pespectivada a máscara como a face variável que o rosto ao longo da sua vida exhibe, já o arquitecto é o inconsciente. Este, apesar do desejo da consciência de parecer assim ou assado, molda cada qual segundo um hábito e, sendo a humanidade afinal una nas suas características, há-de ser possível encontrar tipos ou facies, correspondendo por sua vez a modos de ser, formas de estar na vida.

Nesta perspectiva, abundam então os tipos psicológicos, estudos sobre a personalidade humana com Karl Gustav Jung a propor a divisão psicológica do género humano em oito tipos de personalidade - ou máscaras - pois que *persona*, palavra que vem do grego “*persona*”, também significa máscara.

O Eneagrama, saber de origem desconhecida com cerca de 4500 anos, divide a humanidade em nove máscaras. Segundo esta antiga sabedoria, a personalidade funciona como uma casca invisível que criamos para nos adaptarmos ao meio social.

### **I.3. Composição das máscaras**

No continente africano a forma das máscaras é muito variada e não é possível separá-la do resto da indumentária. Tal significa que o seu simbolismo se fundamenta num todo, fora de cujo contexto a forma particular da máscara perde a sua razão de ser. Isto é, a fim de surtir efeito, a forma da máscara africana é devedora do modo do seu uso e, sem o respeito por este último, perde importância e significação. Do aparato da máscara fazem assim parte a pintura do corpo, a maquilhagem, os adereços, enfim, tudo com que o mascarado se enfeita: peles de animais, tecidos, folhas, penteados.

A oficina das máscaras localiza-se em regra fora do aglomerado da vila e o próprio artesão submete-se a preceitos, cujo fim é mantê-lo digno de fabrico da máscara. Esta de cada vez que se usa é recomposta, de modo a que as suas qualidades se mantenham ou a máscara se conserve “viva”

Em África o material mais usado para o fabrico das máscaras é a madeira, embora também se utilizem na sua construção cabaças, fibras vegetais, couro, tecidos, metais, contas, marfim, caramujos ou resina.

No Brasil as máscaras representam habitualmente animais, aves e insectos, sendo construídas com troncos de árvores, cabaças e palhas de buriti.

Entre os índios Karajá, na dança do Aruanã, as máscaras assumem a forma de figuras míticas que mantêm a ordem do mundo.

No antigo Peru as máscaras eram produzidas com ouro.

Os nativos americanos na parte noroeste dos Estados Unidos usavam máscaras pintadas e decoradas com penas e ervas.

No Alaska, entre os esquimós, a crença de que cada ser humano tem uma dupla existência, leva a que normalmente as máscaras tenham duas faces: uma animal e outra humana. Assim, em certas ocasiões festivas, o esquimó mascarado ergue a parte exterior da máscara e deixa ver a sua outra componente.

A predominância da forma animal na máscara africana ou americana tem certamente a ver com uma memória colectiva, na qual o animal ainda é o parente primeiro do homem senão mesmo um seu superior e guia.

Os ornamentos das máscaras, além de diferirem consoante a comunidade que as fabrica, variam ainda consoante os acontecimentos a que aquelas presidem:

#### **I.4. Funções da máscara**

As máscaras cumprem diversas funções e entre estas destacam-se, tradicionalmente, as seguintes:

##### **a) função funerária**

As máscaras mortuárias purificam a alma do defunto enquanto a transportam ao reino dos espíritos.

Os egípcios utilizavam as máscaras funerárias, a fim de que o morto fosse reconhecido no além. A mais famosa é a do faraó Tutankhamon, do século XII a.C., exposta atualmente no Museu do Cairo.

Numa ritual anual, na parte noroeste dos Estados Unidos, os nativos americanos usavam máscaras para chorarem os mortos. Na parte sudoeste dos mesmos Estados Unidos, os Hopi e os Zuni envergando também máscaras para homenagearem os seus mortos.

No antigo Peru, as máscaras funerárias serviam para atribuir ao cadáver uma natureza eterna, apesar da degeneração do corpo.

##### **b) função teatral**

Trata-se da função que provavelmente mais contribuiu para popularizar as máscaras.

As máscaras teatrais usavam-se nas festas dioníacas, na Grécia e, quando Roma conquistou os Gregos, sendo por estes influenciada, passou igualmente a usá-las nos seus teatros. Assim se deu início ao uso artístico da máscara.

Com o fim da civilização Romana e a ascensão do Cristianismo a máscara veio a tornar-se um símbolo do paganismo, sendo praticamente abolida. O seu uso foi porém tolerado no “Carnaval”.

No século XIV, no Japão, o teatro Nô utilizou igualmente a máscara com o objectivo de ocultar as características individuais dos actores. Os homens envergavam máscaras femininas e infantis pois não permitido às mulheres nem às crianças actuarem.

#### d) função carnavalesca

A Igreja Católica instituiu o carnaval, em 590 d.C., adoptando ao rito cristão a festa romana das saturninas. O Carnaval desenvolveu-se então entre aquela data e o século XVIII, quando se impôs um novo modelo de festa carnavalesca.

O antigo Carnaval adquiriu as suas características fundamentais na Renascença.

O papa Paulo II, (1464-1471), de origem veneziana, inaugurou o hábito dos bailes de máscaras e a Commedia dell' Arte, no século XVI, contribuiu igualmente para a divulgação do uso da máscara. Na corte de Carlos VI (1368-1422) as máscaras tornaram-se comuns nas festas, sendo, aliás, o próprio rei assassinado por um mascarado quando participava num desses festejos.

Em Veneza, a máscara carnavalesca mais famosa era a "bauta", uma máscara branca, em forma de bico, coroada por um chapéu de três pontas, o "tabarro", (casaco largo), e com uma capa preta de seda, para cobrir os ombros e o pescoço.

Em Portugal sobretudo nos reinados de Afonso VI (1665-1667) e João V (1706-1750) os mascarados carnavalescos cometiam excessos ilícitos, apesar das reacções em contrário da Igreja que criou o "Jubileu das 40 horas" ou dos editais das proibições de 1817. Mas seria só no final do século XIX que o Entrudo se civilizaria, com os foliões a adoptarem comportamentos mais pacíficos.

#### c) função de enfeite ou divertimento

O uso de máscara como enfeite em festas e divertimentos esteve em moda sobretudo na época da Renascença italiana, no século XIV. O Paulo II foi um dos divulgadores desta utilização das máscaras e Filipe, o Belo (1478 – 1505) incentivou o seu uso por ocasião do Carnaval.

Em Veneza, no século XVIII, o uso das máscaras chegou a tal ponto que se tornou quase diário, servindo às damas da nobreza como forma de sedução galante. Mas com tal

generalização da máscara também os marginais a aproveitavam para cometer crime e, finalmente, o porte de máscara foi proibido, sendo o seu uso restringido à época carnavalesca. Em Veneza o Carnaval chegava a durar um mês.

Em França, por volta de 1834, confeccionavam-se máscaras em cera muito fina, ou papelão, simulando caras de animais ou caretas, entre outras figuras, e o seu uso também então se popularizou.

#### e) função religiosa ou ritual

As máscaras eram usadas nas festas religiosas, como a Epifania (Dia de Reis), ou em rituais de passagem, nos papéis de protectoras contra os espíritos maléficos. Em muitas áreas socioculturais de Angola atribuem-se às máscaras um poder sobrenatural, intermediário entre o mundo dos vivos e dos mortos e capaz de consagrar as instituições. Deste modo as máscaras servem muitas vezes de ponte para mundos imaginários, sendo uma forma de dar a conhecer histórias ou permitindo a explicação de factos que doutra forma seriam incompreensíveis.

#### f) função política

Usadas pelas hierarquias como legitimadoras do próprio poder, as máscaras políticas falam em nome de espíritos “superiores” e manifestam-se em circunstâncias especiais da comunidade. As decisões da máscara são irrevogáveis e a aparição dos mascarados, simbolizando forças sobrenaturais, servem ao poder – reis, chefes e outros dignatários – para dirimir conflitos ou sancionar decisões. Nestas circunstâncias, a máscara política é um elemento estabilizador e promotor da ordem, pois a sua voz tem força de lei.

#### g) função social

As máscaras na medida em que servem de ponte entre os antepassados mortos e os vivos, prodigalizando sobre estes as suas bençãos, são factores de coesão social. E se, por um lado, enquanto veladoras do *status quo*, as máscaras incriminam e castigam os faltosos, também os mascarados estão sob a vigilância da comunidade, a qual tenta que aqueles não

vão além do seu direito e actuem sempre com sabedoria e justiça.

h) função cultural e educativa

Enquanto objecto simbólico a máscara é depositária do saber de uma etnia, saber este que permanece para além da morte dos que envergam a dita máscara. A máscara evoca então uma cultura, comportamentos e saberes que são parte constituinte da comunidade, reunindo a memória colectiva e preservando-a, de geração em geração. Nos momentos de crise ou passagem, a máscara, porque concentra em si um saber-fazer comunitário, aconselha, quer a comunidade, em geral, quer grupos em particular, prodigalizando modelos e fórmulas ancestrais. Por esta via, a máscara integra o novo e funciona como elemento reconciliador com a tradição.

i) função iniciática

Nas cerimónias de iniciação dos mais jovens, ou rituais de acesso ao *status* de adulto, os homens mascaram-se e reúnem-se em sociedades secretas. Nesta função são os conservadores de conhecimentos esotéricos com uma dupla função: permitem a ascensão social dos novos elementos da tribo e exercem o controle dos respectivos comportamentos, obrigando-os a assumirem compromissos para com a tribo em geral.

j) função mítica

Nesta função as máscaras congregam saberes fundamentadores que elas próprias evocam, ilustrando nas suas formas a história da etnia. Depositárias da memória dos tempos “antigos”, quando o racional e o irracional ainda não se distinguiam, muitas destas máscaras apresentam formas híbridas, compondo-se de motivos animais e humanos.

Em situações de comemoração estas máscaras, protagonizando episódios da vida da comunidade, restauram os tempos antigos e, por essa via, reconciliam o homem com o seu passado mítico, a sua origem histórica.

Desta forma, tais máscaras assumem uma função pacificadora, conciliando o presente e o passado.

#### l) função terapêutica

As máscaras utilizadas em arteterapia servem para ajudar os pacientes a assumirem novas personalidades. Este processo permite ao paciente ensaiar e melhorar competências sociais e, ao mesmo tempo, permite uma forma de adaptação à sociedade.

A arteterapia utiliza-se sobretudo com crianças enfermas e hospitalizadas.

### **I.5. Simbolismo de algumas cores nas máscaras africanas**

Branco: cor de mutação, passagem da morte ao renascimento. Simboliza divindade e a ligação aos antepassados. Cor da luz, pureza, inocência e rigor. Em certas regiões o branco pode também significar luto.

Preto: simboliza a morte, o negativo, o anatemizado, o mal, a feitiçaria e o anti-social.

Vermelho: símbolo ambivalente. Tanto representa o fogo, o sangue e o sol (o calor) como a fecundidade ou o poder. Também representa a reintegração de um marginal. O vermelho escuro representa as forças agressivas e o sangue impuro.

Amarelo: representa a eternidade, fortuna, fertilidade, paz, serenidade mas também o declínio e o anúncio da morte.

Azul: trata-se de uma cor negativa. Simboliza a frieza mas igualmente a pureza, o sonho e o repouso terrestre.

Verde: representa nascimento, virilidade e também crença,

### **I.6. Exemplo de festividade onde a máscara tem um papel central**

Na cerimónia da circuncisão entre o povo Maiaca de Angola os operadores usam máscaras que têm nomes como “Bau-muxique”, figurando uma cabeça masculina, enorme, mais ou menos esférica, com três grandes chifres direccionados para trás e enfeitada com mabelas; “Quissocolo”, uma máscara semelhante ao Bau-muxique, mas na qual os chifres são virados para a frente; “Maienda”, máscara semelhante também à máscara Bau, mas

possuindo um nariz grande e revirado para cima e “Cacungo”, uma mascarilha simples feita de mabela e junco.

No início do ritual os rapazes dançam em grandes batucadas que podem durar até cinco dias, enquanto comem carne de galinha e bebem malavo. A seguir entram, por um corredor em forma de S, para o recinto da operação, o qual é totalmente vedado, para que se não veja o que lá se passa.

Praticado o corte, os rapazes permanecem no recinto cerca de oito meses.

O papel central da máscara neste tipo de festividades deve-se sobretudo ao seu valor simbólico, já que a máscara é considerada como depositária de um saber tradicional sem cujo investimento, através do porte da dita máscara, os operadores neste tipo de cerimónia não estariam, nem capazes, nem se sentiriam autorizados a levá-la a cabo.

-

## **II. Análise de alguns artefactos máscaras**

## Introdução

Neste capítulo analisam-se artefactos máscaras, escolhidos entre os mais comuns, ou conhecidos, e ao alcance de qualquer cidadão: a máscara ritual africana que tantas vezes se vê representada nos escaparates turísticos, a máscara do lutador de wrestling, que as televisões popularizaram, a máscara do apicultor ou ainda a do cirurgião operador, entre outras, para já não referir a máscara de Carnaval, aquela que, em princípio, primeiro recordamos ao evocar a palavra “máscara”.

A análise do funcionamento destes artefactos, que ninguém põe em causa que sejam “máscaras”, levar-nos-á não só a perceber como funcionam as ditas máscaras como a poder teorizar em que consiste, afinal, o funcionamento de uma máscara, isto é, os efeitos que um tal artefacto produz e aos quais deve, ao cabo de contas, o nome de “máscara”

## II.1. Máscara ritual africana

A máscara tradicionalmente utilizada num ritual africano, seja em madeira, cobre, marfim ou ainda construída com o auxílio de outra matéria, oculta, em geral, o rosto ou mesmo uma parte substancial do corpo e serve para evocar poderes em determinadas circunstâncias – em regra um ritual – assumindo uma função de passaporte entre o mundo terreno e o espiritual.

Não importando, ao contexto desta tese, a forma particular que esta mesma máscara assume, mas sim verificar o seu *modus operandi*, toma-se como exemplo a analisar uma máscara do Congo, da região do Bembe, usada nas cerimónias da circuncisão, representando o espírito da floresta “Kalunga”.

O ritual da circuncisão, pelas suas características e significado, reveste-se de especial importância nas comunidades tribais africanas e é lógico que os númens que presidem a tais actos estimulem fortemente aqueles que participam em tais actos. Isto é, os intervenientes num ritual de circuncisão sentem-se estimulados por aquele de quem depende, afinal, o bom ou mau sucedimento do acto da circuncisão.

Também se verifica que a máscara inclui em si traços associados ao aspecto de Kalunga.

Do mesmo modo, o portador da máscara sofre uma alteração da sua personalidade, pois que passa a estar investido de uma outra entidade, no caso Kalunga.

São, pois, três os factores que dão origem e fazem funcionar a máscara de kalunga:

- A máscara surge na sequência de um estímulo provocado por um númen, no caso Kalunga.

- A máscara copia na sua forma aquilo que a estimula, no caso os traços de Kalunga.

- O mascarado sofre uma mudança de registo podendo dizer-se que a sua personalidade se amplia ou multiplica.

## II.2. Máscara de lutador de wrestling

Em certas lutas de wrestling o lutador exhibe uma máscara que lhe cobre totalmente a

cabeça ou uma sua parte, deixando apenas uma abertura para os olhos. Este aparato, embora evoque o elmo medieval, não possui qualquer função de suporte dos golpes do adversário, pois o material desta máscara é, em regra, o pano. Analisando a razão de ser e funcionamento desta máscara verifica-se que:

A máscara remete em geral para um mundo fantástico, muitas vezes próximo da magia da banda desenhada. Este apelo do mundo fantástico há-de permitir ao mascarado o usufruto de uma influência mágica que lhe facilitará a vitória sobre o adversário. A máscara de wrestling, embora de tessitura fraca, defende, assim, o lutador contra os maus auspícios pela evocação de um universo mágico.

Ao usar uma máscara também o lutador de wrestling não apaga a sua anterior personalidade. Ou seja, a máscara de wrestling implica também uma multiplicação do seu ser.

O funcionamento da máscara de wrestling obedece então aos seguintes itens:

- A máscara responde a um estímulo causado por um universo mágico
- A máscara copia formas comuns ao estímulo.
- A máscara amplia ou multiplica a consciencia do mascarado.

### II.3. Máscara de esgrima

A máscara de esgrima compõe-se de um capacete com viseira, protegendo o crânio e o rosto, mas permitindo, graças à fina rede que compõe a zona deste último, uma visão perfeita.

Na parte que protege o rosto, a máscara de esgrima apresenta uma fina rede, cujos orifícios estão em relação com o estímulo a que responde, isto é, a máscara de esgrima copia em si elementos do estímulo que a provoca e dá origem.

À semelhança do sucedido com as máscaras anteriores, também a personalidade do lutador de esgrima sofre uma multiplicação ao colocar a respectiva máscara.

A máscara de esgrima apresenta assim os seguintes itens no seu modo de funcionamento:

- Responde a um estímulo, no caso uma espada.
- A eficácia da máscara deve-se à integração de aspectos conformes com o estímulo que a provoca, no caso uma malha em que a espessura se relaciona com a ponta da espada.
- Ampliação ou multiplicação da personalidade do mascarado

#### II.4. Máscara de cirurgião

A máscara de pano que o médico coloca para intervir cirurgicamente, e lhe oculta a boca e o nariz, é, em regra, de cor branca, ou clara, e, em condições ideais, apresenta-se limpa. À semelhança da sala de operações a máscara do cirurgião deve estar descontaminada. O seu aspecto asséptico copia, ou é paradigmático, da limpeza que se exige de uma sala de operações.

Uma vez mais, à semelhança dos disfarces anteriormente analisados, também a máscara do cirurgião integra na sua forma aspectos próprios do meio onde funciona (poder-se-ia apontar a sua outrora tradicional cor branca como um apelo à pureza) da assepticidade inerente ao espaço do operador.

O indivíduo que coloca uma máscara de cirurgião também multiplica a sua personalidade.

Resumindo, a máscara do cirurgião:

- Responde a um estímulo traduzido num receio de contaminação.
- Integra em si aspectos associados à ideia de pureza/ limpeza (cor branca ou clara).
- Multiplica a consciência do seu portador.

#### II.5. Máscara de soldador

A máscara utilizada pelo soldador evita-lhe os perigos decorrentes do contacto com materiais perigosos. Para tal, como diz um sítio que publicita este tipo de máscaras (<http://www.dsd.com.br/> hora: 18.03 de 5/03/08) estas são avaliadas por pessoal técnico-

científico “experiente em ciência dos materiais e física da matéria condensada” e, logo adiante, o sítio mostra o exemplo de máscaras equipadas com “controlo de sensibilidade”. No contexto deste estudo, tais informações esclarecem que as ditas máscaras estão em relação íntima com aquilo de que devem defender, isto é, há um saber (prodigalizado por pessoal instruído no comportamento da matéria de que é suposto tais máscaras protegerem) integrado no seu fabrico.

A função de defesa de uma máscara de solda consiste na sua capacidade em integrar, reagindo em conformidade, as características do “inimigo”, qualidade expressa na seguinte passagem do mesmo site: “Máscara de solda com escurecimento automático”. Tal significa que a máscara, ou o seu material, reage à luminosidade de que deve proteger, isto é, a máscara refractará mais ou menos a luz consoante esta for mais ou menos intensa. Há pois um paralelo entre a quantidade de luz emitida e a quantidade de luz que a máscara reduz ou “apaga”.

Da mesma forma que a máscara africana, ou de wrestling, mimam o universo divino, ou mágico, cujas más influências pretendem evitar, e a máscara do esgrimista apresenta uma malha fina, paradigmática da espessura da ponta da espada atacante, também a defesa da máscara de solda, face aos efeitos danosos da luz, se faz através da capacidade, ou de um *know how* da dita máscara, sobre aquela mesma luz.

A máscara de solda possui portanto as seguintes características:

- Surge como resposta ao estímulo fogo/luminosidade.
- Inclui em si um *know how* totalmente condicionado pelo comportamento do fogo/luminosidade.
- Tal como as restantes máscaras a de soldar também implica uma multiplicação na consciência do ser mascarado.

## II.6. Máscara de apicultor

Transcreve-se o texto em português do Brasil publicado na internet, (<http://www.saudeanimal.com.br/abelha10.htm>; 19.00 horas de 2008/03/05) acerca de uma

máscara de apicultor:

O melhor tipo de máscara é o de pano, com visor de tela metálica, pintada com tinta preta e fosca, que permite melhor visibilidade. Este tipo de máscara é sustentado por chapéu de palha ou vime, fechada com um longo cadarço e amarrado sobre o macacão.

E mais adiante:

(...) lembre-se sempre que as abelhas são particularmente sensíveis às tonalidades escuras, especialmente ao preto e ao marrom. As abelhas têm verdadeira aversão a estas cores, que provocam seu ataque. Por isso, toda a indumentária do apicultor deve ser de cor clara. As cores mais indicadas são o branco, o amarelo e o azul-claro, tons que não as irritam.

Segundo o ponto de vista deste estudo interessa destacar no texto o seguinte:

A cor da máscara do tratador de abelhas tem de ser num tom que não lhes seja adversa, isto é, a escolha da cor da máscara está condicionada pela reactividade cromática da abelha. A este respeito lembre-se, tendo em mente os artefactos máscaras anteriormente analisados, que as suas formas eram igualmente condicionadas pelos factores de que pretendiam defender.

Semelhantemente o visor da máscara convém que seja pintado com tinta negra ou num tom fosco para permitir uma melhor visibilidade, isto é, a cor do visor tem também em conta a luz de que pretende defender.

Estes dois itens significam que, no caso da máscara do apicultor, o disfarce assume igualmente características ditadas pelos factores de que a dita máscara pretende ser uma defesa. Além disso o mascarado de apicultor também sofre uma ampliação da sua personalidade.

Existem na máscara do apicultor os seguintes aspectos:

- Surge como resposta ao estímulo representado pelas abelhas.
- Integra em si aspectos ou formas ditadas pelo estímulo, como a cor clara.
- Multiplica o seu portador.

## II.7. Escafandro

Sem respirar oxigénio o ser humano não sobrevive. Isto é, uma atmosfera ausente de oxigénio é perigosa para o ser humano.

A máscara do escafandro inclui em si um mecanismo que prodigaliza ao seu portador oxigénio.

Neste sentido, se o perigo para o humano é a carência de oxigénio, o escafandro ao permiti-lo ou aproximá-lo do seu portador, funciona afinal como as restantes máscaras até aqui analisadas isto é, também o escafandro copia – neste caso torna mesmo presente - o estímulo que desencadeia a carencia, isto é, o oxigénio. O escafandro também atribui, à semelhança das restantes mascaras, uma nova personalidade ao seu portador.

Sendo assim a máscara do escafandro possui as seguintes características:

- Existe como resposta a um estímulo - a ausência de oxigénio.
- A eficácia da máscara realiza-se através da integração em si, do estímulo que a origina, no caso o oxigénio.
- Multiplica o ser do mascarado

## II.8. Máscara do assaltante

Quem assalta um banco que está em pleno funcionamento usa em regra uma máscara sobre o rosto, a fim de que o mesmo não seja visto e, posteriormente, reconhecido. Pode-se dizer que o conjunto de clientes que naquele momento se encontram no banco estimulam o assaltante a mascarar-se.

A máscara que o assaltante em regra utiliza nestas circunstâncias – capuz, meia ou qualquer outro meio com que cubra o rosto – oculta-lhe os traços fisionómicos, tornando-os irreconhecíveis. Neste sentido, a máscara torna o rosto do assaltante passível de pertencer a qualquer pessoa que circunstancialmente utilize o mesmo disfarce. Ou seja, a máscara do assaltante substitui uma forma particular por uma geral ou colectiva, fazendo de alguém

“ninguém” ou “qualquer um”, permitindo ao assaltante assumir uma forma que, embora destacando-o como “assaltante” o torna, no entanto tão pouco identificável como qualquer vulgar rosto quando visto no meio da multidão. Nesta medida a máscara do assaltante torna o seu portador tão anónimo com qualquer dos clientes presentes no banco no momento do assalto. E, a nível da personalidade do assaltante, é evidente que a máscara a enriquece, conferindo ao assaltante uma nova vertente de representação.

A máscara do assaltante funciona assim de forma semelhante às anteriormente analisadas, a saber:

- Surge como resposta a um estímulo exercido no assaltante por parte de N cidadãos.
- Ao tornar o rosto do assaltante capaz de pertencer a “qualquer pessoa”, a máscara funciona como se copiasse, ou assumisse, uma representação do “rosto anónimo” de qualquer dos que, afinal, enquanto factor estimulador, a originam e justificam.
- Multiplica o ser do assaltante.

## II.9. Máscara de beleza

A máscara de beleza, prodigalizada por qualquer instituto de beleza ou vendida numa loja pronta a ser usada, tem um objectivo estético e curativo, pois pretende embelezar e revitalizar.

A máscara de beleza responde a um estímulo causado pela não correspondência que o seu portador sente em relação a um ideal que reúne em si atributos de “belo”, “natural” ou “fresco”.

Analisando os materiais que constituem a maioria das máscaras de beleza nota-se que em regra aqueles se atribuem uma origem “natural”. Com efeito, os ingredientes da máscara de beleza provêm da natureza, de substâncias retiradas directamente da Terra, tais como argila, ervas, algas, etc., e o uso de uma tal máscara serve como defesa contra o “feio”, o “cristalizado” (enquanto oposto ao “simples”), enfim, o usado ou gasto. Também a máscara de beleza, ao conferir um novo aspecto ao macarado, lhe amplia a personalidade

Resumindo, a máscara de beleza reúne em si as seguintes características:

- Origina-se num estímulo..
- A máscara integra aspectos próximos ou paradigmáticos do seu estímulo.
- Multiplica o ser do mascarado.

## II.10. Máscara de Carnaval

Uma máscara de Carnaval é qualquer enfeite que o folião de Carnaval coloque e que oculte, em todo ou em parte, o aspecto que habitualmente apresenta.

O porte de uma máscara de Carnaval deve-se a um estímulo motivada pelo Momo, ou númen celebrado pelo Carnaval.

Com origem numa festa romana – as saturninas – o Carnaval foi instituído em 590 DC pela Igreja Católica, caracterizando-se pela adopção, por um breve período de tempo, de comportamentos inversos aos habituais, isto é, por uma subversão ocasional dos costumes. Assim, na antiga Roma o escravo mascarava-se de patrício e o patrício poderia representar-se como servidor, participando ambos assim na celebração do *status quo* pela sua momentânea abolição logo seguida da sua imediata ressurreição.

A máscara de carnaval deve pois obedecer ao preceito de desviar o seu portador de hábitos de comportamento e apresentação, propondo-lhe formas que habitualmente ele não assume no seu normal dia-a-dia. Neste sentido, também a máscara carnavalesca propõe ao seu portador uma amplicação da sua personalidade.

Assim sendo, a máscara carnavalesca caracteriza-se por:

- Responder ao estímulo de um determinado númen.
- Integrar em si aspectos de chacota e derisão, associados habitualmente ao númen que a mesma máscara celebra.
- Multiplicar a personalidade do ser portador.

## II.11. Primeira abordagem a uma definição da máscara e do seu funcionamento

Tendo-se averiguado em que condições surgem os artefactos máscaras, em que consiste o seu funcionamento e qual o seu objectivo, procura-se, agora, identificar as características que, comuns a todos eles, fazem de facto de tais artefactos “máscaras”,

#### II.11.1. Características comuns no funcionamento das máscaras analisadas

a) Qualquer das máscaras analisadas surge como resposta a um estímulo

Enfrentar um númen africano sem a conveniente máscara é fortemente estimulador, lutador de wrestling sem a máscara apropriada está fragilizado perante o estímulo de universo mágico que o pode influenciar negativamente, o cirurgião, soldador, apicultor ou astronauta sentir-se-ão negativamente estimulados sem as respectivas máscaras, o indivíduo que assalta um banco durante as horas de expediente sente o estímulo do olhar identificador de quem o vê e, por isso, cobre o rosto com uma máscara, o utilizador de uma máscara de beleza coloca-a porque existe um ideal de beleza cujo estímulo o estimula – e por isso usa uma máscara de beleza – e, por último, o nume carnavalesco pode estimular a tal ponto o folião carnavalesco que este seja obrigado a faltar a um baile de máscaras.

b) Cada uma das máscaras atrás citadas integra em si/cópia, em qualquer grau, o estímulo que a origina.

Senão veja-se:

- A máscara ritual africana contém em si uma representação mimética do númen que a estimula

- A decoração da máscara do lutador de wrestling evoca o universo fantástico ou de banda desenhada próprio ao imaginário que estimula os lutadores.

- A malha extremamente fina da máscara do esgrimista está em acordo com a fina ponta de espada que o ataca;

- A higiene da máscara do cirurgião evoca a assepticidade necessária a uma intervenção cirúrgica;

- As máscaras do soldador e de escafandro integram um *know how* sobre os estímulos

que respectivamente as justificam

- As cores da máscara de apicultor estão em acordo com os tons que pacificam as abelhas;

- A máscara do assaltante torna-o “igual” a qualquer das suas vítimas, desde que envergando também a mesma máscara.

- A máscara de beleza emprega produtos naturais familiares ao ideal de beleza que pretende evocar e estimula o portador de uma tal máscara.

Em resumo, qualquer destas máscaras copia, ou por qualquer forma íntegra em si, os estímulos que respectivamente as originam e aos quais são resposta.

b) Aspecto multiplicador da máscara

Em todas as máscaras analisadas o seu portador adquire uma nova forma, uma faceta que até ao uso da máscara não estava presente em si e passou a existir.

#### I.11.2. Definição de máscara e efeito-máscara

Resumindo as características comuns a todos os artefactos máscaras analisados, tem-se, então, que uma máscara é um artefacto que reage a um estímulo através de cópia, ou mecanismos próximos da cópia, desse mesmo estímulo, ao mesmo tempo que multiplica o portador da mesma máscara.

A partir daqui chamar-se-à “efeito-máscara” à reacção a um estímulo quando há cópia, em qualquer grau, desse mesmo estímulo, e multiplicação do estimulado.

### **III. Efeito-máscara em domínios distintos dos artefactos máscaras**

## **Introdução**

Neste capítulo, a partir da definição já encontrada de máscara e da caracterização do seu efeito, ou efeito-máscara, procuram-se funcionamentos de máscara em domínios alheios aos dos artefactos máscaras.

Esta busca levará a investigar aspectos da vida aparentemente tão díspares como uma célula eucarionte, o mecanismo da tradução ou uma corda de percussão, entre outros.

Comprovados funcionamentos de máscara em sectores até ao momento não associados à palavra máscara, a tese propõe uma definição de máscara mais adequada à realidade do seu campo.

Entretanto, a análise do funcionamento da corda de percussão quando beliscada terá dado origem ao “pro”, medida que pretende dar uma ideia da dimensão de uma máscara, tal como aos conceitos “si da máscara” e “campo da máscara”.

O capítulo termina com uma proposta de classificação das máscaras.

### III.1. Domínio da física

#### III.1.1 Líquidos e gases

Dos líquidos, tal como a água, assim como de qualquer gás, se diz que assumem a

forma do recipiente que os contêm.

Num copo a água toma a forma do copo, num tanque adapta-se igualmente ao seu formato e o mesmo se passa com o gás, isto é, gases e líquidos tomam invariavelmente a forma do recipiente onde se encontram.

Estas características revelam um efeito-máscara porque:

- O recipiente onde se encontram um gás ou líquido estimula de tal modo os mesmos gás ou líquido que qualquer deles toma a forma do dito recipiente.

- A forma do gás ou líquido num determinado recipiente copia a forma do respectivo recipiente.

- A nova forma do gás ou líquido traduz uma nova possibilidade formal do dito líquido ou gás.

Os líquidos e os gases são sede de efeitos de máscara porque ambos, face a um estímulo, copiam, ou integram aspectos desse mesmo estímulo, ao mesmo tempo que multiplicam a respectiva forma.

### III.1.2. Corda de percussão

Quando se belisca uma corda de percussão, esta sofre um estímulo motivado pela energia que a beliscadura lhe comunica. A reacção a um tal estímulo consiste na formação de N cordas-máscaras que integram o estímulo, isto é, a energia estimulante. Na figura 1 (anexo) vê-se a tracejado uma dessas cordas-máscaras, a corda-máscara A'.

Fazendo apelo às características típicas de um efeito-máscara na reacção da corda, notar-se-á que:

- Sujeita à pressão de uma beliscadura de energia X a corda de percussão sofre um estímulo.

- A corda de percussão multiplica-se em N cordas.

- As N cordas integram em si o estímulo isto é, a energia X.

### III.1.2.1. Casos notáveis do efeito-máscara na corda de percussão

Porque a distância de uma corda de percussão à sua corda-máscara é fácil de medir, bastando para tal calcular a distância entre um ponto da corda máscara e o ponto equivalente na corda em repouso, ou matriz, toma-se a corda de percussão como base para avaliar quantitativamente o fenómeno da máscara.

Assim, tem-se:

#### a) Custo da máscara

Propõe-se para medida referencial da corda-máscara de uma corda de percussão o pro (da palavra grega “prosoton” que significa máscara).

1 pro será então a energia mínima que, aplicada a uma corda de percussão ideal, (interessa o *modus operandi* e não sobre que corda em particular aquele *modus* se exerce), origina uma corda-máscara dessa corda. Ou, dito doutra forma, 1 pro é o custo mínimo de uma máscara de corda. Tal significa que, abaixo do valor energético de um pro, não há produção de qualquer réplica ou máscara de corda, pois a corda não se move.

#### b) Não uniformidade dos custos da máscara de uma corda.

A distância entre a máscara A' de uma corda A e a dita corda A não é igual ao longo de ambas as cordas. A distância é menor entre as zonas mais afastadas do ponto onde se exerceu a beliscadura e maior na sua proximidade, isto é, BB' é menor que AA' (figura 2, anexo).

O custo de uma máscara de corda não é, pois, idêntico em todos os seus pontos.

Note-se ainda que podemos intervir ao longo da corda máscara sem modificar a distância do ponto de beliscadura ao ponto correspondente na corda matriz. Na figura 3 (anexo) vê-se que a pressão exercida no ponto B da corda-máscara A' não modifica a distância AA'.

Esta observação é importante para a análise do conceito de si da máscara.

#### c) Si da máscara

Parafraçando António Damásio que, acerca da função do Si na consciência, afirma:

O Si introduz na mente a noção de que todas as actividades aí representadas correspondem a um organismo singular, cuja necessidade de auto-preservação são a

causa principal daquilo que está a ser representado. (DAMÁSIO, 2003: 234)

Chamar-se-á “Si” da máscara de uma corda de percussão à característica sem a qual a dita corda-máscara deixa de existir. No caso, esta característica respeita ao valor energético da beliscadura que a origina, energia esta que se reflecte na distância máxima da referida corda-máscara à corda matriz de que se origina. Na figura 3 (pág. 49) trata-se da distância AA’.

#### d) Campo de máscara

Chama-se campo da máscara de uma corda de percussão a todas as formas que a dita máscara pode assumir, desde que o seu Si mantenha o mesmo valor (figura 4, anexo).

III.1.2.2. Contributo da análise do efeito-máscara na corda de percussão para a formulação de uma teoria da máscara.

#### a) Si da máscara

Como se disse, chama-se Si de uma máscara à característica sem a qual ela deixa de existir enquanto máscara de determinada qualidade.

A característica que define uma máscara trágica grega é o formato da boca. Logo, este aspecto é o Si das máscaras gregas. Estas podem ser quadradas, redondas ou triangulares, de cor amarela, vermelha ou outra mas, desde que a sua característica básica – o *rictus* da boca ou o seu Si – se mantenha constante, a máscara não perde a sua identidade de máscara trágica.

O Si das máscaras humanas, consistirá provavelmente num determinado tipo de caixa

craniana, constituição morfológica, etc., aspectos que os biólogos poderão, com alguma exactidão, apontar como exclusivos da espécie humana, inscritos no ADN de cada qual.

#### b) Campo da máscara

Engloba todas as máscaras que, embora diferentes, têm um mesmo si.

Exemplo: o campo das máscaras gregas trágicas inclui todas as máscaras que, independentemente de outras características – tamanho, cor, modelo da abertura para os

olhos, etc. - possuam o rictus próprio das máscaras gregas trágicas (figura 5, anexo).

As máscaras de um mesmo campo possuem um mesmo Si.

A máscara humana integra um campo de  $N$  variáveis que constituem a “humanidade”, compondo-se a sua identidade potencial de peles-vermelhas, brancos, negros, amarelos, indivíduos altos, baixos, pessoas com olhos verdes, etc..

III.1.2.3. Contributo da análise do efeito-máscara na corda de percussão para a quantificação de um efeito-máscara..

a) Formação de uma máscara

Se um pro mede o custo de energia mínimo que, aplicado numa corda de percussão, origina uma sua máscara, o mesmo raciocínio aplicado ao domínio das máscaras, em geral, resulta em que um pro é a energia mínima necessária à formação de uma máscara ou, dito doutra forma, um pro é o custo mínimo de uma máscara.

b) Não uniformidade dos custos da máscara

À semelhança da desigualdade de custos de uma máscara X da corda A, também para qualquer máscara, seja ela qual for, o seu custo não é uniformemente distribuído.

Exemplo: a máscara de apicultor terá um custo menor no folião carnavalesco que, querendo mascarar-se de apicultor, já envergue umas calças claras – lembre-se que as cores indicadas para uso do apicultor (II.6) no exercício da sua profissão são o branco, o amarelo e o azul-claro - do que num outro qualquer que use calças pretas.

No caso da tradução de um texto (exemplo que se analisará adiante) também o seu custo não será idêntico ao longo de toda a tradução, pois haverá algumas palavras e expressões mais próximas entre a língua de partida e a de chegada. Sirva de exemplo uma tradução de latim para português onde a translação da palavra latina “domus” tem um custo menor se for traduzida por “domicílio” do que traduzida por “casa”.

c) Razão inversa do custo da máscara

Uma máscara surge na razão inversa do seu custo, isto é, quanto menos custa mais facilmente se forma. Isto demonstra-se recorrendo ainda ao exemplo de corda de percussão,

pois esta oscila – e logo forma cordas-máscaras - com tanta maior facilidade, quanto mais fácil seja pô-la a vibrar, isto é, quanto menos energia custar o seu movimento.

### III.2. Domínio da biologia

#### II.2.1. Volvoce e amiba

Num meio pobre de alimento, os volvozes, pequenas células munidas de flagelos, reagem através da segregação de uma espécie de gel que os cola uns aos outros, deslocando-se então na mesma direcção, de modo coordenado, como se fossem uma única e mesma entidade. De novo em contacto com alimento os volvozes regressam à vida individual.

A amiba dictostélio privada de água e alimento, reage com a segregação de uma hormona produtora de um “alarme” que atrai a si outras amibas. Chegam a aglomerar-se numa colónia cerca de 1000 indivíduos que se deslocam como uma lesma em busca de alimento. Se não o encontram, fixam-se e provocam o crescimento de um talo, provido de esporos, mantendo-se nesta situação indefinidamente. Quando se lhes dá água, os esporos germinam e dão origem a amibas que se tornam de novo independentes.

Este comportamento traduz um efeito-máscara pelas seguintes razões:

- a) O volvoce ou a amiba, estimulados pela carência de água, reagem através da junção a seus pares.
- b) O volvoce e a amiba, ao unirem-se aos seus pares, agem como se copiassem  $n$  vezes o estímulo, pois este, sendo uma abstracção – “a falta de água” – concretiza-se num corpo particular, o da amiba ou volvoce sedentos.
- c) A junção dos volvozes configura uma multiplicação dos ditos volvozes.

III.2.1.1. Contributo do volvoce e da amiba para a formação do conceito de máscara colectiva

Se um volvoce ou uma amiba produzem um efeito-máscara é lógico que, em grupo, mantenham esse mesmo funcionamento. Um número plural qualquer de volvoques ou amibas há-de, em princípio, reagir igualmente por um efeito-máscara a uma circunstância perigosa, à semelhança do volvoce ou amiba isolados, isto é, quer a colónia de volvoques, quer a de amibas agregará ao respectivo conjunto mais pares.

Os seres que, isoladamente, reagem com um efeito-máscara mantêm esses mesmos efeito quando se agregam. Tal significa que uma colectividade de volvoques ou amibas possui também o seu funcionamento ou efeito-máscara e, portanto, existe aquilo a que se pode chamar de funcionamento de máscara colectiva, o qual sucede quando uma colectividade reage, como um todo, a um estímulo, através de um efeito-máscara, isto é, copiando por qualquer forma esse mesmo estímulo.

A análise do efeito-máscara no volvoce ou amiba isolados, isto é, o reconhecimento de que reagem produzindo máscaras, leva à formulação do conceito de “máscara colectiva”. Esta é então uma colecção de indivíduos idênticos e possuidores globalmente de efeitos de máscara.

Tornar-se-á a falar deste aspecto adiante quando se analisar o efeito-máscara no ser humano.

### III.2.3. Reprodução de uma célula eucarionte

Uma célula eucarionte, no processo de reprodução, dá origem a duas outras células idênticas à que as originou. Isto é, uma forma transforma-se em duas.

Com o objectivo de verificar se o modelo de um efeito-máscara se aplica igualmente neste processo sigam-se alguns dos passos da divisão da dita célula (AMABIS 1996: 202, 212)

Na fase da divisão chamada interfase dá-se a duplicação dos cromossomas. Pode-se então dizer que os genes, estimulados pela conjuntura reprodutiva da célula tomam uma

forma dupla, por intermédio da replicação cromossomática, sendo que a nova forma é idêntica à da matriz. A assumpção de uma nova forma num tal contexto satisfaz um dos aspectos do efeito-máscara. E quanto aos outros itens do dito efeito? A duplicação não equivale a uma cópia? E esta cópia não significa uma multiplicação do ser estimulado? As respostas a estas questões são todas afirmativas.

Todavia não apenas na duplicação dos cromossomas é possível despistar um efeito-máscara.

Na profase, etapa posterior àquela em que se dá a dita duplicação, igualmente estimulados pelas características próprias da dita profase, os cromossomas condensam-se, formando como que uma massa, enquanto os nucléolos se dissipam. Este comportamento traduz a opção, em situação de estimulação, por uma forma colectiva, aspecto já observado neste estudo quando se referiram o volvoce ou a amiba.

A condensação dos cromossomas e sua disseminação, até completo desaparecimento dos nucléolos, pode então ver-se como reacção - através de uma forma colectiva - a um estímulo! Isto acontece tanto mais quanto a esta disseminação do material do núcleo, corresponde também a desintegração da membrana - ou carioteca - que o rodeia. Há pois, no processo da reprodução de uma célula eucarionte, um efeito-máscara a múltiplos níveis: quando os cromossomas se duplicam, na altura da sua condensação, acompanhada da disseminação do núcleo e, ainda, na fase final, quando a célula se divide em duas.

Em todos os casos existe:

- a) Reacção a um estímulo.
- b) Criação de formas paradigmáticas do estímulo.
- c) Multiplicação do indivíduo estimulado

Em acordo com o presente estudo, estes itens caracterizam um efeito-máscara.

#### III.2.4. Homeostasia e estado de alerta

António Damásio, em *O Sentimento de Si* (DAMÁSIO 2000: 60) diz que a homeostasia respeita às reacções fisiológicas coordenadas e largamente automatizadas de

que um organismo vivo necessita para a manutenção de estados internos estáveis. A estabilidade - ou um dado grau “normal” de variabilidade - faz parte do equilíbrio entre as partes de um corpo, de modo a que este possua de si um sentimento de funcionar regularmente. Todavia, se algo romper este equilíbrio, ou esta constante variabilidade, logo o organismo responde com um estado de alerta ou alteração, a fim de adaptar-se à nova situação, restabelecendo a anterior rotina. Tal significa, no contexto deste estudo que, a um evento “anormal”, no exterior, corresponde uma “anormalidade” no interior, ou seja, o corpo mima, interioriza ou, sempre na perspectiva deste estudo, mascara-se do estímulo exterior para melhor o neutralizar, tornando-se-lhe idêntico para anular a diferença com o exterior, e adquirir, nas novas condições, um outra homeostasia

Aplicando o modelo de efeito da máscara à situação anteriormente descrita, dir-se-á que o corpo, em situação de equilíbrio (A), face a uma alteração (B) sofre um estímulo que se traduz na assumpção de uma forma (B’) réplica desse mesmo estímulo. O processo traduz-se por:

a) Reacção a um estímulo

b) Assumpção pelo organismo de um estado de alerta que dá conta, corresponde, ou é paradigmático desse mesmo estímulo

c) Multiplicação do ser estimulado

Este processo é devedor, no seu conjunto, de um efeito-máscara.

### III.2.5. Fenómenos de acomodação e assimilação

Acomodação é o processo pelo qual uma forma simula outra forma a fim de apreendê-la. São exemplos de acomodação a mão que toma a forma do copo que aquela agarra, o olho, com o auxílio do músculo ciliar, acomodando-se à distância a que deve observar, ou ainda a boca do nascituro que se adapta ao mamilo que suga.

A assimilação é o nome do mesmo processo perspectivado do ponto de vista do meio, ou daquele que recebe a acomodação.

Acomodação e assimilação são acções complementares.

Num contexto de efeito-máscara, a acomodação corresponde ao processo de colocar o artefacto máscara, que torna assimilável o inicialmente diferente, e a assimilação refere o resultado dessa mesma operação, do ponto de vista do elemento que obrigou à modificação.

Os actos de acomodação e assimilação:

- a) Surgem como reacção a um fonte estimulante
- b) Fazem apelo a mecanismos de cópia.
- c) Acomodação e assimilação são processos que emprestam novas dimensões aos seres que os protagonizam.

### III.2.6. Camaleão

O camaleão, graças à influência mútua de dois tipos de células dispostas em camadas sob a sua pele externa - as cromatóforas e as guanóforas - pode, consoante a luz a que se expõe, a temperatura do corpo, ou o seu próprio humor, modificar a aparência. Tal se dá, por exemplo, na luta entre camaleões quando, à semelhança do felino que eriça o pêlo, ou bufa na tentativa de amedrontar o adversário, um camaleão muda de cor ou, para passar despercebido ao inimigo, toma a tonalidade do cenário onde se encontra. Em ambos os casos o camaleão, ao mudar de cor, satisfaz regras relativas a um efeito-máscara, a saber:

- a) A nova forma, ou cor, do camaleão surge como reacção a um estímulo, no caso um cenário que põe em perigo a sobrevivência do camaleão
- b) A nova forma do camaleão adopta aspectos do estímulo.
- c) O camaleão, no processo de se mascarar com uma nova cor, e embora não consciente do facto, também oferece uma nova forma ao seu ser.

Embora não recorra a nenhum artefacto estranho ao seu próprio corpo, o camaleão apresenta um efeito-máscara, isto é, comporta-se como se colocasse uma máscara.

Note-se que o camaleão é a própria máscara, pois ao mudar a cor do corpo torna-se ele mesmo a máscara. Este aspecto, perceptível na reprodução da célula, na adaptação de um gás ou líquido ao respectivo recipiente, torna-se evidente no processo de transformação do camaleão, isto é, com o corpo do camaleão a ser ao mesmo tempo forma disfarçada e

disfarce.

### III.2.7. Ser humano

Poder-se-á associar efeito-máscara e corpo humano?

O corpo humano reage a um estímulo? E esta reacção traduz-se pela integração em si de formas paradigmáticas ou próximas desse estímulo? E assumpção desse tal estímulo conduz o humano a uma multiplicação de formas?

Veja-se cada um destes itens destacadamente:

Quando andamos a que mecanismo responde o avançar de uma perna em relação à outra? Se não o fizermos que acontece? Como agimos, enfim, em relação à força da gravidade? A resposta é evidente: perante a atracção da terra reagimos adequadamente a fim de evitarmos a queda. E, já noutro paradigma, a que corresponde o acto de ingerirmos alimentos? Não se trata ainda de obedecer ao estímulo provocado pela fome? Ou, quando fazemos o que fazemos, porque o fazemos? Donde nos provém a acção? Não somos sempre induzidos à acção por um estímulo? O corpo humano adapta a sua forma à do sofá onde se senta, ao formato da cadeira onde sedia, à altura da gruta sob que se curva, e, na generalidade, o corpo humano mima sempre o seu estímulo. Neste momento, sentado à mesa de trabalho, tenho uma forma quebrada, na qual a parte superior das pernas realiza um plano, o tronco outro, e os braços direccionados para o computador um terceiro, forma esta que, globalmente, melhor responde aos formatos respectivamente da cadeira e da mesa, os quais me são um estímulo. E, mal me levante, adaptar-me-ei à nova situação, defendendo-me da força da gravidade, como já se viu, tomando ainda sucessivas formas contra o desequilíbrio. Mas, mesmo na ausência da força da gravidade, imaginando-se um astronauta fora do campo gravitacional terrestre, a forma do seu corpo tenderá a adaptar-se ao espaço onde evolui.

O físico do ser humano não possui uma forma definitiva (não confundir “forma definitiva” com “estrutura base”) mas adapta-se ao meio onde evolui.

Do anunciado anteriormente, resulta que, para cada estímulo, o físico humano responde com a adopção de uma nova forma.

Por outro lado é evidente que, sendo o humano consciente das suas formas, a adopção de uma determinada forma – ou de uma certa maneira de se conjugar – não implica o esquecimento da forma anterior e, assim, no ser humano, qualquer resposta a uma estímulo deixa a sua marca, originando múltiplos seres no mesmo ser, e constituindo, afinal de contas, o seu “passado”

Verificada a existência das características atrás enunciadas, conclui-se então que o ser humano, em si mesmo, é sede de efeitos-máscara.

Embora o tema “identidade e máscara” contenha em si potencial para ser fonte de uma nova tese e, nesta, mais adiante, (V.5), se refira de passagem o binómio Mesmo/Outro, refira-se já que, à intercepção de todos os efeitos de uma máscara humana, se atribui comumente o nome de “Eu”. E este “Eu”, apesar das mudanças inerentes ao ser da máscara, implica uma permanência – um Si - para além de todas as diferenças circunstanciais. A expressão “Eu sou” significa então, a nível da máscara humana, o enfoque consciente num campo de máscaras, em oposição a máscaras que o não integram ou que o “Eu”, pelo menos em teoria, repugna. Neste ponto de vista, infligir uma tortura física a alguém é obrigar o seu corpo a integrar um campo de máscaras que não lhe pertencem.

Apontam-se a seguir alguns efeitos-máscara de que o ser humano é sede:

### III.2.7.1. Acto de consciencializar

A consciencialização ou acto de consciencializar pressupõe a apreensão mental de um processo ou objecto. Este mecanismo possui de comum com um efeito-máscara o seguinte:

- A consciencializa B porque B estimula A.

- A consciencialização implica que A produza em si uma cópia, projecção ou, de alguma forma, cartografe dentro de si algo que se identifique a B. Este acto de categoria mimética tanto se faz na presença do objecto B, como na sua ausência. O primeiro caso dá-se quando olhamos uma cadeira e a apreendemos, tendo a sensação de que interiorizamos o objecto “cadeira” e o segundo quando, na ausência do dito objecto, o corpo recorre à memória para reconstruir ou cartografar a sensação de “cadeira”. No primeiro caso há um

acto mimético directo, no segundo há a leitura de um modelo conceptual – “a cadeira” – que terá um dia correspondido ao acto mimético de uma cadeira real. Nesta ultima hipótese A “recorda” uma cadeira.

- A, ao consciencializar B, sofre um aumento da sua consciência, a qual doravante integra também B, isto é, dá-se um aumento da amplitude da consciência de A.

Note-se ainda, e apenas colateralmente, pois tão pouco é intenção deste estudo a análise dos meios pelos quais as características de um efeito-máscara se exercem mas apenas assinalá-las, que, ao processo da consciencialização não devem ser alheios os chamados “neurónios espelho”.

Com efeito, a acreditar em Giacomo Rizzolatti (entrevista a jornal *El País*, de 19 de Outubro de 2005) os neurónios espelho” permitem à psique humana a apropriação de acções, sensações e emoções alheias. Se tal for verdade, este tipo de neurónios tem então um papel determinante no efeito-máscara da consciência dado que possibilitam a imitação.

### III.2.7.2. “Ponha-se V. no meu lugar”

Quando alguém, para convencer ou impressionar um interlocutor, diz “Ponha-se V. no meu lugar”, convida o Outro a, por momentos, deixar de ser quem é para, tomando o lugar de outrem, avaliar em situação privilegiada uma situação a que, por princípio, é alheio.

Esta estratégia, a qual pretende que o Outro entre num lugar psíco/físico que lhe é estranho, passando a ver o mundo segundo uma outra perspectiva, faz do convidado um turista virtual na psique alheia que, regressado a si mesmo, poderá então ajuizar com dados “reais” da situação daquele a quem ocupou o lugar.

“Ponha-se V. no meu lugar” encerra portanto um convite para que alguém saia de si, provocando-se uma mimese mental que lhe possibilitará mascarar-se de Outro.

Este procedimento configura um efeito-máscara dado que:

- a) O convite de A a B “ponha-se V. no meu lugar” estimula B.
- b) “Pôr-se no lugar” de A significa para B adquirir os pontos de vista de A, mimá-los, criar na sua psique um estado mental idêntico à situação mental do “anfitrião” A.

c) No processo a consciência de B alarga-se porque aquela passa a conter também o lugar de A.

No mecanismo psíquico subjacente ao “ponha-se V. no meu lugar” não devem ser também alheios os “neurónios espelho” já anteriormente citados a propósito do processo da consciencialização (II.2.8.1.). E dado que o mecanismo de “pôr-se no lugar do Outro” é considerado, nomeadamente por Dennet (Dennet, 2001) como estando na base da formação da consciência humana, realce-se o papel do efeito-máscara, aqui demonstrado, no processo.

### III.2.7.3. Acto de formar/educar

O efeito-máscara no acto de educar encontra-se nos seguintes factos:

a) O formador, senhor de formas, hábitos ou esquemas mentais de tipo B, convida o formando, possuído de formas A, a adoptar formas idênticas às suas, isto é, de tipo B.

Se as formas, hábitos ou esquemas mentais de tipo B não estimularem por qualquer modo o formando – no caso porque melhores ou mais úteis que as formas, hábitos ou esquemas mentais A – aquele não reagiria ao convite do formador. Logo, na base da adopção de formas, hábitos ou esquemas mentais de tipo A pelo formando há uma situação de estimulação

b) A adopção, por parte do formando, de formas, hábitos ou esquemas mentais de tipo A traduz-se naquele pela integração ou cópia em si dessas mesmas formas, a partir, é claro, dos exemplos dados pelo formador.

c) Ao adquirir as novas formas de tipo B a consciência de A sofre um alargamento.

No processo de formar ou educar há um mecanismo de efeito-máscara.

### III.2.7.4. Linguagem gestual

Durante muito tempo o humano não terá falado, mas gesticulado.

Segundo Chip Walter os centros cerebrais da fala “desenvolveram primeiro a capacidade para compreenderem os gestos, e posteriormente as palavras faladas” (WALTER 2006:105). A primeira expressão terá consistido em formas feitas com o auxílio das mãos e do corpo, e o recurso à mímica a norma quando as cordas vocais, a garganta e os demais instrumentos, que hoje permitem a fala, ainda não estavam suficientemente desenvolvidos para a articulação vocal. Tal significa, no âmbito deste estudo, que o humano, antes de ter experimentado os primeiros sons, provavelmente imitando ainda a voz dos animais para se confundir com eles e melhor os caçar, ter-lhes-á copiado as formas, utilizando o gesto. Tal prática é devedora de um efeito-máscara porque o gesto:

- a) Responde a um estímulo com fonte numa necessidade de expressão.
- b) Imita a forma do que pretende expressar.
- c) Traduz uma ampliação da capacidade expressiva.

Estes três itens assinalam um efeito-máscara.

#### III.2.7.5. Onomatopeia do caçador

O caçador ao imitar a voz do animal que deseja atrair, serve-se também do mecanismo próprio de um efeito-máscara, visto que:

- - A onomatopeia do caçador proferida para atrair a atenção da sua vítima resulta de um estímulo provocado no caçador pelo animal que ele procura.

- A onomatopeia, por definição, é uma forma imitativa e, usada pelo caçador no acto de caçar, há-de simular a expressão sonora característica do animal a caçar.

- Ao expressar-se por uma onomatopeia animal o caçador amplia a sua consciência, pois assume aspectos do referido animal.

Estes diversos aspectos do funcionamento da onomatopeia ao serviço de um caçador identificam-se com constituintes de um efeito-máscara.

### III.2.7.6. “Conto do vigário”

Paradigmático da máscara onomatopeica utilizada pelo caçador é o “conto do vigário” que consiste em enganar alguém prometendo-lhe um ganho que, no fim, se revela falso.

Utilizado para desarmar – e logo obter uma vantagem defensiva sobre a sua vítima – o “conto do vigário” assume sempre uma forma agradável ao auditor, de modo a vencer-lhe a resistência. Tal significa que o vigarista utiliza sons, podendo também servir-se de artefactos, com vista a cair no agrado da sua vítima, isto é, exhibe formas que vão de encontro - ou são paradigmáticas – das que consubstanciam o universo dos desejos da vítima.

O efeito-máscara no conto do vigário reside na sua capacidade em:

a) Provocar um estímulo na vítima

b) Referir/mostrar algo que, de alguma forma, se associa ao factor que estimula a vítima

c) O narrador do “conto do vigário” multiplica a sua consciência pelo facto de ter que assumir ele próprio o estímulo – no caso uma carência – que há-de servir de “isco” à sua vítima, isto é, também o contador do conto do vigário se deve colocar no lugar da vítima para melhor a captar.

### III.2.7.7. “Comer o saber” na cultura Ashsninca

Segundo Jeremy Narby (NARBY 2004:13,14) o povo Ashsninca crê que as propriedades medicinais das plantas se aprendem ingerindo um preparado alucinogénio com ayahuasca, uma planta existente na região onde habita. Daí que aquela comunidade utilize a expressão “comer o saber”.

Analisando a afirmação à luz do processo de um efeito-máscara pode dizer-se que, para os Ashsnincas, o conhecimento medicinal botânico se adquire através da assumpção da imagem alucinógena prodigalizada por um determinado tipo de ervas, no caso as ayahuasca. Ou seja, qualquer Ashsninca investido – ou preenchido – das ditas ervas torna-se íntimo – e logo sujeito – de um conhecimento botânico.

O efeito-máscara inerente ao “comer o saber” na cultura ashshinca está em que o camponês ashshinca, carente de um saber curativo de índole botânica, se mascara das formas produzidas mentalmente pela ingestão de uma determinada erva e, contagiado dessas mesmas formas alucinogêneas, embebe-se de um saber que o fortalece.

O efeito-máscara reside, assim, em:

- a) Estímulo para saber sobre botânica.
- b) Produção no comedor de ayahuasca de formas alucinogêneas que mimam o domínio ou campo da botânica.
- c) Ampliação da consciência do comedor de ayahuasca não só pelo saber que a dita erva lhe inculca mas igualmente pela integração das imagens alucinogêneas provocadas pela mesma erva.

#### III.2.7.8. Escrita de um diário

Também no acto humano de escrever um “diário” há um efeito-máscara.

Senão veja-se:

- O diário resulta do estímulo de um “Eu” psíquico que induz a uma escrita autobiográfica.
- O diário implica a criação literária de um “Eu”, isto é, de uma entidade paradigmática do estímulo.
- A escrita de um diário traduz uma multiplicação do “Eu”, o qual passa a ter um duplo literário.

A escrita de um diário assume características comuns ao efeito-máscara.

#### III.2.7.9. Mecanismo da tradução

Ao traduzir produz-se um novo texto, numa outra língua, o qual aspira a reproduzir o

texto original do ponto de vista semântico.

Analise-se o processo da tradução à luz do efeito-máscara.

- Se não se pode dizer que o texto “sofre”o estímulo de uma nova língua a que se há-de converter, não deixa no entanto de ser correcto afirmar que o desejo de traduzir um texto pressupõe a reacção de alguém face a um estímulo que levará, precisamente, à tradução do dito texto.

- O texto traduzido incorpora – ou mima - regras e palavras da língua que estimulou o processo de tradução.

- O texto traduzido é duplo, e logo uma multiplicação, do texto original.

O processo da tradução utiliza mecanismos afins do efeito-máscara.

#### III.2.7.10. Vestir

A resposta à questão “porque nos vestimos” é evidente: por questões culturais e necessidade físicas. Ou seja, o acto de vestir responde a um estímulo que leva o corpo nu a cobrir-se

Associadas ao acto de vestir encontram-se questões como “onde vou?”, “quem me vai ver?” e as respectivas respostas servem de indicação a quem faz a pergunta para saber que roupa utilizar. Assim, a própria linguagem traduz a necessidade de, no acto de escolher o modo de vestir, mimar, ou integrar nas respectivas escolhas o meio onde se vai ser vista a *toilette*. Daí que de um fato se diga que “condiz com”, “vai bem” pois o mesmo deve integrar – e integrar-se – (n)um determinado contexto.

O acto de vestir é devedor de um efeito-máscara porque:

- Surge como reacção a um estímulo, seja um código cultural ou uma sensação física desagradável.

- Implica a integração, no próprio acto de vestir, de aspectos conformes com o estímulo.

- Vestir uma “toilette” também traduz um aumento da capacidade de apresentação do portador da dita veste.

### III.2.7.11. Porte da marca de prestígio

A marca é uma celebração do Outro através de um distintivo.

O porte de uma “marca” reconhecida positivamente por um grupo social apresenta as seguintes características que se enquadram num efeito-máscara:

- a) O portador de uma marca de prestígio usa-a porque, de algum modo, a referida marca o estimulou.
- b) Assumir uma marca distintiva equivale a copiar características associadas à dita marca.
- c) Trazer uma marca distintiva traduz um acto multiplicador da expressão do seu portador.

Estas características consubstanciam a ocorrência de um efeito-máscara.

### III.2.7.12. Técnica do Judo

A técnica do judo baseia-se no aproveitamento do movimento do adversário retirando deste uma mais-valia que o há-de desequilibrar.

O judoca “encaixa” o golpe (entenda-se encaixe como a junção harmoniosa de partes inicialmente separadas) para, finalmente, responder ao ataque. O judo pratica-se através de um ajustamento mútuo dos lutadores, ajustamento este que permite a cada qual encaixar o golpe adversário, transformá-lo e, finalmente, responder com novo golpe. Enquanto na luta de boxe o jogador opõe uma barreira aos golpes que sofre, o judoca “aceita” o balanço do adversário, moldando-o por sua vez no seu próprio ataque. Veja-se tal mecanismo no contexto de um efeito-máscara:

- a) O judoca atacado sofre uma estimulação devida ao golpe adversário.
- b) A resposta do judoca atacado ao estímulo do adversário traduz-se na integração do gesto daquele.

c) A integração do golpe do judoca significa, do ponto de vista do atacado, um aumento das suas capacidades expressivas.

#### III.2.7.13. Suicida bomba

Para o suicida-bomba a pessoa do Outro é tão fortemente estimulante que ele se sente obrigado a destruí-lo, ao mesmo tempo que se imola. A reacção contra aquela estímulo traduz-se no ataque terrorista. Para levá-lo a cabo o suicida deve camuflar-se com a mesma perícia do camaleão, ou do polvo, junto daquele ou daqueles que pretende destruir. Isto é, o comportamento do suicida-bomba caracteriza-se pela intenção de se fazer aceitar como semelhante, ou mesmo amigo, de quem o estimula. Esta simulação faz-se à custa da assumpção de uma nova personalidade.

O efeito-máscara do comportamento de um suicida bomba em acção, consiste nos seguintes aspectos:

- a) Estimulação provocada por um determinado meio sobre o potencial suicida bomba.
- b) O assassino copia em si a forma daqueles que pretende matar, a fim de agir fora de suspeição. Esta cópia tanto pode mimar um fato de turista como o carro que, por ser idêntico ao demais em uso no espaço de intervenção do suicida, não levanta suspeitas quanto à intenção do respectivo condutor, no caso o suicida bomba.
- c) O indivíduo que se mascara de suicida-bomba amplia ou multiplica a sua capacidade expressiva.

#### III.2.7.14. Processo histórico

Cite-se Nobert Elias a propósito do processo civilizacional:

Nas fases de assimilação, muitos dos indivíduos que pertencem ao estrato ascendente estão, mesmo que relutantemente, dependentes do estrato superior, não só no que respeita à sua existência social como também ao comportamento, às ideias e aos

ideais. (...) Depara-se-nos aqui uma das características mais curiosas de processo de civilização: as pessoas de estrato ascendente desenvolvem dentro de si um «supereu» que tem como modelo o estrato superior que as coloniza. (ELIAS 2007:709,10)

Na perspectiva desta tese as palavras de Norbert Elias referem um efeito-máscara dado que:

- a) Um grupo sente-se estimulado pela sua posição face a outro.
- b) O grupo estimulado copia a forma do seu estímulo.
- c) Mascarar-se de Outro implica uma multiplicação da personalidade do mascarado

#### III.2.7.15. Máscara colectiva humana

À semelhança do volvoce e da amiba o ser humano também se reúne a seus semelhantes para se defender. E tal como sucede com o volvoce e a amiba quando reunidos a seus pares, a colectividade humana também reage, produzindo efeitos de máscara. Neste sentido se pode então falar de uma máscara colectiva humana.

Todavia, a consciência produz na reacção da máscara colectiva humana efeitos emergentes que no indivíduo isolado não se verificam. A resposta da máscara colectiva humana às condições do seu habitat é produto, não apenas de uma acomodação mecânica de cada uma das máscaras que integram a colectividade, mas igualmente de efeitos emergentes do conjunto dos efeitos de máscara produzidos. Nesta medida justifica-se que se abra um capítulo inteiramente dedicado à máscara colectiva humana neste estudo, pelo que se voltará adiante ao assunto.

### III.3. Domínio da astrofísica

Embora a existência dos fenómenos que nesta parte se apontam como possíveis sedes de efeitos de máscara – o Big Bang e o universo bolha - não estejam cientificamente provados, tal não impede que se submeta a teoria que os argumenta à questão: há ou não, na

forma como tais fenómenos são teorizados, lugar para a ocorrência de efeitos de máscara? Reenviando o leitor mais interessado no aprofundar das ditas teorias para a literatura especializada, aponte-se então, como hipóteses de sede de efeitos de máscara no domínio astrofísico, os referidos eventos:

### III.3.1. Big Bang

Segundo os defensores da existência do big-bang a matéria, reduzida a um tamanho ínfimo mas aquecida a um extremo por nós dificilmente imaginável, terá dado origem a anti-matéria, originando-se então a explosão a que se deu o nome de big-bang. E se, normalmente, matéria e anti-matéria quando se unem, logo se anulam, o facto de, na ocasião, haver mais matéria que anti-matéria terá resultado num excedente de que se fez o nosso Universo.

Investigue-se então a hipótese de ocorrência de um efeito-máscara no big-bang.

Como acima já se referiu, segundo a teoria do big-gang a matéria, fortemente estimulada por altas temperaturas, terá originado a anti-matéria. Neste caso, explicando o sucedido à luz de um efeito-máscara, vemos então que o ser estimulado não só se multiplica – originando anti-matéria – como ainda a criação desta corresponde a uma cópia, de sinal contrário, é verdade, mas de qualquer modo paradigmática do estímulo, no caso a matéria aquecida. Pois que se é verdade que o calor – o estímulo – é integrado no corpo da matéria – e logo a aquece – também não devemos esquecer que, a partir do momento em que aqueceu, a própria matéria é em si mesma fonte de estímulos, tal como alguém a quem se pega o fogo e logo reage por mil gesto a fim de o apagar.

Ou seja, na teoria do big-bang, tal qual no-la conta a ciência, há produção de efeitos-máscaras, dado que a matéria:

- a) Sofre forte o estímulo de altas temperaturas.

- b) A materia estimulada cria uma forma paradigmática de si mesma, a anti-matéria.
- c) No processo há uma multiplicação de matéria.

### III.3.2. Universo bolha

Segundo a teoria do universo bolha (KAKU 2006 a) novos universos brotam dos antigos, podendo cada qual possuir as suas próprias leis físicas. Se assim for, à luz de uma teoria da máscara, a produção de novos universos, paradigmáticos dos anteriores, surgidos em situação de grande instabilidade ou estimulação, resultaria de sucessivos efeitos de máscara, à semelhança do que sucede com a célula quando, em fase também de grande estimulação, se multiplica e origina dois novos seres a partir de um mesmo (II.2.3.).

### III.4. Reformulação da definição de máscara

Depois da análise dos artefactos máscaras e da investigação de efeitos de máscara em domínios, à partida, alheios àqueles mesmos artefactos, chega a altura de encontrar uma definição de máscara que englobe a sua múltipla realidade. Assim, verificando-se que o efeito-máscara inclui:

- a) Reacção a um estímulo
- b) Adopção, por parte do mecanismo estimulado de cópia, em qualquer grau, desse estímulo
- c) Multiplicação ou por qualquer forma uma ampliação do ser estimulado.

Propõe-se a seguinte definição de máscara:

*Máscara é toda a forma que reage a um estímulo através de cópia, ou mecanismos próximos da cópia, desse mesmo estímulo, ao mesmo tempo que amplia ou multiplica o ser estimulado.*

### III.4.1. Comentário à reformulação da definição de máscara

A redefinição do vocábulo “máscara” surge por imperiosa necessidade da própria tese.

Com efeito, sem a reformulação do objecto deste estudo, deixar-se-ia de poder prosseguir-lo, o seu avanço estaria bloqueado por um saber tornado inoperante sobre a máscara, isto é, por uma definição - a de máscara - como “objecto feito de diversos materiais “ “molde” “personagem” ou “fisionomia característica”, definições comuns a qualquer dicionário de sinónimos, reenviando todas elas para um objecto ou ser concreto, fotografável.

Ora, a investigação levada a cabo nesta primeira metade da tese demonstra já que o universo da máscara, aquilo que caracteriza o seu funcionamento - e define - é muito mais amplo do que o atribuído tradicionalmente ao vocábulo máscara: há mais máscaras além da “máscara”.

Na verdade o campo da palavra “máscara”, segundo a investigação desta tese, contempla, não apenas objectos tradicionalmente considerados “máscaras” como outros que, embora diferindo daquelas no aspecto, se comportam igualmente como máscaras. Assim, ao longo desta primeira metade da tese, encontraram-se, não já objectos mas processos de funcionamento familiares ou paradigmáticos do funcionamento, ou efeito-máscara, tais como o acto de consciencializar (III.2.7.1.) “pôr-se no lugar do outro” (III.2.7.2.) ou o processo histórico (III.2.7.14.) entre outros.

A palavra "máscara" não engloba apenas objectos materiais.

Como resultado do universo aqui proposto para o vocábulo máscara, o processo da vida surge, senão mais dinâmico, pelo menos mais conforme com o que do mesmo se vai sabendo, aproximando um pouco mais a sua observação corrente, ou a física newtoniana, da física quântica. Isto é, ao descobrirem-se mais máscaras além da tradicional e estática máscara, o frenesim de mudança ou capacidade energética que os especialistas dizem característico do mundo microcósmico aproxima-se um nada que seja do nosso mundo de todos os dias, ganhamos, através da nova perspectiva do que é uma máscara, um olhar que nos permite ver a mudança onde até há pouco - com o antigo conceito de máscara - víamos uma aparência, sim, mas ocultando sempre uma “verdade”, um topos fixo e largamente

imutável.

Pelo contrário, da posse do novo conceito de máscara, o movimento, senão o caos, ganha direito de cidade, embora tal possa assustar os mais habituados ao Mesmo.

De facto, a máscara, o seu efeito, no contexto do redemoinhar da vida, é um mecanismo de reacção a um estímulo, levando o estimulado a transformar-se pela adopção de características paradigmáticas do estímulo (adaptar-se, adoptando - dir-se-á) mecanismo este ao serviço, afinal, da selecção natural, uma sua “mão direita” e, daí, a sua prolixidade, igualmente analisada nesta tese em capítulo próprio (VII).

Ao redefinir o significado da palavra “máscara” aprofunda-se a questão da criação das formas – e esta não será uma das menores contribuições da reformulação da palavra “máscara”. E, pois que se alargou o conceito de máscara, necessário se torna agora estudar as implicações dessa mesma definição, aplicadas ao universo da máscara já decorrente da sua nova formulação.

### III.5. Classificação das máscaras

As máscaras classificam-se segundo a sua natureza, número, função e consciência.

#### III.5.1. Natureza

Quanto à sua natureza há máscaras vivas, mortas e mistas.

As vivas dividem-se ainda em conscientes e inconscientes.

##### a) Vivas

Compõem-se exclusivamente de matéria viva e qualquer ser vivo as produz.

São exemplo, no caso humano, as N formas que, ao longo da existência, vamos assumindo e, entre os restantes animais, as máscaras que o camaleão exhibe ou a aparência de

corpo morto que o cágado, em caso de perigo, assume.

Uma particularidade das máscaras vivas é serem simultaneamente suporte e meio. Assim, quando o camaleão muda de cor, o seu corpo que, momentos antes, servia de suporte, por exemplo, ao tom castanho passa a mostrar-se verde. Isto é, nas máscaras vivas há uma economia de meios própria da natureza, economia esta de que o efeito-máscara numa célula eucarionte (III.2.3.) é exemplo.

As máscaras vivas também podem ser:

- Conscientes

Exemplo: a careta que a criança, faz de propósito, a outra criança.

(A consciencia de uma máscara varia de grau, consoante é mais ou menos forte.)

- Inconscientes

Exemplo: a cor que o camaleão toma para se defender.

b) Mortas

As máscaras mortas compõem-se de matéria inerte.

Exemplo: as máscaras inertes habitualmente vendidas no mercado.

c) Mistas

As máscaras mistas compõem-se de matéria viva e matéria inerte.

Exemplo: uma pessoa vestida, um rosto pintado ou maquilhado, o feiticeiro de uma tribo que pinta o corpo para uma cerimónia xamanista.

### III.5.2. Número

Quanto ao número as máscaras podem ser singulares ou colectivas.

a) Singulares

Quando se trata de uma máscara isolada das suas congéneres.

Exemplo: uma máscara exibida numa montra ou a forma que eu assumo, sozinho, sentado a escrever este texto.

b) Colectivas

A máscaras é colectivas quando as suas formas se disseminam de alguma maneira no conjunto das suas iguais.

Exemplo: uma colónia de volvozes ou amibas, uma manada, um rebanho, uma multidão.

### III.5.3. Função

Quanto à sua função as máscaras dividem-se em usuais e rituais

#### a) Usuais

As máscaras usuais respeitam à generalidade quotidiana das máscaras cuja existência obedece exclusivamente à sua necessidade de formação/utilização sem que subjacente esteja implícita uma determinada atmosfera carregada de intenção ou protocolo. Na maioria das vezes as máscaras usuais são inconscientes, embora quando são humanas possamos tomar delas consciência.

Exemplo: a posição corporal que neste momento o Leitor ou Leitora assume ao ler este texto.

#### b) Rituais

As máscaras rituais respondem a circunstâncias protocolares ou excepcionais na vida do seu portador.

Exemplo: A máscara que o general ostenta enquanto passa revista às suas tropas, a correspondente máscara que, na mesma circunstância, afixa o soldado revistado, a máscara, enfim, que qualquer um de nós assume numa cerimónia onde o protocolo imponha as suas regras. (GOFMMAN, 1995)

São igualmente rituais, porque comemoram um ritual, as máscaras de Carnaval ou os adereços utilizados na cerimónia de uma tribo africana.

Entre os animais não humanos conhecem-se as máscaras rituais assumidas por algumas espécies aquando do respectivo acasalamento como, por exemplo, a cauda aberta do pavão que corteja a fêmea.

Note-se, todavia, a factualidade desta distinção entre usuais e rituais, pois o mesmo artefacto máscara pode, numa circunstância, ser utilizado usualmente (a viseira do

esgrimista num treino sozinho) e noutra altura, o seu uso revestir-se de um denso ritual, quando, por exemplo, o mesmo esgrimista participa numa cerimónia olímpica.

### III.6. Transversalidade das máscaras

As máscaras entrecruzam-se, tanto mais quanto são eminentemente relacionais. Assim uma máscara pode ser: morta e usual (um modelo de maquilhagem a usar no quotidiano exibido numa montra), morta e ritual (a máscara de Carnaval vendida numa loja), viva, inconsciente e usual (o disfarce do camaleão); mista e ritual (o aspecto de um oficial passando revista a uma tropa); viva e ritual (o pavão de cauda aberta cortejando a fêmea) ou, ainda, viva, usual e colectiva como no caso de um conjunto de volvozes ou amibas. Outras conjugações serão ainda prováveis, tanto mais que a máscara, sendo, como acima se disse, assumidamente produto de uma relação, depende logicamente do Outro.

## **IV. Máscara colectiva humana**

### Introdução

Tendo-se anteriormente (III.2.1.1.) definido máscara colectiva como uma colecção de

indivíduos idênticos e possuidores globalmente de um funcionamento de máscara procura-se agora investigar, em acordo com a classificação encontrada para as máscaras em III.5., que tipo de máscaras – mortas, vivas ou mistas – as colectividades humanas favorecem ou tendem a produzir.

O processo da máscara acentua a importância do Outro pois, no efeito-máscara dá-se a multiplicação do ser estimulado o qual, nos processos em que a consciência intervém, resulta numa clara duplicidade entre o que a máscara esconde e o que a máscara mostra, bem visível no caso do mascarado de carnaval e, embora menos evidente, igualmente presente no vestir de toda e qualquer máscara.

Com efeito, o processo da máscara acentua a importância do Outro na constituição do próprio, e a frase “sou porque imito o Outro ou sou porque me associo a Outro” - que eu próprio fabrico no caso da célula eucarionte (III.2.3.) ou, no caso da escrita de um diário, quando o Eu cria um duplo, e com tal se amplia (III.2.7.8.) exemplifica o processo da máscara, devendo-se chamar a atenção para o facto de que imitar, neste contexto, não significa copiar rigorosamente o estímulo mas seguir, com maior ou menor fidelidade, o seu modelo.

Também se pode dizer, como já se referiu para trás, que há efeito-máscara sempre que a adaptação a um estímulo implica a sua adopção e, pois que o poder que o indivíduo delega na colectividade, como contrapartida à protecção que dela recebe, acaba por ser, para o bem ou para o mal, uma fonte estimuladora, justo é que, ao analisar-se a maior ou menor produção de máscaras vivas, mistas ou mortas numa determinada colectividade humana, a atenção incida, justamente, sobre a constituição desse estímulo, o mesmo é dizer da forma em que se constitui o poder que a dita colectividade adopta. Tal significa, em resumo, que para analisar que tipo de efeitos-máscara uma máscara colectiva humana produz, há que analisar a forma institucional do seu poder, como este se expressa no seu seio. Só então se poderá averiguar se esta ou aquela máscara colectiva favorece a produção de máscaras vivas, mortas ou mistas, sendo que, neste último caso, haverá sempre lugar a dizer qual a componente da máscara mista que mais pesa na referida associação: a viva ou a morta.

Máscara morta, num contexto social, será tudo aquilo que incita à adopção de moldes endurecidos, sejam estes um acervo de crenças, tradições ou hábitos, adoptados por uma

comunidade e indutores de formas repetidas mecanicamente, sejam papéis sociais assumidos também mecanicamente, isto é, se o seu agente se limita a copiar um conjunto de gestos que o tempo e o uso cristalizaram. Os livros de protocolos são fontes, por excelência, de máscaras mortas, formas de comportamento que cada qual pode usar a seu bel-prazer, sem que a sua parte orgânica, ou viva, seja chamada a agir.

A expressão do funcionário que se desresponsabiliza do que faz, dizendo “Apenas cumpro ordens” expressa o reconhecimento da separação entre o si do seu campo de máscaras, em princípio vivas, e uma máscara morta, no caso um papel, que se cumpre mas não sente.

A máscara morta, em relação à vida, é uma sua crosta.

Do lado das máscaras mortas estão, enfim, todas as acções que, adoptadas como efeitos de máscara, descomprometem no entanto a parte afectiva do respectivo portador.

É pois, no sentido de analisar as máscaras colectivas humanas, segundo a perspectiva da sua maior ou menor abertura à produção de efeitos que acentuem a vida ou a morte que este capítulo se dedica.

#### IV.1. Algumas formas de máscaras colectivas humanas

##### IV.1.1. Máscara colectiva nómada

Em consequência da constante mudança, os povos nómadas não se apropriam da terra: usam-na e logo a abandonam – ao mesmo tempo que, a exemplo dos pigmeus da África Ocidental, podem nem conhecer a função permanente de chefe. Por outro lado, as necessidades inerentes à constante viagem levam à aproximação do grupo nómada entre si, a fim de se defender das surpresas da caminhada.

Assim, a máscara colectiva nómada confronta-se com uma proliferação de efeitos de máscara por necessidade permanente de adaptação a novos contextos mas, ao mesmo tempo, acentua o o si da sua máscara colectiva, pois que o êxito da luta contra o Outro depende da união e coesão do Mesmo.

A constante mudança de lugar, obrigando a colectividade a novas respostas ou à vigilante verificação da eficácia de umas tantas soluções, e sobretudo se, simultaneamente há ausência de um modelo de chefe, deverá favorecer a adopção de máscaras vivas.

Com efeito, o acender da fogueira no novo acampamento é sempre o repetido “acender de uma fogueira” mas o facto de as condições diferirem leva a uma atenção maior ao fazer da fogueira em questão e, logo, a um menor recurso ao automatismo. Em tais condições o hábito, gerador de máscaras mortas terá mais dificuldade em entranhar-se: aquele que cruza a selva ou sobe a montanha não pode confiar num “piloto automático”. Do mesmo modo, a inexistência da função de chefe, como no citado caso dos povos pigmeus na África Ocidental, há-de evitar a cópia do modelo do “chefe” – e logo interiorização de máscaras mortas ou moldes – que, havendo um chefe a imitar, seriam produzidos com maior ou menor intensidade.

Assim, numa primeira observação, e sem meios que o consigam comprovar, dir-se-á todavia que a máscara colectiva nómada é mais favorecedora de máscaras vivas, isto é, que não podem ser cristalizadas numa forma ou cliché, embora se deva também ter em conta que a própria necessidade de defesa contra a surpresa – ou a novidade – deverá acentuar a necessidade de seguir um paradigma, a obediência e assumpção de máscaras mortas que, como uma árvore ou mito fundador, fornecem nas situações de mudança o exemplo da permanência ou do Mesmo.

#### IV.1.2. Máscara colectiva medieval

“O dever do homem medieval era permanecer onde Deus o tinha colocado. Elevar-se era sinal de orgulho, baixar era pecado vergonhoso” assim sintetiza Jacques Le Goff o princípio de vida na idade média. (Le GOFF 1989:29). Tal significa uma sociedade que, constituída por três grandes grupos – *oratores*, *bellatores* e *laboratores* (DUBY 1996) preza, através da sua manutenção, a permanência, comandada por um modelo divino. Este, incriado e eterno, terá feito o homem à sua semelhança que, em contrapartida, lhe deve total obediência.

Um tal quadro relacional entre criador e criatura induzirá nesta última um efeito-máscara que tenderá a assimilar o primeiro, defendendo-se, como que por um processo osmótico, de tão grande poder. E, no caso, a melhor modo de fazê-lo, em acordo com o mecanismo de defesa da máscara, será imitar Deus, nem directamente, pois o númen, dado o seu enorme poder é inacessível, mas através de um seu intermediário. A imitação de Cristo foi a fórmula adoptada pela máscara colectiva humana nas condições económicas, sociais e políticas do período designado por Idade Média e o “santo” ou a “santidade” o seu efeito-máscara mais acabado ou exemplar. E se a máscara colectiva medieval copia Cristo para agradar à divindade e pacificá-la, terá no entanto outro estímulo que deverá igualmente mimar, se quer sobreviver: o senhor.

O feudalismo, na perspectiva do efeito-máscara, é um processo, a escala social, em que os efeitos-máscara se traduzem numa multiplicação de senhorios, e, finalmente, num sistema de vassalagem. Isto é, cada senhor, ou elo da estrutura, no intuito de melhor se defender daquele a quem deve obediência, copia-lhe o modelo e, com tal processo, ele próprio se erige em senhor de outro senhor que, por sua vez, senhor se fará.

Como se tem visto ao longo desta tese, o efeito-máscara é sempre um mecanismo de reacção a um estímulo e, quer o sistema da vassalagem, com a obediência ao suserano, quer a cópia da divindade, através da catequese do seu “Filho dilecto” – Cristo – funcionarão como assimiladores desse estímulo, forma de, possuindo-o, neutralizá-lo: ao senhorio opõe-se outro senhorio, a Deus um comportamento livre de qualquer vício ou defeito: o santo.

A máscara colectiva medieval teve ainda outro estímulo - o Diabo - e, face a este,

utilizou ainda o mesmo processo de defesa: o efeito-máscara, isto é, a cópia da fonte estimuladora. Poderemos perguntar que terá levado o medieval X a preferir Deus ao Diabo ou vice-versa e, portanto, copiar a um em vez do outro. Mas tal resposta encontrar-se-á mais do lado da sociologia e psico-sociologia do que do lado da filosofia da máscara.

Mas, chegados aqui, procure-se então responder à questão sobre que tipo de máscara – viva ou morta - a sociedade medieval mais terá privilegiado.

Sem dúvida, o facto de uma tal sociedade ter enaltecido o imobilismo social induz a pensar que as máscaras mortas, ou de componente morta, seriam porventura mais conformes à constituição medieval, dado que a manutenção do mesmo exige um menor número de adaptações e, portanto, de máscaras.

A condenação no século XII de Amalric de Bena, o qual defendia que todo o humano é em si mesmo um Deus, (GILSON 1986), prova quanto a sociedade medieval, embora tendo por modelo um Criador, recusava socialmente a plasticidade.

#### IV.1.3. Máscara colectiva industrial

A sociedade industrial no Ocidente organizou-se sob dois modelos diferentes consoante o papel do Estado: capitalismo de Estado, no Oriente e capitalismo de raiz privada e parlamentar a Ocidente.

Vejam-se, na perspectiva deste estudo, as reacções ou efeitos mais característicos de cada uma das citadas máscaras colectivas

##### IV.1.3.1. Capitalismo de Estado

Nesta forma organizacional da máscara colectiva, esta deve confrontar-se com um Estado que, associado a um partido único, representativo do único grupo social legitimado como fonte de poder, decreta a lei. Nestas circunstâncias que efeitos de máscara se devem esperar nos membros constituintes de uma tal máscara colectiva? Logicamente que cada

indivíduo participante da dita máscara copie em si o Estado, tornando-se um seu agente. Ora, como o Estado é um aparelho servido por uma estrutura repressiva que vela pela sua conservação, tal significa que, ao interiorizar o modelo estatal, cada máscara individual deverá ela própria tornar-se uma fonte de vigilância e controlo sobre si, o Outro e, mesmo, sobre o próprio Estado.

Todavia, uma máscara humana não pode produzir um efeito de espécie diferente da sua, isto é, não pode copiar em si algo que difira em absoluto da sua natureza. No caso concreto não pode copiar uma abstracção como o Estado. Tal significa que a cópia, ou assimilação do Estado, por parte de cada um dos indivíduos que constituem a máscara colectiva da sociedade de capitalismo de Estado, só é possível desde que o dito Estado tenha tradução em algo assimilável por uma máscara humana. Daí a personificação do ideal desse mesmo Estado numa pessoa, a qual há-de, então, servir de fonte ao que se denominou por “culto da personalidade”. Este, na perspectiva desta tese, é, assim, o maior efeito da máscara colectiva organizada segundo uma base de capitalismo de Estado.

Mas pergunte-se afinal: serão vivas, mistas ou mortas as máscaras que um culto de personalidade privilegia?

Nesta questão, e porque se trata da organização da máscara colectiva de Estado, recorde-se a polémica (MATICK, 1973) em que se envolveram dois dos defensores daquele regime - Lenine e Rosa Luxemburg - acerca do tipo de liderança a que as massas “revolucionárias” se deveriam sujeitar.

Para Rosa Luxemburg cada situação deveria possuir o seu líder natural e, logo, uma maior mudança de líderes, na perspectiva desta tese, implicaria, num determinado tempo, uma maior produção de efeitos de máscara, dada a constante necessidade de adaptação à nova chefia. E, possivelmente, também o campo de cada máscara poderia ser mais alargado, devido à sua necessidade de conter em si um maior número de variantes, a fim de melhor integrarem também o maior número de mudanças.

Pelo contrário, Lenine defendia a permanência do líder e, é evidente que uma tal proposta tem como consequência uma maior estabilidade nas reacções das máscaras que o suportam.

A produção de máscaras vivas estaria porventura mais facilitada na perspectiva de

Rosa Luxembourg.

#### IV.1.3.2. Capitalismo de raiz privada ou parlamentar

Diferentemente do sucedido na organização da máscara colectiva em torno de um Estado servido por um partido único, no capitalismo privado, qualquer máscara humana individual, desde que habilitada com a capacidade de votar/ser votada é fonte de poder.

Numa tal organização quem é então a força ou o Outro que cada máscara individual mais deve temer, aquilo a que deve fazer face se aspira a ser? Por um lado será o Estado, como já se apontou na introdução a esta parte da tese e, por outro, qualquer ser individual, dado que igualmente fonte de poder. Assim, vejam-se os efeitos de máscara em relação a ambas as entidades.

À semelhança do sucedido no capitalismo de Estado, é justo supor que a máscara individual no capitalismo privado mime ou projecte em si as qualidades do Estado - ou os seus critérios – como forma de lhe fazer face. Ora, sendo o principio do capitalismo, na sua vertente parlamentar, a propriedade privada gerida por um “self made man”, nordeado por um objectivo – a conquista do lucro – e cerceado pelos limites do “bem-comum”, lógico será então deduzir que, para um tal desígnio o uso de máscaras vivas, de modo a adaptarem-se com facilidade a diferentes situações, seja preferível à utilização de respostas, ou máscaras, pouco versáteis. E assim, reconhecendo embora a limitada fundamentação desta conclusão, deve dizer-se que a sociedade capitalista de raiz privada favorece as máscaras humanas mistas de componente maioritariamente viva, pese embora o peso da fixidez de certos aspectos, como a apropriação privada da propriedade, com a conseqüente máscara de “proprietário”, cuja inamobilidade configura, pela sua invariabilidade, antes uma máscara morta.

Por outro lado, registre-se que se o Outro é fonte de poder, e logo estimulação, é lógico então deduzir, na perspectiva aqui utilizada de que o ser humano, ou máscara humana, copia o que o estimula, que se dê, em cada constituinte da máscara colectiva humana na sociedade capitalista de raiz privada, a cópia do Outro como forma de neutralizar o estímulo que

aquele provoca. Assim, ter-se-á como resultado uma colectividade de gente parecida entre si, isto é, copiando-se uma à outra.

A sociedade de massa encontra também aqui uma sua razão.

#### IV.2. Efeito-máscara e realidade virtual

Se o Carnaval era outrora a época de vestir uma máscara, tal passou a acto quotidiano com a comunicação virtual, onde cada um, isolado na sua cadeira mas numa salão virtual de chat, pode apresentar o aspecto que a imaginação lhe permite, situação que traduz afinal a actualidade do tema desta tese.

Sempre houve efeitos de máscara, mas só uma colectividade onde cada membro, ou máscara, explore à saciedade, através da tecnologia virtual, a possibilidade de ser Outro, haveria de permitir as condições propícias à respectiva actividade teórica: a origem deste estudo tem uma data.

Os efeitos de máscara acumulam-se e inter-relacionam-se em cascata, lembrando a imagem da colecção de bonecas russas onde, à diferença de tamanho de boneca para boneca, corresponde, no processo do efeito-máscara, a especificidade de cada qual e o respectivo custo de adaptação. Naturalmente que buscar uma causa primeira ou uma primeira boneca torna-se neste domínio complexo e, a este propósito, embora referindo-se exclusivamente ao domínio virtual, cite-se Baudrillard: “A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substancia. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real.” (BAUDRILLARD 1996: 8 )

Do mesmo modo imaginar um primeiro efeito-máscara, isto é, uma “primeira vez” que um ser tenha respondido a um estímulo ou desequilíbrio, assimilando a forma que o estimularia, pode torna-se um exercício paradigmático daquele que pretende responder à questão: quem nasceu primeiro? O ovo ou a galinha? Na verdade, o conhecimento da origem ainda não está ao alcance do saber humano ou, talvez, ela seja afinal alheia ao fazer do mundo, o qual se regerá antes por um processo onde princípio, meio e fim não fazem sentido

mas apenas o movimento e sua continuidade, coadjuvada esta última por mecanismos como o efeito-máscara. A inter-relação seria então o molde de tudo e as formas meros momentos que um observador exterior, munido de um relógio, calibrado em acordo com a sua subjectividade, finalmente mede, isto é, momentos de fixação.

Nesta perspectiva tudo seria movimento, sucessão imparável de formas e, na vertigem deste turbilhão, a humanidade constrói, destrói e vive, buscando todavia referencias que estipula como fixas para se orientar, como o cidadão, que na sala de chat, varia o seu parecer, ou máscara, a cada novo apelo, quer de si, quer do Outro, personificando afinal o trabalho da natureza.

O mundo virtual, com a sua capacidade de mudança, traduz, neste aspecto, a imparável realidade.

## **V. Máscara e identidade**

### Introdução

Que significa a frase comumente ouvida: “tirar a máscara?”

Que se supõe encontrar sob a máscara que se tira?

Todos o sabem: quem assim se expressa imagina que, sob a máscara, se encontra a

verdadeira identidade, aquilo que de mais recôndito existe em si. Que, atingido um determinado ponto – o da “verdade” – o ser se isola, e auto-suficiente e alheio já a qualquer influência, se afirma tal qual é.

No contexto desta tese, a situação de algo que existe independente de um contexto, só é possível ao inorgânico e, mesmo assim, sabemos que montanhas se formam e montanhas desaparecem, sob a influência de ventos, marés e outros movimentos. No limite nada é, tudo flui e já Heraclito, na antiga Grécia, o apontou. Onde, pois, a identidade do que a todo o momento muda? Reside em nós, no Outro ou na relação que entre ambos se estabelece?

Federico Mayor, (BARLOEWEN 2009:239), diz que “a verdade é outra” e com tal quer dizer que a chave da verdade reside no Outro, que sozinhos não a atingimos.

Assim, sob a máscara viva, ou pelo menos mista, pois este capítulo trata ainda da máscara humana, haverá sempre uma outra máscara, de novo ainda como no jogo das bonecas russas, abrindo sempre para nova boneca.

A última máscara, essa pertencerá à morte, isto é, à situação de esgotamento da capacidade de adaptação e, mesmo assim, o cadáver algures sepultado, há-de um dia encontrar-se num estado diferente daquele em que o sepultaram.

Diz o poeta árabe Adónis:

A identidade nunca é pré-fabricada, a identidade é uma abertura perpétua. (...) O homem cria a sua identidade criando a sua obra, pelo que a identidade é o infinito, nunca acaba, mesmo com a morte, nunca poderá estar terminada. (BARLOEWEN 2009:26)

O ser vivo compõe-se de uma colecção de máscaras – vivas, mortas e mistas – cuja identidade é idealmente um processo que nunca pára, tanto mais perene quanto aberto ao Outro, ou capaz de se adaptar.

“O que verga não parte” diz o Zen.

Neste capítulo abordam-se alguns dos aspectos que contribuem para a identidade da máscara humana, como a consciência, a educação ou a ética, esta pela via do reconhecimento do mesmo no Outro, sabendo-se que o desenvolvimento do tema “máscara e identidade” daria, só por si, azo a um outro estudo, a tal ponto a revolução tecnológica que vivemos, interroga a nossa situação no mundo e a nós mesmos.

Quem somos?

Máscaras – pretende demonstrar este estudo e, logo, matéria adaptável.

Os limites da nossa capacidade de adaptação desvendam-nos a identidade?

Tal significa que, atingido um ponto onde a nossa capacidade de adaptação se esgota, entramos em contacto com um território além das nossas possibilidades, que nos não pertence. As nossas fronteiras, os nossos limites sinalizam-nos o não-ser, a zona onde deixamos de existir. E, por oposição, evidenciam a nossa identidade. Esta constitui-se por oposição, mais pela exclusão que pela adição. Isto explica por que, em regra, se torna mais fácil a resposta à questão “de que não gosto?” do que a uma outra que convide a elencar as preferências.

Tal quer ainda dizer que a identidade se constrói num movimento de defesa contra o Outro, o exterior, mais do que por um movimento de constatação do próprio? Na verdade ambos os factores devem andar a par e serão impensáveis isolados. Isto é, dentro e fora controem-se mutuamente. Eu e o Outro constituem uma mesma realidade dividida em duas consoante se olha de um lado ou do outro. A origem é uma?

### V.1. Máscara e consciência

“Tornamo-nos conscientes quando os nossos organismos constroem e manifestam internamente uma forma específica de sabedoria sem palavras – o conhecimento de que o nosso organismo foi modificado por um objecto – e quando esta forma de conhecimento se acompanha da reprodução interna e saliente do objecto”(DAMÁSIO 2000:199)

A consciência da máscara humana realiza-se por um efeito-máscara pois, a crer nas

palavras de António Damásio, sabemos que algo nos aconteceu quando há reprodução, isto é, cópia interna daquilo que nos alterou. Isto é, como já se apontou em (III.2.7.1.) o próprio processo da máscara é inerente ao funcionamento da consciência e provavelmente ao seu aparecimento, (DENNET, 2001), graças ao papel do mecanismo do “pôr-se no lugar do Outro” como para trás já se analisou

Uma tal proximidade entre efeito de máscara e consciência só nos pode causar apreensão quando se trata de avaliar a relação entre identidade da máscara e consciência. Onde acaba o Eu e começa o Outro?

Segundo relato do jornal *The Times* de 20/10/2000, Clint Hallam, portador de uma mão transplantada com êxito, acabou por rejeitá-la psiquicamente, por não suportar a ideia de conviver com um membro ex-morto. E todavia, ao princípio tudo corria bem e organicamente o corpo de Hallam nunca rejeitou a mão do Outro. A consciência de Hallem, porém, recusou a nova máscara. Ou seja, o bom convívio com uma máscara morta, para além da sua capacidade de adaptação ao organismo vivo, depende dos níveis afectivo e racional.

O afectivo permite gostar ou não da máscara, enquanto o nível racional comanda o equilíbrio entre ela e os princípios ou crenças do seu portador e ambos se completam. A recusa de alguém, invocando princípios, em envergar um traje nazi, por mais carnavalesco que seja o contexto, deve-se sobretudo ao factor racional, a um saber que influi no afectivo.

Em geral, a consciência da máscara sucede na vida quotidiana por influência de um olhar que nos olha e torna espectadores de nós mesmos, sobretudo em situações em que o amor-próprio está em causa. Dois condutores discutindo sobre quem teve a culpa no choque dos respectivos automóveis poderão falar, não só de um para o outro mas, também, para se fazerem ouvir pelo grupo de transeuntes que os observa. Nesta situação, conscientes de se exibirem, ambos comporão os respectivas máscaras com vista a ganharem o favor dos que os escutam. Do mesmo modo, como já se citou quando se classificaram as máscaras em rituais, o general que passa revista às suas tropas está consciente da sua aparência, da sua performance de “general em revista às tropas”. (GOFFMAN, 1995).

Note-se, por último, que a consciência, tendo capacidade para produzir efeitos de máscara, pode projectar num Outro, que torna então “poderoso” uma força, energia ou

poder que a tal ponto a estimulam que, por susto, modéstia, hábito cultural ou qualquer outro factor, ela já não reconhece como sua. Assim, na perspectiva deste estudo, e sem querer afirmar a ilusão do teísmo, reconhece-se que pode atribuir-se a um efeito-máscara a crença num deus, ser mágico, ou mais radicalmente dito, a religião. Isto é, a consciência estimulada pelo seu próprio poder, reage com um efeito-máscara, através do qual cria um outro poder – uma divindade - à qual logo atribui autonomia.

## V. 2. Máscara e educação

Educar-se, como se viu em III.2.7.3. significa interiorizar um molde, uma forma que, perfilhada, funciona como uma máscara mista, composta, por um lado, de uma fórmula ou máscara morta e, por outro, de uma parte do próprio, e, portanto, viva.

A educação do ser humano consiste no enquadramento do seu instinto por modelos que norteiam a sociedade onde se integra. O resultado é uma máscara mista, composta de vida e morte, de respostas que, tendo por base o vivo, ão todavia cristalizadas em fórmulas, de modo a permitir a expressão do orgânico sem que a respectiva vivacidade fira, quer o próprio, quer o Outro.

A educação instala um escudo protector das atitudes imprevistas de uma estrutura viva, composta de nervos e reacções “à flor da pele”, doravante filtrada pela máscara protocolar.

Tudo tem um custo e a máscara viva/morta da educação pagar-se-á com tanta maior dor quanto mais se afaste das reacções naturais da estrutura biogenética do seu portador, quanto menos corresponder à dinâmica da vida. Sirva de exemplo negativo o molde que outrora as mulheres chinesas usavam nos pés ou as chamadas “mulheres girafa” de cultura padaung que, em Africa, colocam um colar apertado em volta do pescoço, a fim de alongá-lo.

O problema de qualquer educação, ou da adopção de moldes ou máscaras mortas, consiste, sobretudo porque a aplicação de tais modelos se dá, em regra, quando o humano ainda não domina todas as suas capacidades de defesa pessoal, em não deitar fora a criança

com a água do banho. Ou como produzir seres educados sem matá-los, sem torná-los máscaras predominantemente mortas.

Se o recém-nascido não é consciente do seu funcionamento de máscara mas cedo aprenderá o seu domínio, com vista a manipular a seu bel-prazer o mundo em redor, será na passagem para a idade adulta que, mais agudamente, experimentará a sua capacidade de produzir conscientemente efeitos de máscara.

Com tal facto relacionam-se as cerimónias iniciáticas que, caídas em desuso no Ocidente, deixam a jovem ou o jovem adolescente ocidental, recém-chegados à plena consciência da sua capacidade em produzir efeitos-máscara, isto é, em copiar modelos, sem um guia adequado à respectiva gestão e entregue, por fim, ao catálogo de máscaras mortas – ou modelos - em oferta no mercado.

O jovem da tribo africana sabe, depois de passar por uma cerimónia que envolveu toda a comunidade, que os seus efeitos de máscara devem obedecer daí em diante a um paradigma diferente, os seus estímulos deverão ser outros daqueles a que reagia anteriormente. Deve caçar, contrair matrimónio, contribuir com a sua parte para a colectividade, etc., produzindo efeitos adequados a tais objectivos, próprios já de um adulto.

O jovem ocidental, na ausência de cerimónias iniciáticas marcadoras de uma ruptura, até porque o tempo da aprendizagem e conseqüente assumpção de um campo de máscaras adulto é assaz longo entre os grupos dominantes - note-se lateralmente a “precoce” assumpção de máscara de campo profissional (entenda-se por “máscara de campo profissional” um conjunto de máscaras que, associadas a um saber, a sociedade reconhece como úteis socialmente e às quais, por isso, atribui valor económico) entre os jogadores de futebol, desporto popular – mas dizia-se, o jovem ocidental sofre em si mesmo o abandono de uns tantos efeitos de máscara, ou modelos, no caso um campo de máscara associado ao *status* de criança/púbere, sem que a máscara colectiva a que pertence aplauda formalmente essa mesma mudança. Assim, cada geração ocidental há-de impor o seu cerimonial iniciático, afirmando, com maior ou menor sorte, uma consciência que, novel senhora das suas capacidades de máscara, logo cria émulos e erige adversários.

“Teddy boys”, “hippyes”, “góticos”, “punks”, “primitivos”, todas as gerações ocidentais do século vinte, mergulhadas no caldeirão individualista, fizeram acompanhar o

despertar da consciência do si do campo das suas máscaras pela adopção de formas emblemáticas e panfletárias.

Pelo contrário, na idade madura tornar-se-á já difícil perceber por sinais exteriores o pensamento de cada qual.

De facto, o emprego impõe uma uniformização requerida por um desejo de empatia com o “cliente” e o funcionário desvaloriza os efeitos peculiares do seu campo de máscaras, em favor das máscaras próprias ao campo de máscaras da empresa, máscaras estas que, adoptadas, lhe permitem “vestir a camisola”.

Em casa, o cidadão comum permite-se X reacções que considera “privadas”, ou pertencentes a um campo de máscaras que não deseja publicitar enquanto, no emprego, um campo de máscaras associadas ao uniforme, mais ou menos liberal, tornou-se a regra.

A funcionalidade, associada a uma profissão, por sua vez ligada a um campo etário, impõe uma forma ou máscara mista generalizadora e dialogante, em acordo com a moda geral, e não já com a aparência de um grupo restrito, como no caso dos efeitos de máscaras adolescentes.

É normal ao ser humano, no período da chamada “reforma”, isto é, depois da longa fase em que propositadamente produziu um campo de máscaras idêntico ao campo das máscaras adoptado pela empresa, querer reavivar o campo vivo das suas próprias máscaras, ouvindo-se então correntemente dizer “agora, sim, vou fazer o que me apetece”.

Todavia, porque o contacto com esse mesmo campo vivo terá sido escasso, sucede frequentemente que, na altura em que “finalmente” o cidadão poderia expressar a parte orgânica do ser, a sua energia já não lhe permite fazê-lo. A frase “agora, sim, vou fazer o que me apetece” torna-se então na oração fúnebre de um campo de máscaras que, predominantemente mortas, se crêem, todavia, vivas. Na verdade mexem.

### V.3. Máscara e ética

Se, como já se tem visto, a elasticidade da máscara – ou a sua vivacidade - permite a adaptação ao Outro, através de um processo onde impera a mimese, no caso das máscaras

vivas basta que este processo seja acompanhado de consciência, por uma das partes em questão, para que a empatia possa surgir no processo, tal como já se viu quando se analisou o processo inerente ao “Ponha-se V. no meu lugar” (III.2.7.2.)

Na máscara humana reúnem-se então as condições para a existência da dimensão ética, a qual nasce da capacidade do próprio se poder projectar no Outro, devido provavelmente, como atrás também se apontou, aos “neurónios espelho” (III.2.7.1.)

Seja então o caso da máscara humana A perante o cão B que treme.

Se A olhar B e for estimulado pela imagem de “cão a tremer”, A há-de buscar no seu arquivo de memórias uma situação que, podendo associar (efeito de mimese) à imagem de “cão a tremer”, lhe permitirá descodificar – pela cartografia de uma nova forma mental - o significado da imagem, podendo então imaginar em si próprio o que o cão experimenta naquela altura: frio, fraqueza, medo, doença, etc.

Fernando Savater cita este procedimento ao afirmar:

Reconhecer alguém como semelhante implica acima de tudo a possibilidade de compreendermos a outra pessoa a partir de dentro, de adoptarmos por um momento o seu ponto de vista. (...) Pormo-nos no lugar do outro é algo mais do que o começo de todas as comunicações simbólicas com ele: trata-se de levar em conta os seus direitos. (SAVATER 2004:108)

Na mente humana, através de um efeito-máscara, o qual permite ao Mesmo pôr-se no lugar do Outro, (II.2.9.2.) há assim uma dimensão ética, devida, se a investigação o confirmar, ao trabalho dos neurónios espelho, já aqui por várias vezes referidos.

Note-se no entanto que A, embora capacitado para sentir B, pode recusar-se a fazê-lo. Tal sucedia no antigo escravagismo quando o escravo era considerado “coisa”. Ou ainda hoje, quando se teima em utilizar chimpanzés de reconhecida inteligência em experiências laboratoriais (DAWKINS 2007:379, 80).

Embora a condição ética esteja potencialmente presente na máscara humana, é necessário, para passá-la ao acto, o reconhecimento no Outro dos direitos de pessoa. A condição ética, inerente ao mecanismo da máscara humana, pode ser contrariada por um determinado quadro mental, graças à ambivalência da cultura: se abre perspectivas, também

as inibe. Ou, como diz ainda Savater:

E de modo menos imperioso mas análogo o nosso programa cultural é também determinante: o nosso pensamento é condicionado pela linguagem que lhe dá forma (uma linguagem que nos é imposta de fora e que não inventámos para nosso uso pessoal) e somos educados em certas tradições, hábitos, formas de comportamento, lendas...; numa palavra, são-nos inculcados desde o berço certas fidelidades e não outras. (SAVATER 2004:28)

No ser humano os efeitos de máscara, potencialmente éticos, são muitas vezes atribuídos a uma “voz interior”. Referiu-se neste estudo Norbert Elias e a interiorização das coacções (ELIAS 2006) e cabe também aqui relembrar o que se disse na rubrica “máscara e consciência” (V.1): uma consciência estimulada pela sua própria potencia, pode, através de um efeito-máscara, dar origem a uma entidade a quem atribui esse estímulo, isto é, o poder.

No caso da dimensão ética, esta passa a perceber-se, não já no interior da máscara humana – cuja percepção, segundo Norbert Elias, repete-se ainda, é também um equívoco, pois para o historiador esta mesma dimensão ética nasce da interiorização da coacção social – mas atribuída a uma entidade exterior: Deus, Natureza, ou outra.

#### V. 4. Máscara e utopia

Como para trás se viu as formas podem cristalizar-se, deixarem de servir à sua função e as mudanças, sobretudo as revoluções, surgem quando uma forma já não se adapta ao que se lhe exige.

As formas são objecto de constante aperfeiçoamento, a fim de melhor funcionarem ou expressarem os seus objectivos e daí que se coloque sob a égide da utopia esta reflexão sobre a forma. E, para que se não interprete este mergulho na utopia como fuga especulativa, cite-se Paul Tillich quando enraíza a utopia no real contingente:

Em todo o utopianismo existe um elemento de fê, uma transcendência do finito. Mas, na medida em que é utopianismo, contém também descrença e ligação ao finito. (CRUZ, 2008:176)

A máscara, enquanto objecto que substitui uma forma decaída, ou que deixou de

servir, participa de um desejo de melhor performance, da tentativa de ser mais próximo de qualquer coisa que se anseia, ou a que se deseja ser idêntico.

Máscara e utopia co-relacionam-se.

#### V.4.1. Máscara e estética

Definindo o Belo como a forma que melhor expressa uma capacidade ou potência, isto é, como produto da relação ideal entre uma potência e a sua expressão, ou forma e função, de modo a que uma e outra sejam conformes, podendo dizer-se que o pé sacrificado a um sapato apertado é uma obra inestética, dado que a forma do dito pé não cabe no sapato, assim o efeito-máscara, enquanto adaptação a uma forma, há-de ser tanto mais “belo” quanto a sua expressão seja mais cabalmente transmitida. É mais “bela” a expressão onde a dinâmica da máscara, o seu efeito, se exerce com menor entrave, sendo incapaz a forma que não alcança toda a sua potência. Aquele ou aquela que, desejando fazer boa figura num determinado contexto, acaba por se atrapalhar, sente em si o fracasso de um efeito que não alcançou a sua justa realização. Nesta perspectiva, a *gaffe* - desejo de adaptação numa forma transviada – expressa o desajustamento da respectiva máscara ou, porventura, o seu pleno ajustamento – e aí beleza - porém a desejos mais profundos, funcionamentos de que nem mesmo o seu portador está consciente.

A estética e a máscara possuem relações privilegiadas e, assim, não admira a predominância da segunda no domínio artístico, lá onde a relação forma/função tem primazia, onde a expressão procura e quer o seu pleno desenvolvimento.

O artista que não se expressa convenientemente, cuja forma fica aquém do seu desejo ou intenção, é tido por ineficiente.

#### V.4.2. Uma consciência ideal para a máscara

Que tipo de consciência melhor cuidaria dos seus efeitos de máscara, evitando o

enquistamento, a cristalização asfixiadora do orgânico? Para responder à questão imagine-se Jovy, personagem perfeita na atenção dada às suas necessidades de adaptação, aos apelos do seu ser, enquanto sede de efeitos de máscara, Jovy, que, mal uma sua atitude já se não adapta a uma determinada situação, logo a substitui por outra, Jovy, que, ao tomar as refeições pára de imediato a ingestão, assim que sente o estômago satisfeito, Jovy, enfim, que, na hora do levantar da cama, não se demora nem um segundo mais nela.

Que tipo de consciência precisaria alguém para ser “Jovy”?

Sabendo que as qualidades de qualquer máscara viva são a transitoriedade, a adaptação, a colonização/assimilação, a capacidade mimética mas, também, a fidelidade ao seu si, condição *sine qua non* da sua própria sobrevivência enquanto máscara X, a consciência mais adequada a “Jovy” deverá então ser pouco dada a apegos, salvo às suas características mais básicas, coincidentes com o seu si, aberta a novas formas, possuidora de forte facilidade de adaptação e capacidade mimética, nomeadamente a capacidade de se colocar “no lugar do Outro”, aspecto este que assegurará a Jovy um apurado potencial ético. E, logicamente, pois que uma máscara é de facto uma forma, uma consciência atenta à máscara viva deverá igualmente estar desperta para as “boas formas”, entendidas estas como as que melhor expressam a mais adequada relação entre função e forma: o corpo de Jovy, bem tratado, não deverá ser um obstáculo à sua expressão.

Resumindo, Jovy será alguém:

- Disposto a empatia
- Versátil
- Atento à sua forma em geral
- Velando pelas suas características básicas.
- Possuidor de forte sentido ético.

Porém Jovy não deverá viver só e investigue-se agora que tipo de máscara colectiva seria a ideal para promover ou facilitar a existência de “Jovy”.

#### V.4.3. Uma máscara colectiva ideal

Uma máscara viva consciente copia e reformula, seguindo adiante e reiniciando o processo. Se parar, significa que morreu ou que o seu processo anímico foi cortado por opções que a induziram a evitar uma mudança de formato.

Se o objectivo for, de facto, não só manter as máscaras vivas, mas ainda ressuscitar aquelas que, vivas ou mistas no início, o tempo e o uso entretanto cristalizaram, que tipo de cenário será preciso inventar? Onde é que uma máscara de componente viva se sente “em casa”? Qual o lugar da máscara viva por excelência?

Na história ocidental um tal topo só pode ser ou o palco ou o Carnaval, pois apenas estes dois espaços se assumem, em absoluto, como próprios da máscara. Mas serão ambos idênticos no que concerne à liberdade concedida à máscara de componente viva, ou um deles congregará em si uma maior vantagem? Uma diferença – suficiente para inclinar o prato da balança a favor do teatro - é que este está ao alcance de qualquer máscara humana, desde que haja um espectador à sua disposição, enquanto o Carnaval obedece à marcação oficial de um calendário. Ninguém pode sair para a rua e instituir o Carnaval.

O teatro é mais democrático que o Carnaval.

Recaindo a escolha sobre o Teatro para lugar primeiro da máscara viva, aquele onde ela melhor se produz/reproduz, veja-se então, sem prejuízo de mais à frente nesta tese haver um capítulo inteiramente dedicado à máscara teatral, o que caracteriza o efeito-máscara no espaço cénico do teatro ou, dito de forma mais simples, como age a máscara no teatro.

No teatro a máscara humana:

- Assume-se como máscara, isto é, como um meio defensivo e transitório, útil apenas enquanto a sua forma se justificar, face ao contexto que a provocou.

- O teatro, enquanto lugar por excelência das formas, permite à expressão da máscara toda a sua potencialidade.

- A acção mimético/adaptativa da máscara é facilitada, senão mesmo incentivada, pela perfeita compreensão do seu processo por parte da assistência, a qual aliás, deseja identificar-se com as máscaras exibidas em cena.

- No teatro a máscara viva pode contar com o apoio do público em principio mais disposto à volubilidade das formas que ao seu hieratismo e permanência.

- No teatro tudo é fictício e a gravidade das proposições são sempre temperadas pelo

seu carácter ilusório.

Embora estes itens mostrem a preferência da máscara de componente viva pelo espaço cénico, não se afigura exequível a existência de uma polis-teatro. Assim, ter-se-ão, num passo seguinte, que traduzir as características de um palco, para uma máscara colectiva humana composta de milhares senão milhões de pessoas, isto é, procurar integrar aquelas características numa cidade.

Como resultado ter-se-á então uma polis onde predomina:

–Sentido do efémero ou circunstancial acompanhado de forte capacidade em substituir o caduco ou o que se revela inapto.

- Atenção à justa expressão, isto é, a forma das coisas deverá ser aquela que a sua função exige. Neste sentido, numa tal polis a expressão nunca poderá estar sujeita a protocolos que de qualquer modo a impeçam. A liberdade de expressão será um avatar da cidade em questão.

- Predisposição entre os habitantes para a versatilidade e aceitação da mudança.

- À semelhança do que sucede no espaço do teatro onde a gravidade do que se passa em palco é sempre limitada pelo seu carácter ilusório, também na cidade ideal da máscara viva tudo estará suficientemente apoiado a fim de não trazer prejuízo a ninguém. Tal significa uma sociedade onde o lúdico mais do que o risco é a norma. Ou pelo menos onde qualquer ameaça de risco – morte, doença, invalidez de qualquer âmbito, nomeadamente jurídico – esteja suficientemente precavida.

Resumindo: uma cidade que favorecesse a produção de máscaras de componente viva deveria ser:

- Democrática, a fim de permitir à expressão encontrar a sua melhor forma.

- Adepta da mudança

- Apreciar de sobremaneira o lúdico.

- Possuir uma forte componente de segurança contra riscos de qualquer tipo de incapacidade.

Como para trás se teorizou (IV.4.2.) sobre que tipo de consciência ideal deveria possuir o humano para preservar também as suas máscaras vivas, é possível, chegados aqui, conciliar o resultado de ambos os exercícios, reunindo num só resultado o que se concluiu,

por um lado, como sendo a máscara colectiva idealmente promotora da máscara viva e, por outro, o que seriam as qualidades ideais de um ser humano atento à vivacidade das suas máscaras.

O resultado seria então um cidadão:

- Atento a si (atento ao si da sua máscara) e logo, cuidando do florescimento das suas características intrinsecamente pessoais ou biogenéticas, nomeadamente a saúde e capacidades afins.

- Colaborante, atento e facilmente adaptável ao Outro (Disposição para a empatia + forte sentimento estético + Versatilidade).

- Empreendedor

Uma tal sociedade seria de raiz nómada, pois também se constatou (IV.1.1.) que, entre as máscaras colectivas experimentadas pelo ser humano, a forma nómada foi a que mais se mostrou propícia à máscara viva.

#### V.5. Fixidez *versus* mutabilidade ou entre o Mesmo e o Outro

Se o efeito-máscara permite, através da adaptação, a integração do novo ou do Outro, o ser humano possui também a capacidade de armazenar informação e produzir passado. Este serve como referência interpretativa através da qual a máscara humana amplia a compreensão do presente e pode, até certo ponto, prever o futuro. A paisagem que observa deixa de ser um conjunto frio de dados para passar a ser lida como o lugar onde nasceu, brincou, cresceu, etc., assim como se supõe, por princípio, que a bola atirada ao alto venha a cair de novo. Nesta medida criam-se expectativas ou fixações que, pelo seu lado, constroem uma teia na qual se integram os hábitos. Estes fazem então parte de uma permanência – ou Mesmo - que contrabalança e permite a aquisição/adaptação ao novo, ou Outro.

Sendo o si da máscara, como já se viu (III.1.2.1.c) o factor que faz cada máscara ser o que é, tornando-a diferente das restantes máscaras, embora comungue com aquelas de um universo de afinidades – exemplo da máscara grega da tragédia que pode ser de qualquer cor, desde que mantenha o seu si, isto é, o *rictus* trágico que a caracteriza - será então o

maior ou menor investimento de uma máscara humana no seu si ou, pelo contrário, na sua adaptação ao/cópia do Outro que regulará a sua relação para com a fixidez ou a mutabilidade. Nesta relação não-de influir factores sociais – a forma como a dita máscara se associa a outras ou o tipo de máscara colectiva que integra – assim como factores inatos e outros que a ciência há-de ainda descobrir e que, por sua vez, levam o individuo a agir desta ou daquela forma, fazendo-o mais adepto da mudança ou mais conservador.

Entre a obediência ao passado, ou ao seu si, e a adaptação que dá azo a nova forma, cada máscara humana, senhora e simultaneamente produto de efeitos de máscara, há-de resolver o conflito entre fixidez e mudança, entre o Mesmo e o Outro, de modo a assegurar a sua sobrevivência, com o menor desgaste possível.

Mas se o si apela à permanência e o efeito-máscara permite a adaptação, cite-se Antoine Dachin a propósito dos mecanismos da célula

Mesmo estando presentes todas as escolhas possíveis, à medida que se aproxima o momento em que apareceu a primeira célula, a autocatálise torna-se cada vez mais precisa (quer dizer: aumenta o número de cópias exactas de uma mesma molécula) até se poder considerar que existe reprodução fiel de um mesmo edifício molecular complexo, a célula. No entanto a precisão não pode ser absoluta devido à própria natureza das interações moleculares intervenientes no processo e existe necessariamente uma certa margem de flutuação, onde aparecem os “erros”. Estas pequenas flutuações são na realidade, necessárias [sublinhado do autor] ao efeito da célula, a tal ponto que se pode pensar que a sua amplitude está fixada no próprio programa. (Volume VI da enciclopédia Enaudi 1985:21)

para se concluir que fixidez e mudança são parte de uma mesma equação, cujo resultado é a adaptação ou evolução do ser. Tal significa que sem adaptação o ser não sobrevive e que tudo o que vive, tende para tornar-se Outro, devendo no entanto respeitar os limites do seu próprio ser ou fronteiras. Quer a pele, quer o esqueleto ósseo, com os respectivos funcionamentos de máscara – a pressão da cabeça de um prego contra a pele humana deixa nesta a configuração da cabeça do dito prego e a capacidade articulativa do esqueleto, adaptando-se ao terreno, possibilita a locomoção – permitem ao ser humano a adaptação ao Outro e ao movimento.

Máscaras colectivas há que privilegiam mais o si, como terá sido o caso da máscara colectiva surgida na Idade Média, outras sociedades mais dinâmicas, como o sistema

nómada, embora falte verificá-lo, favorecerão a adaptação. Mas umas e outras existem para permitir a sobrevivência do ser humano. Note-se que um nascituro da espécie humana, ao exigir cuidados durante anos até que se torne independente, cria afinal as suas próprias necessidades de paradigma ou permanência.

Fixidez e mutabilidade ou o Mesmo e o Outro são, pois, a face de uma mesma moeda - o processo do ser - e um factor sem o outro impensável. E porventura que a importância atribuída ao que muda e ao que permanece dependa, em última análise, da situação do observador.

A propósito de fixidez e mudança poder-se-ia evocar a questão da liberdade e do determinismo mas um tal ensejo ultrapassa já o tema deste estudo.

## **VI. A máscara no teatro**

## Introdução

Que significado toma a expressão “A máscara no teatro” no contexto desta tese que quer demonstrar que existe formação de máscara lá onde haja adaptação e, logo, movimento?

Quais as consequências da aplicação ao fenómeno do Teatro de conceitos desenvolvidos ao longo desta tese, como “si da máscara” ou “campo da máscara”?

Que tipos de máscaras existem no teatro se atendermos à classificação das máscaras que este estudo propõe?

Que dimensão ganha, no âmbito deste estudo, o próprio teatro, tantas vezes apelidado de “arte da máscara”?

Questões como estas têm o seu lugar neste capítulo que, embora constituindo a sua última e derradeira parte, não deixa de estar na base da sua motivação, pois é no contexto de um Centro de Estudos de Teatro que esta mesma tese se origina e justifica.

### VI.1. O teatro como efeito da máscara colectiva humana.

À luz do exposto nesta tese o teatro surge como o efeito de uma máscara colectiva humana que, quando estimulada, mima ou projecta o seu estímulo como meio de defesa.

Nesta perspectiva a encenação do incesto em Sófocles, no antigo teatro grego, é uma

forma de a polis grega esconjurar o perigo que o mesmo incesto representa para os fundamentos da cidade, do mesmo modo que a teatralização da desobediência ao Estado, através da personagem Antígona, também de Sófocles, oferecia ao espectador grego uma visualização das consequências que a revolta contra a polis implicaria.

Dado o acima dito, o teatro surge assim como o lugar de confronto de uma sociedade consigo mesma, a arena terapêutica onde a sociedade se exercita no combate ao que a ameaça, sejam personagens ou características humanas que, se não forem corrigidas, podem pôr em perigo a comunidade.

Este aspecto defensivo, inerente a qualquer efeito-máscara, explica a seu modo a existência da catarse, já reconhecida por Aristóteles (ARISTÓTELES 1992) como benéfica para os espectadores de teatro. Ou seja, a perspectiva do teatro visto como um efeito-máscara, perfilhada por esta tese, explica o fundamento terapêutico da catarse.

## VI.2. Teatro, lugar por excelência da máscara.

Quer na cena o actor se exhiba a si mesmo, isto é, exhiba o campo das suas múltiplas máscaras pessoais, como em muito do teatro interventivo da década de sessenta do século vinte, quer se oculte sob o traje do personagem, num e noutra caso não deixa de mostrar ao espectador uma máscara pois, a ausência de máscara significaria incapacidade de adaptação e, logo, ausência de vida.

Todavia no teatro é suposto que o actor exhiba uma máscara, no caso a do personagem – e no acima citado caso do actor que se mostra a si mesmo este exhibará sempre, e apesar do seu desejo de desnudamento, a sua própria máscara, ou o seu campo de máscaras pessoal - e tal significa que a cena teatral é o lugar onde se ocorre para presenciar máscaras.

Mas, se se ocorre ao teatro para ver máscaras, então pode-se dizer que a cena é o local por excelência da máscara, o lugar onde a máscara vale por si e, até ao momento, em que esta tese tenha provado que a máscara é omnipresente em quanto vive, o teatro terá de facto sido o único local onde a máscara se terá exibido com foros de cidadania.

Dai a tradicional associação entre máscara e teatro.

Se o escafandro (II.7) permite ao mergulhador ou astronauta uma segunda atmosfera, substituindo a que lhe falta, e a máscara teatral substitui o campo das máscaras pessoais do actor, por um outro campo de máscaras com as quais ele, pessoa do actor, enfrenta o espectador, então neste confronto o espectador assume, porque convidado a ver, a máscara de voyeur. A esta relação se chama teatro. Assim, e para trás já se referiu o facto, (VI.1.) no momento em que o espectador alcance a certeza de que não vê uma máscara teatral mas o actor, ou, na perspectiva desta tese, é testemunha do campo de máscaras do próprio actor, ele, espectador, reage com um efeito-máscara e passa a sentir-se, não já apenas o voyeur, mas o cidadão X, participante de uma determinada realidade, a da sua polis.

Uma das razões por que o sentimento de teatralidade aumentou na sociedade de consumo suportada tecnologicamente deve-se ao domínio que o humano adquiriu sobre a natureza, nomeadamente sobre o seu próprio corpo. Este foi investido de tal forma que o sentimento da sua não naturalidade o tornou comparável a um verdadeiro mascarado. Já ninguém se apresenta perante o Outro “tal como é” nem acredita nisso. Ou seja, se outrora era no espaço do *theatron* que o indivíduo comum se confrontava com uma máscara assumida, a partir da invasão da técnica na vida privada, nomeadamente a Tv, esse confronto com a máscara passou a realizar-se no quotidiano. A teatralidade – qualidade da relação estabelecida entre a máscara teatral exibida por um actor e alguém disposto a testemunhá-la - banalizou-se, passando a evento de todos os dias. Tanto mais que o espaço urbano se cenografou e qualquer centro comercial – tal como já outrora os jardins tinham deixado de ser um aglomerado de árvores – é tudo menos um conjunto de lojas, cujo objectivo seja o de satisfazer necessidades básicas. Nesta ordem de ideias, com o consumo a satisfazer não a fome mas a ostentação, o travestti e a deslocação passaram a característica do quotidiano: nada é, tudo se representa ou investe num duplo, num segundo grau (GOFFMAN, 1995)

Sendo assim, resta ao teatro marcar as suas próprias fronteiras, dizer o que o especifica, onde, e a partir de quando, existe, ou que o faz desaparecer, diluir-se no quotidiano. Isto é, resta ao teatro definir-se. Para tal, na perspectiva desta tese, não há senão um caminho: definir qual o si da máscara teatral, a característica que a torna ela própria, sem a qual ela não se afirma como única.

### VI.3. Si da máscara teatral

A característica básica da máscara teatral, aquilo que a distingue de qualquer outra máscara, ou o seu si, reside em que a sua realização exige o investimento físico, isto é, presencial, de, pelo menos, uma outra máscara, e uma intenção mutuamente partilhada: uma máscara que se exhibe e outra que se presta a testemunhar essa exibição.

A esta co-relação física, este face-a-face, passou a chamar-se teatro pelo simples facto de que o *teatron*, na antiga Grécia, foi o primeiro local onde tal relação se praticou.

Ao Si da máscara teatral é, pois, alheio o tipo de acção que a máscara teatral leva a cabo, desde que uma outra máscara esteja disposta a olhá-la, tão só para testemunhar a sua presença, fazendo desse olhar e testemuho a razão principal do encontro entre ambas. Do facto de se tratar de um testemunho, de utilizar commumente o olhar para levá-lo a cabo, deriva o carácter tendencialmente teatral de toda a vida quotidiana, isto é, de quanto ocorra na presença de outrém, teatralidade esta já referida (VI.2.) nesta tese.

Acrescente-se como nota, que esta disponibilidade para o que “der e vier”, por parte da máscara espectadora, face ao comportamento da máscara que se exhibe, é um dos factores que faz do encontro de ambas um acto potencialmente artístico, um acto durante o qual um objecto artístico pode ser construído. Tal significa também que a mera relação actor/espectador, sendo em si teatro, não constitui no entanto, por si só, garantia de criação de um objecto artístico. A existência deste há-de depender de N itens, os quais constituirão por sua vez as características do “objecto artístico” numa determinada comunidade, se é que na mesma chega a existir o proprio conceito de “arte”. Tal quer dizer ainda que, se o teatro existe lá onde haja uma máscara que olha e outra que se entrega conscientemente a esse olhar, esse mesmo acto de olhar/ser olhado pode ser, em teoria, despido de qualquer “ornamento” artístico, entendido aqui “ornamento” no sentido em que implicitamente Gauguin atribuía ao objecto artístico quando dizia que “a Arte é o homem somado à natureza”. O teatro existe pois na natureza, embora a situação em que A quer olhar B que por sua vez quer ser visto e se deixa ver, implique de imediato uma não naturalidade, proveniente precisamente do facto de B se saber olhado e, logo, representado na mente de A,

isto é “editado”. Pois que faz o olhar de A sobre B senão provocar em B a sensação de não naturalidade, destacando e realçando o modo de ser de B, como quem coloca uma moldura em torno da folha caída no chão e, com isso, a torna única, processo aliás paradigmático do gesto de Andy Warhol singularizando – ou teatralizando? - uma lata comum de sopa. O teatro é então, enquanto acto de A que olha B o qual se quer olhado, um acto que destaca B e o individualiza, um acto que retira B, o actor, do tempo comum ou quotidiano, tornando-o único e raro. Daí que o actor no espaço cénico se transforme em mito, usufrua da rarefacção que o olhar do espectador lhe oferece. E esta rarefacção, associando o corpo do actor ao singular, é já por si característica primeira do objecto artístico, acesso a uma sua primeira qualidade: a raridade. Ou seja, reatando com o que se dizia lá atrás, a saber, que o encontro de duas máscaras A e B, ambas envolvidas numa relação onde a primeira se dispõe a ver a segunda que, por sua vez, quer ser vista e se deixa de facto ver, era um acto potencialmente artístico, percebe-se então agora melhor a razão de tal afirmação: a rarefacção provocada por A em B é um primeiro contributo para que um acto de puro teatro participe da categoria de objecto artístico.

Com efeito, à partida o teatro não é arte mas relação (e daí “teatron” ter ficado para os gregos como “local de ver” e não “local de ver objecto artístico”) embora, como para trás se explicou, esse mesmo acto teatral contenha em si, pelo menos, um item do objecto artístico, a saber: acarreta consigo uma individualização - a do actor – e logo, a constituição de uma raridade, logo atribuída ao seu campo de máscaras, seja este campo dele próprio, actor, ou o campo das máscaras da sua personagem. Esta distinção serve também para perceber porque, embora abunde a teatralidade na vida quotidiana, como já Goffman registou, (Goffman, 1995), só começa a haver teatro quando, ao olhar que vê, se une, por parte do olhado, o desejo de ser presencialmente visto. Daí a “naturalidade” do teatro, a sua associação com a “vida” ao ponto de se ter tornado banal a frase “o teatro é a vida”. Mas, se assim é, esta tese, ao evidenciar o teatro como o efeito de uma máscara colectiva que, sujeita a um estímulo, o copia - tendo erigido o “teatron” como primeiro lugar dessa cópia – mostra então por que assim é. Ou seja, o teatro sucede sempre que a vida se problematiza, sendo precisamente um sinal da sua complexificação. Mas também se pode dizer que, no próprio processo mental ou da formação da consciência, existem já factores teatrais, pois que se viu lá atrás (III.2.7.1)

que consciencializar um objecto implica a sua cartografia mental e, logo, representação. Ou seja, consciencializar é representar no palco da consciência algo que nos estimulou. A mente está, então, para o acto de consciencializar como o teatro está para a representação de um determinado estímulo. No fundo de tudo isto, o facto que Aristoteles logo registou quando disse que o acto de imitar é congénito na espécie humana. Ora imitar é o fundamento de qualquer efeito-máscara.

Vejam-se a seguir outras consequências do Si da máscara teatral.

#### VI.4. Consequências do Si da máscara teatral

Se o importante no teatro, aquilo que o determina, é o encontro presencial de duas máscaras (pelo menos) que se reúnem para mutuamente se testemunharem então:

- O texto escrito, adereços, dramaturgia, cenários, etc, isto é, toda a envolvente que costuma rodear a apresentação teatral não é indispensável ao acto teatral.

- O teatro resume-se no seu aspecto mais económico a um acto de comunhão entre, pelo menos, duas máscaras que propositadamente se encontram fisicamente com um objectivo central: uma quer mostrar-se e outra submeter-se ao efeito que a visão da primeira implica.

- “Dança”, “ópera”, “comédia”, “tragédia” e outras denominações do que habitualmente se passa em cima de uma cena, são inoperantes para a atribuição do carácter de teatro à respectiva acção. Tão pouco um trapezista ou contorcionista que se exhiba numa cena não pode chamar teatro ao que executa. Com efeito, basta que se lhe retire o instrumento do trapézio ou qualquer outro aparelho com que exhiba a sua perícia para que a sua acção fique de imediato sem sentido. Fosse o *big-brother* apresentado em cima de um palco e seria o grau zero do teatro. Dançar ou cantar ópera são técnicas, ao mesmo nível que a voz treinada para a fala que o actor exhibe. Mas sem essa técnica – e desde, claro, que alguém o testemunhe – o actor pode sempre actuar (se bem que a sua execução eventualmente desça de qualidade) ao passo que o cantor de ópera ou o bailarino, o primeiro rouco e o segundo paralizado, deixam de todo de poder mostrar-se. Isto é, o carácter

exibicionista, ou de máscara que se dá a ver, quer no bailarino, quer no cantor, não constitui a sua matéria primeira, o si da sua máscara cénica. Nesta medida cantor e bailarino não utilizam uma máscara teatral embora a visibilidade faça parte, com outros factores, da sua apresentação. Mas o espectáculo de ópera ou de bailado pode ser apresentado em diferido, por exemplo, na Tv, que um e outro não deixam de ser o que são. Tal não sucede com o teatro onde a presença física e mútua de espectador e actor é condição sine qua non para a sua existência.

#### VI.4.1. Teatro e suporte

Grotowski concluiu (1975) que, para haver teatro, bastavam um actor e um espectador. Mas como - e esse o tema deste parágrafo - gerir um texto, uma dança ou um canto de modo a que, a cada momento da sua exibição, a relação ver/ser visto não seja estimulada pelo molde em que se enquadra, isto é, que o “espectáculo” - chamariz ou pretexto para a junção de uma máscara teatral com uma máscara espectadora - não domine p momento do respectivo encontro, tornando-o “útil”, uma coisa “para”, em vez de valor em si mesmo? Como manter o *quid* da relação ver/ser visto sem que ela se perca nos interstícios de mil e uma histórias, na moldura, que enquadra, afinal, o encontro máscara teatral/máscara espectadora?

Já se viu que Artaud chamava em seu socorro a metáfora do actuante expressando-se com a premência de quem arde numa fogueira. Mas que significa isto na prática? É uma tal proposta conciliável com a execução de um texto de Shakespeare ou longo monólogo? Ou tais formas não vestem de morte - através do molde de uma determinada sintaxe que, dado o contexto desta tese, se pode associar a uma máscara morta - o que inicialmente é da ordem do vivo, isto é, mascarando de luto a vida? Como dizer um texto de Shakespeare fazendo teatro? Que se há-de exigir ao executante de um texto - dança ou canção - a fim de que nada se sobreponha à relação ver/ser visto? Deverá o teatro nem pensar em usar tais suportes, virando-se para o inarticulado e o grito como aliás preconizava Artaud?

Para responder a uma tal questão convém porventura analisar mais profundamente o que implica um encontro entre duas entidades que mais não querem que testemunhar-se.

Para já um tal serviço exige gratuidade. Se por momentos a máscara teatral sente que a sua testemunha o é, apenas porque comprou um bilhete e, logo, usufrui de um direito de olhar, de

imediatamente se impõe um dever junto de quem actua, doravante obrigado a pagar com a sua exibição o preço do bilhete do espectador

O teatro não suporta um preço.

Tão pouco deverá o espectador estar interessado no desenvolver de uma história, querer saber o desatar de uma intriga, abstraindo de todos os momentos intermediários. Isto é, se a máscara teatral contar algo, este mesmo algo deve já ser sabido da máscara testemunha para que nenhuma ansiedade por um futuro que hipoteque o presente seja possível. A experiência do momento exige então uma espécie de eternidade onde cada instante vale por si. Num tal caso cada momento há-de revelar-se possuído de uma tal intensidade que não permita a atenção espectadora dispersar-se, equivalendo por parte do actuante a uma entrega, senão absoluta, pelo menos assaz grande, para que o actor se perca em si mesmo, levando em consequência a máscara espectadora à perda igualmente de referências. Neste sentido o teatro, a acção da máscara teatral é da ordem do desenraizamento, tendo por “missão” deslocar a máscara espectadora de si mesma, da sua posição cómoda de “assistente” – e não participante - de um espectáculo. Este, pelo contrário deverá abolir qualquer tipo de familiaridade e tal só se consegue pelo incómodo, o mesmo que sentimos quando colocados numa sala face a um interlocutor que nos repugna. O sentimento de “nada ter a ver com aquilo” será então uma atitude recomendável para classificar a posição psíquica da máscara espectadora face à máscara teatral, a fim de que a empatia da primeira não conduza à condescendência e a uma menor atenção à última.

Considerando que o suporte de uma relação dar-se a ver/ver implica, não só um lugar ou espaço físico como também uma roupagem, isto é, um figurino e uma cenografia, ou mobília de cena, sendo o vazio ainda tido como uma sua opção, isto quer dizer que os itens atrás considerados como importantes para que a acção levada a cabo pelo protagonista de uma máscara teatral não contunda com a relação estabelecida com a máscara testemunha se devem igualmente aplicar a figurinos, apetrechos de cena, e espaço teatral assim como, é evidente, a sonoplastia e luminotecnia. Assim, recapitulando os referidos itens, tem-se que a acção teatral desenvolvida pela máscara teatral deve provocar na máscara espectadoras as seguintes características:

- Suma intensidade exigindo uma atenção absoluta.
- Incomodidade ou estranheza
- Aversão, senão mesmo escândalo.

Ao mesmo tempo uma tal acção deve ser servida por um cenário e espaço teatrais de todo em todo surpreendentes, de modo a arrancar a máscara espectadora a qualquer sentimento de familiaridade, ou anestesia, por efeito de um sitio ou apetrechos cénicos que permitam uma

acomodação do corpo e, logo, o seu próprio esquecimento. Sabe-se como um cenário ao qual se esta há muito adaptado induz a hábitos amortecedores, de tal modo que, por fim, é como se o mesmo deixasse de ser visto. Ora numa acção teatral onde se deseja uma intensidade absoluta tal não deve suceder, porque nela tudo há-de contribuir para o despertar dos sentidos, o agudizar de cada momento experienciado.

Conduzidos a um tal quadro de características, tão só pela atenção dada ao Si da máscara teatral é tempo de reparar que todos estes itens foram já por Artaud enunciados, todavia a partir de um outro contexto.

Artaud parte de uma análise do teatro do seu tempo comparando-o com a intensidade do teatro oriental e, pelo nosso lado, ou seguindo a perspectiva desta tese, nós quisemos apenas verificar onde levava uma atenção toda especial dada ao Si, à especificidade da máscara teatral. Escusado de dizer que a noção de Si da máscara, no caso teatral, era alheia à análise de Artaud. Mas que significa então, é tempo de perguntar, uma tal coincidência de pontos de vista? Isto é, que há-de querer dizer que, por caminhos diferentes de Artaud e mais de cinquenta anos passados, uma análise da máscara teatral ou do que ela produz - o teatro - resulte numa mesma receita formal para a sua execução? E onde, se for caso disso, mais perto se chegou na prática de um tal ponto de vista?

Tendo em vista o quanto se tem experimentado desde o tempo de Artaud é justo que se evoque de novo Grotowski - na apresentação de “O Príncipe Constante” Jerzy Grotowski vedava o espaço teatral, obrigando o espectador a esperar por postigos e, portanto, a sentimento da transgressão, conjugando numa tal atitude todos os itens atrás recomendados para a acção teatral: incómodo, alheamento da intriga (o Príncipe Constante copia o mito de Cristo), estranheza e escândalo pela ousadia da proposta. Mas num outro modo artístico, entretanto nado, é, na perspectiva desta tese, também dada especial ênfase à relação máscara teatral/máscara espectadora, isto é, ao Si da máscara teatral: a performance sacrificial.

#### VI.4.1.1. A performance sacrificial

A procura por alguns *performers* da dor, ou sacrifício corporal enquanto meio artístico, como no caso de Chris Burden ferindo-se por um projectil disparado de uma pistola (CARLSON,2004) insere-se, na perspectiva deste estudo, na busca do Si da máscara teatral, no desejo de alcançar a sua especificidade, levando o compromisso entre espectador e máscara teatral a limites que, numa sociedade civilizada, raíam o interdito: usufruir da morte do Outro.

Na performance sacrificial, aquela onde a dor ou o esforço visível do performer assume importância artística, a morte do performer, que de imediato acabaria com o próprio Si da máscara teatral, paira como uma ameaça ao serviço da característica do efeito teatral, daquilo que o faz: o confronto entre duas máscaras de componente viva, uma que olha e outra que se deixa ver pois que, morta uma, logo o efeito desapareceria. Neste contexto se deve então entender o convite de Artaud a que o intérprete se expresse como se rodeado pelo fogo de uma pira, isto é, o efeito da máscara teatral deve ser de tal ordem que ameace a todo o momento extinguir-se, pôr em risco a relação – e o que daí resulta - entre as máscaras vivas do actor e as do espectador. Uma relação frágil, semelhante na textura a um sonho como também queria Artaud para o efeito teatral (ARTAUD: 1989).

Esta busca do Si da máscara teatral dispensa quanto se afigure excedentário no performer, pondo a descoberto o próprio suporte da performance – o corpo do actuante muitas vezes se apresenta desnudo - e realizando o que a estética brechtiana, através das suas cordas e roldanas de palco à mostra, a seu modo fazia. Neste sentido se pode entender aliás, a diferente preparação da performance, em geral, em relação ao teatro. Enquanto este último exige uma quantidade repetida de ensaios, a performance sofre um mínimo de preparação ou mesmo preparo algum, a fim de manter, quer uma virgindade de nunca vista, quer porque a sua especificidade, como no caso da referida apresentação de Chris Burden, não suporta ensaio.

O corpo do protagonista de uma performance sacrificial, elevado ele mesmo à categoria de máscara teatral, exhibe a sua decomposição, num paroxismo entre a morte e a vida, onde subjaz um desejo de reificação, quer por parte da máscara que observa, quer da que executa. O dilema entre ser e não ser de que se alimenta a performance sacrificial coloca, pois, em destaque o Si da máscara teatral, exorcizando ao mesmo tempo a ameaça a que se sujeita, por própria natureza, tudo quanto vive.

Ao mesmo tempo a visão do esforço, do sofrimento, senão mesmo o sangue do performer, impede que o associemos a um mero artefacto. Entendida neste contexto, a super-marioneta de Craig (BARATA:1981) garante a expressão apenas indispensável da vida, a sua quantidade suficiente para manter presente o Si da máscara teatral e nunca mais que isso.

A sede da sociedade ocidental contemporânea pelo evento “ao vivo” é tanto devedora da teatralidade engendrada pelos media como pela certeza de que numa estrutura onde o marketing é a regra de muito pouca coisa se pode dizer que é espontânea. Além de que se, por um lado a comunicação permite ver tudo, por outro ao “voyeur desabusé” já não basta apenas ver. Pelo contrário, exige sentir-se em risco, identificar-se com o perigo e tanto mais quanto uma falsa

segurança lhe dá a impressão de viver sob um amortecedor técnico. A performance sacrificial tem pois na máscara colectiva da massa o seu espectador fiel se é que não é ele também que exige que o trapezista trabalhe sem rede. De qualquer modo, como já se viu, a máscara teatral não existe sozinha e, logo, não pode ser a única responsável pelos seus actos. E, em todo o caso, o símbolo fundador da cultura ocidental é uma cruz que, como alguém já referiu, (DAWKINS, 2008) se fora adaptado aos dias de hoje seria uma cadeira eléctrica.

#### VI.5. Campo da máscara teatral

Ao campo da máscara teatral pertencem todos os encontros físicos entre duas máscaras humanas, cujo objectivo seja exclusivamente, por parte de uma das máscaras, dar a ver-se e, por parte da outra, testemunhar essa dávida. Como acima se viu, este encontro não precisa de mais nenhum pretexto, senão esse desejo e intencionalidade de ver/ser visto.

Note-se de passagem que, por vias de todo alheias aos métodos utilizados por Grotowski (GROTOWSKI 1975) também este estudo, através do conceito de si da máscara teatral, perfilha, e defende, que o teatro se reduz, na sua componente mais ortodoxa, à relação entre duas pessoas, ou máscaras, uma que vê e outra que se dá a ver, as quais se encontram para exercerem uma tal relação. Compreende-se, assim, a contaminação do teatro por elementos que, numa tal óptica, lhe são meros acessórios – contaminação esta a cujo resultado Grotowski chamava de “teatro rico” - numa sociedade onde o olho, ou a visão, adquiriu a proeminência que a invenção da televisão, e logo a revolução tecnológica, como já se referiu, lhe vieram atribuir.

#### VI.6. Classificação das máscaras teatrais

As máscaras que o teatro utiliza não fogem à regra dos três tipos de máscara identificados em III.5.

Chamar-se-ão máscaras vivas todas as que forem constituídas exclusivamente por organismos vivos e o actor ou actriz exibindo-se nus, sem qualquer tipo de caracterização,

serão um exemplo deste tipo de máscara.

Das máscaras mortas teatrais farão parte, por exemplo, as marionetas, assim como todos os apetrechos que tradicionalmente se chamam de máscaras e se encontram à venda numa qualquer loja da especialidade.

Por fim, constituirão máscaras mistas teatrais todas as que se compõem de parte orgânica e parte inorgânica como sejam o corpo do actor ou actriz maquilhados ou vestidos.

Dado que participam num ritual – o teatro – qualquer das citadas máscaras teatrais devem considerar-se rituais.

## **VII. Breve reflexão sobre a prolixidade do funcionamento de máscara ou efeito-máscara**

### VII.1. Efeitos de máscara?

Descrita a existência de funcionamentos de máscara ou efeitos de máscara nos mais variados aspectos do Universo, reflecta-se, ainda que brevemente, no significado de uma tal expansão, não sem antes submeter à prova essa mesma prolixidade, não seja ela um mero produto da investigação que, em dada altura, “vê efeitos de máscara por toda a parte”.

Assim, recorrendo a Karl Popper que diz “enquanto não formos capazes de descrever como seria a possível refutação de uma determinada teoria, podemos considerá-la como

estranha ao campo da ciência empírica” (POPPER 1996: 116) tentemos refutar o efeito-máscara no processo do Big Bang pois que, refutado este, os demais efeitos de máscara existentes no Universo ficam igualmente refutados, dado que, a nosso ver, estes resultam daquele acto fundador. Isto é, a prova da não ocorrência de um efeito-máscara no acto matricial, logo há-de invalidar a sua repetição em todo o processo subsequente.

Para não haver um efeito-máscara no processo do Big-Bang seria necessário:

- a) Não ter havido qualquer estímulo na matéria.
- b) A matéria não ter dado origem a nada que se lhe assemelhasse.
- c) Não se ter produzido uma nova forma.

Mas que ocorreria num tal caso?

A crer nos especialistas da teoria do Big-Bang a matéria ter-se-ia volatilizado e o resultado seria a inexistência do que nos permite, por ora, viver no planeta, assim como do próprio planeta. A refutação do efeito-máscara tão pouco seria possível dada a inexistência de quem o apontasse.

Pensar a ausência de um efeito-máscara no Big-Bang é, pois, tão abalador que, na sua ausência, o mundo que hoje conhecemos simplesmente poderia não existir.

Todavia, pode-se argumentar que refutar o Big-Bang e suas sequelas é um exercício inútil, pois que, até ao momento nada, provou em absoluto a existência do dito Big-Bang.

Aceite-se então o argumento e passe-se a refutar a existência de efeitos de máscara no universo mais próximo de nós, isto é, nos muitos exemplos citados ao longo deste estudo como sedes de efeitos de máscara: o camaleão, o polvo, a corda de percussão, a célula eucarionte, o acto de consciencializar, enfim, o ser humano.

Se não existisse nenhum efeito-máscara nos domínios acima apontados que sucederia? O camaleão não se pareceria com o cenário onde evolui, o polvo não se esconderia atrás da nuvem de tinta, a corda de percussão não assumiria outras posições, a célula não se reproduziria, a consciência não seria reflexa e o corpo humano tão pouco se adaptaria a diferentes circunstâncias. Isto é, a capacidade de sobrevivência do camaleão, do polvo, da célula, do ser humano ou a capacidade de resistência da corda ficariam afectadas.

A inexistência de um efeito-máscara, que se sintetiza numa aptidão para assumir, por parte de um elemento estimulado, a forma do estímulo - a cor do camaleão, idêntica ao

cenário onde evolui, a divisão da célula-mãe no auge da sua estimulação, com a consequente e estabilizadora divisão em duas, a corda integrando a energia da beliscadura – que, assim, evita partir - tudo isto, que é presente, afinal, no princípio que presidiu à invenção da vacina – inocular o perigo para eliminá-lo – traduz afinal a necessidade da existência de funcionamentos ou efeitos de máscara.

Isto é, sem um tal comportamento a permanência do mesmo tornar-se-ia problemática, dado que o funcionamento de máscara possui uma função conservadora e, logo, primordial na existência do Universo, tal qual o conhecemos.

Mas sendo assim, pode-se perguntar: haverá um efeito-máscara mais importante que outro? Os efeitos de máscara produzidos pelo camaleão serão mais importantes que da célula eucarionte? Ou os que sucedem na espécie humana serão por sua vez mais importantes que os efeitos de máscara do camaleão ou da amiba? Não obedecem todos a uma mesma necessidade: a conservação do ser?

O princípio antrópico, nas suas diversas variantes, isto é, qualquer teoria que pressuponha a existência humana como objectivo único do universo é, face a uma tal argumentação, assaz pobre senão simplesmente narcísica. E considerar que o universo precisa de consciência e que, por isso, a espécie humana tem um papel primordial no concerto cósmico equivale a achar, *mutatis mutantis* que o teatro – porque reflexo de uma máscara colectiva – é a razão porque o humano existe!

De facto, o efeito-máscara cumpre na economia do universo, pelo menos no que nos é dado conhecer, uma função conservadora e, graças a ele, o que é, adapta-se, e continua a ser. Daí a sua prolixidade. E tal é ela que entre duas teorias em dúvida, deverá crer-se mais passível de ser verdadeira a teoria que o contemple.

Se o efeito-máscara respeita à produção de uma cópia, nem sempre esta é fiel. Recorde-se a citação de Antoine Dachin, a propósito da réplica no corpo de uma célula:

Mesmo estando presentes todas as escolhas possíveis, à medida que se aproxima o momento em que apareceu a primeira célula, a autocatálise torna-se cada vez mais precisa (quer dizer: aumenta o número de cópias exactas de uma mesma molécula) até se poder considerar que existe reprodução fiel de um mesmo edifício molecular complexo, a célula. No entanto a precisão não pode ser absoluta devido à própria natureza das interacções moleculares intervenientes no processo e existe necessariamente uma certa margem de flutuação, onde aparecem os “erros”. Estas pequenas flutuações são na realidade, necessárias [sublinhado do autor] ao efeito da célula, a tal ponto que se pode

pensar que a sua amplitude está fixada no próprio programa. (Volume VI da enciclopédia Einaudi 1985: 21)

Ou seja, se imitar – nomeadamente através do efeito-máscara - é o recurso do que quer permanecer, reside no “defeito” da cópia a evolução que, verificada a sua utilidade para a sobrevivência da espécie, há-de ser adoptada e transmitida.

A fuga ao determinismo - a liberdade - encontra-se no desvio ou nas costuras da vida.

Se o efeito-máscara resulta de um confronto ou relação conflituosa (do mesmo consigo próprio ou com o Outro) a prolixidade de um tal efeito inscreve-se, pelo menos potencialmente no que ao humano respeita, na sua própria sociabilidade. De facto, se o humano é social por natureza, essa mesma convivialidade implica confronto e, logo, uma aptidão, dir-se-ia “inata” para a produção de efeitos de máscara. Copiamos porque nos defendemos e já Aristóteles notou a frequência do acto de imitar no humano.

Mas se as coisas se formam por reacção mimética, se o novo nasce por estímulo do velho ou do já existente, como surge então o novo de todo, aquilo que não teve qualquer antecedente? Uma teoria da máscara contraria a hipótese de um início absoluto, pois na sua perspectiva um “algo” indutor do primeiro efeito-máscara deverá sempre ter existido.

A complexidade – ou implicações deste estudo, o qual nasce de um mero desejo de clarificar um sector tão conhecido e estudado como o das máscaras – advém-lhe justamente de que investigar a máscara se tornou, afinal, ao longo desta tese, sinónimo de interrogar as formas. Todas as formas? Não. Apenas as que funcionam como máscaras, isto é, voltando à nova definição do vocábulo atrás proposta, aquelas formas que implicam uma adaptação a um estímulo pela adopção de elementos desse mesmo estímulo. Isto é, lá onde adaptar signifique adoptar.

## **Conclusão Geral**

Por vezes existem nas casas partes abandonadas.

Velhos quartos ou apenas despensas onde se amontoam “cousas e lousas”, cuja contabilidade ninguém sabe ao certo ou desde quando lá estão, ou que utilidade lhes dar, coisas lá postas na espera de um dia em que haja tempo e pachorra para finalmente as arrumar. Este trabalho sobre a máscara tem um pouco a ver com isto. Afinal, já Aristóteles notou que imitar é congénito no humano e o “efeito-máscara” em torno de que esta tese se

constrói, possui como seu âmago essa mesma capacidade de imitação, tomada embora num sentido lato.

E todavia...

Todavia no já muito visto e dito há, por vezes, uma nova forma de pronunciar que torna a palavra como que nova e lhe atribui inusitada actualidade.

Esta tese, versando um tema banal e de todos conhecido, traz à ribalta – ou não se insira o seu nascimento num Departamento de Teatro – várias coisas inesperadas, a saber:

a) Explicita a razão da máscara e como se processa o seu funcionamento ou, mais sucintamente, em que consiste o efeito-máscara.

b) Propõe uma medida - o pro - que relativiza quantitativamente o processo de formação de uma máscara.

c) Caracteriza “si” e “campo de máscara”, o primeiro dizendo respeito à especificidade de um determinado género de máscaras e o segundo respeitante a quantas se assemelham por possuírem idênticos si.

d) Classifica numa nova perspectiva as máscaras.

e) Indaga se a hipótese do Big Bang não conterà em si a possibilidade da ocorrência de um efeito-máscara e se este não é, afinal, um método comum no fabrico do Universo ao serviço da sua conservação. E, daí, a sua prolixidade.

f) Permite uma percepção da mudança tão vertiginosa (quantas máscaras não produziu já o Leitor(a) desde que iniciou a leitura desta conclusão? 100? 200?) quanto a que já temos para o mundo quântico, unindo assim duas realidades, cujas velocidades pareciam até ao momento distintas.

g) Perspectiva o teatro como o efeito de uma máscara colectiva.

h) Reformula o vocábulo máscara, o qual não pode mais identificar-se com algo que, tirado, deixa a descoberto uma verdade.

Em sua vez, há sempre uma máscara, e antes desta uma máscara ainda, uma sucessão infinita de máscaras, pelo menos até que seja viável a concepção de algo sem forma.

E, como ao início se dizia, tudo se conseguiu através do mexer e refundar num tema – máscara – do qual já tanto se disse que pareceria esgotado. Assim, recapitule-se, pois se trata aqui de uma conclusão geral da obra, os passos que este estudo seguiu para arrumar o tal

quarto, onde tudo fora metido, desde que desse pelo nome de “máscara”.

No primeiro capítulo fez-se uma breve resumo dos assuntos commumente associados ao estudo da máscara, a fim de se dar conta da forma como esse estudo tem abordado a análise da dita máscara.

De seguida, já no segundo capítulo, procedeu-se à análise de artefactos que ninguém alguma vez duvidou em classificar como máscaras: máscara ritual africana, máscara do lutador de wrestling, escafandro, máscara do cirurgião, de Carnaval, entre outras, todas observadas com vista a perceberem-se os respectivos funcionamentos.

Nesta fase da tese definiu-se máscara como um artefacto que responde a um estímulo através da integração em si, e por qualquer grau, desse mesmo estímulo, ao mesmo tempo que multiplica o seu portador; concomitantemente, classificou-se como “efeito-máscara” a reacção a um estímulo em que há produção de cópia, em qualquer grau, desse estímulo e multiplicação do ser estimulado.

Da posse destas ferramentas, e já no terceiro capítulo deste estudo, submeteram-se a análise processos ou seres, com vista a determinar se, uns e outros, embora não correspondendo taxativamente a artefactos máscaras, não funcionariam de facto como máscaras.

Analisaram-se, entre outros seres ou processos, o camaleão, a reprodução de uma célula eucarionte, o processo da tradução, a onomatopeia e mesmo o corpo humano, no seu todo e, igualmente, em aspectos parcelares do seu funcionamento.

A análise da amiba e do volvoce permitiu definir “máscara colectiva”.

A investigação do comportamento de uma corda de percussão, quando sujeita a uma beliscadura, veio quantificar, e baptizar com o nome de Pro (de “prosoton”, máscara em grego) a energia mínima que, aplicada a uma máscara, logo a modifica. A par deste dado, outros surgiram igualmente a partir da análise do comportamento da máscara de uma corda de percussão, a saber: leis da não uniformidade dos custos de uma máscara e da razão inversa dos seus custos, assim como as acima citadas noções de “si da máscara” e de “campo da máscara”.

A análise de seres e processos distintos de qualquer artefacto máscara demonstrou, assim, que o funcionamento ou efeito-máscara não é próprio apenas de formas vulgarmente

consideradas “máscaras” mas que é comum em quanto, por necessidade de preservação, e face a um estímulo, lhe copia a forma para se adaptar a outros contextos.

O objecto máscara foi então definido de modo a englobar em si a sua diversa realidade:

*Máscara é toda a forma que reage a um estímulo através de cópia, ou mecanismos próximos da cópia, desse mesmo estímulo, ao mesmo tempo que amplia ou multiplica o ser estimulado.*

Comprovada a existência de diversos tipos de máscaras foram estas classificadas segundo a sua natureza, número e função. Máscaras vivas, mortas ou mistas quanto à origem, dividindo-se ainda as vivas em conscientes ou inconscientes; singulares ou colectivas, em relação ao seu número, e rituais ou usuais, consoante a circunstância do seu uso.

Na quarto capítulo do estudo, intitulado “Máscara colectiva humana” investigou-se o efeito-máscara nas diversas formas por que se organiza socialmente a humanidade, tentando perceber que tipo de máscara – viva ou morta – as várias sociedades humanas privilegiam.

No quinto capítulo indagou-se o binómio “máscara e identidade”.

Nesta parte reflectiu-se sobre os efeitos da consciência – ela própria devedora de efeitos de máscara – e da educação sobre a máscara humana, assim como sobre a sua vertente ética.

Sob o signo da utopia investigou-se que tipo de consciência e de sociedade mais privilegiariam a vivacidade da máscara, concluindo-se o capítulo com um balanço entre factores indutores da fixidez, ou do Mesmo, e factores favorecedores da mudança ou do Outro. Privilegiar um dos aspectos dependerá do ponto de vista do observador, pois ambos constituem o processo do devir do ser.

O sexto capítulo foi dedicado ao teatro e à sua relação com a máscara.

Aplicando as ferramentas que a tese entretanto apurou o teatro foi definido como “efeito de uma máscara colectiva humana”, tendo-se determinado o Si da máscara teatral e explicado porque tudo nos parece tão “teatral”: afinal a teatralidade, enquanto capacidade de representar o Outro, faz parte das caracterísicas próprias de qualquer colectividade de máscaras humanas e a importância da visão, acentuada pela revolução tecnológica do séc.

XX, multiplicou a quantidade de lugares donde se vê.

O percurso da tese concluiu-se, na sua sétima e última parte, por uma breve reflexão sobre a razão da prolixidade do efeito-máscara, que se atribuiu à necessidade de conservação: o que é, tende para continuar a ser, e o efeito-máscara um instrumento de adaptação ao serviço desse devir. Ou, como para trás foi igualmente dito: o efeito-máscara é o mecanismo por excelência da selecção natural, uma sua “mão direita” (III.4.1.). Daí a sua prolixidade.

## GLOSSÁRIO

**Máscara:** *Máscara é toda a forma que reage a um estímulo através de cópia, ou mecanismos próximos da cópia, desse mesmo estímulo e com ocorrência, em sede do ser estimulado de fenómenos de ampliação ou multiplicação.*

**Efeito-máscara:** reacção a um estímulo através de cópia, em qualquer grau, desse estímulo, com multiplicação do ser estimulado

**Máscara colectiva:** *colecção de indivíduos idênticos e possuidores globalmente de funcionamento de máscara ou que funcionam produzindo efeitos de máscara.*

**Máscara viva:** *máscara composta exclusivamente de matéria viva.*

**Ex.:** *corpo humano nu, camaleão.*

**Máscara morta:** *máscara composta exclusivamente de matéria inerte.*

**Ex.:** *máscara habitualmente vendida numa loja de artigos de Carnaval.*

**Máscara mista:** *máscara composta de matéria viva e matéria inerte.*

**Ex.:** *ser humano vestido, rosto pintado ou maquilhado.*

**Máscara consciente:** *máscara, cujo portador é consciente do seu uso.*

**Ex.:** *ser humano vestido ou maquilhado.*

**Máscara inconsciente:** *máscara, cujo portador é inconsciente do seu uso.*

**Ex.:** *camaleão.*

**Máscara singular:** *máscara isolada das suas congéneres.*

**Ex.:** *caraça de carnaval*

**Máscara colectiva:** *colecção de indivíduos idênticos e produtores globalmente de efeitos de máscara.*

**Ex.:** *colónia de volvozes ou amibas, multidão.*

**Máscara usual:** *máscara usada quotidianamente e em qualquer circunstância.*

**Ex.:** *máscara usada vulgarmente na intimidade ou actividade quotidiana.*

**Máscara ritual:** *máscara usada em ritual*

**Ex.:** *máscara usada na realização de um casamento.*

**Si da máscara:** *característica de uma determinada máscara na ausência da qual ela perde a sua singularidade.*

**Ex.:** *formato da boca nas máscaras trágicas gregas.*

**Campo de máscara:** *conjunto de máscaras que possuem um mesmo Si.*

**Ex.:** *colecção de máscaras gregas.*

**Pro:** medida do custo mínimo de uma máscara ou energia mínima necessária à formação de uma máscara.

**Leis do funcionamento das máscaras:**

**1. Lei da não uniformidade dos custos da máscara:** o custo de uma máscara não é uniformemente distribuído.

**Ex.:** um actor de cinquenta anos, com uma voz de baixo, que queira transformar-se numa personagem de idade idêntica mas com voz de barítono, sofre mais custos para conseguir a voz da personagem do que para alcançar uma aparência no que respeita à idade.

**2. Lei da razão inversa dos custos de uma máscara:** uma máscara forma-se com tanta mais facilidade quanto menor for o seu custo.

**Ex.:** para um actor é, por princípio, mais fácil mascarar-se de “cidadão comum europeu do século XXI” do que de “Luís XIV”.

**Teatro:** efeito de uma máscara colectiva humana

**Ex.:** *uma peça.*

**Máscara teatral:** máscara, cujo si exige a presença física de alguém que a testemunhe.

**Ex.:** *máscara usada por um actor em cena.*

**Diversos sentidos da palavra “máscara” usados ao longo do texto:**

*1. Máscara artefacto*

*2. Máscara como um processo ou todo que resulta já de um efeito de máscara e que logo será substituído por outro, isto é, a sucessão de efeitos de máscara.*

**Ex.:** *máscara humana*

## BIBLIOGRAFIA

### ANTROPOLOGIA

ADOVASIO, J.M. e outros, 2008, *O Sexo Invisível*. Lisboa: Publicações Europa-América.

BAUDRILLARD, 1996, *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Editores Relógio d' Água.

ELIADE, Mircea

- 2000 a, *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: edições 70.
- 2000 b, *Patañjali e o Yoga*. Lisboa: editores Relógio d' Água.
- FISHER, Helen, 2008, *A Natureza e a Química do Amor Romântico. Porque Amamos*. Lisboa: editores Relógio d' Água.
- GOFFMAN, Erving, 1995, *A representação do eu na vida quotidiana*. Petrópolis: editora Vozes.
- SER, Amartya, 2007, *Identidade e violência*. Lisboa: edições tinta-da-china.
- STRAUSS, Levy, 1981, *Via das Máscaras*. Lisboa: ed. Presença,
- ZERZAH, John, 2007, *Futuro Primitivo*. St<sup>a</sup> M<sup>a</sup> da Feira: editora Deriva.
- WALTER, Chip, 2006, *Polegares, dedos dos pés e lágrimas*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- V.S. Naipual, 1967, *The Mimic Men*. London: edições Penguin,
- SAUBIN, Neil, 2008, *Quando Éramos Peixes*. Lisboa: editora Oficina do Livro.

## BIOLOGIA

- DAMÁSIO, António
- 1995: *O Erro de Descartes*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- 2000: *O Sentimento de Si*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- 2003: *Ao Encontro de Espinosa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 6<sup>a</sup> edição.
- DANCHIN, Antoine:
- 1993, *O Ovo e a Galinha*. Lisboa: Editores Relógio d' Água.
- «Orgânico/inorgânico» in Enciclopédia Einaudi, 1985. Lisboa: editora Imprensa Nacional/Casa da Moeda. Vol. 6, p. 20.
- DAWKINS, Richard:
- 2003: *O Gene Egoísta*. Lisboa: editora Gradiva.
- 2007: *O Relojoeiro Cego*. Lisboa: editora Gradiva.
- AZEVEDO, Carlos, (coord.), 2005, *Biologia Celular e Molecular*. Lisboa: edições Dom Quixote.
- AMABIS, José Mariano e Martho, Gilberto Rodrigues, 1996, *Biologia das Células, Origem da Vida, Citologia, Histologia e Embriologia*. São Paulo: Editora Moderna, Volume I.

DOUGLAS, R. Hofstadter, 2005, *Godel, Escher e Bach*. Barcelona: Tusquets editores, SA.

ROSE Steven, 1998, *Lifelines: Biology Beyond Determinism*. Nova Yorque: Oxford University Press.

NARBY, Jeremy, 2004, *A Serpente Cósmica, o ADN e a Origem do Saber*. Porto: Via Óptima, Oficina editorial.

MACKINTOSCH, Ray, AL-KHALILI, Jim, JONSON, Bjorn e PEÑA, Teresa, 2003, *Núcleo, uma viagem ao coração da matéria*. Lisboa: Porto Editora.

WATSON, James D., 2003, *A Dupla Hélice*. Lisboa: editora Gradiva.

VENTER, J. Craig, 2007, *A Life Decoded, my genome: my life*. New York: Penguin Group.

### BIOÉTICA

SGRECCIA, Elio, 2002, *Manual de Bioética*. São Paulo: edições Loyolla.

ARCHER, Luís, (coord.), 2001, *Novos Desafios à Bioética*. Porto: Porto Editora.

FERRER, J, ALVAREZ José, JUAN C., 2002, *Para Fundamentar a Bioética*. São Paulo: edições Loyolla.

### ECOLOGIA

LOVELOCK, James

1995, *The Ages of Gaia*. Oxford: Oxford University Press.

2007, *A Vingança de Gaia*. Lisboa: editora Gradiva.

DUVIGNAUD, P., s.d., *A Síntese Ecológica*. Lisboa: editora Piaget, col. Perspectivas Ecológicas.

GROSSINGER, Richard, 2005, *On the Integration of Nature*. California: North-Atlantic Books.

MOLLES, Manuel G., 2005, *Ecology, Concept and Application*. Ney-York: McGraw-Hill.

### ÉTICA

MACKIBBEN, Bill 2006 *The End of Nature*. New York: Random House.  
SAVATER, Fernando, 2004, *Ética para um jovem*. Lisboa: edições Dom Quixote.  
SINGER, Peter, 2008, *Libertação Animal*. Porto: Oficina Editorial.

### FILOSOFIA

ARISTÓTELES, 1992, *Poética*. Lisboa: edições Imprensa Nacional/Casa da Moeda.  
GILSON, Étienne, 1986, *La Philosophie au Moyen Age. Des Origines Patristiques à la Fin du XIV Siècle*. Paris: Ed. Payot, 2ème. édition.  
LALANDE, André, s.d. *Vocabulário - técnico e crítico - da Filosofia*. II vol., Lisboa: Rés Editora.  
POPPER, Karl, 1989, *Em Busca de Um Mundo Melhor*. Lisboa: editora Fragmentos.  
NAGARJUNA, 1995, *Traité du Milieu*. Paris: editions du Seuil.

### FÍSICA

BARROW, Jonh D., 2005, *Impossibilidade – Limites da Ciência a Ciência dos Limites*. Lisboa: editora Bizâncio.  
BERTOLAMI, Orfeu, 2006, *O Livro das Escolhas Cósmicas*. Lisboa: editora Gradiva.  
BROCKMAN, John (org.)  
a) 2008, *Os Próximos 50 Anos - A ciência na primeira metade do séc. XXI*. Lisboa: editores Esfera do Caos.  
b) 2008, *Grandes Ideias Perigosas*, Lisboa, ed. Tinta de China.  
CURADO, Manuel, 2007, *Luz Misteriosa, A Consciência no Mundo Físico*, Vila Nova de Famalicão, edições Quasi.  
DENNET, Daniel C., 2001, *Tipos de Mentis*, Lisboa: Temas e Debates –Actividades Editoriais.  
FAUSTO R. e MARNOTO, (coord.), 2006, *Tempo e Ciência*. Lisboa: editora Gradiva.  
GREENE, Brian, 2004, *O Universo Elegante*. Lisboa: editora Gradiva.  
HAWKING, Stephen, 2000, *Breve História do Tempo*. Lisboa: editora Gradiva.  
HEAD, Tom, 2007, *Conversas com Carl Sagan*. Vila Nova de Famalicão: edições Quasi.

JOUXTEL, Pascal, 2005, *Comment les systèmes pondent, Une introduction à la mémétique*. Paris : editions Le Pommier.

KAKU, Michi

2006 a, *Mundos Paralelos*. Lisboa: editora Bizâncio.

2006 b, *Visões – Como a Ciência irá revolucionar o séc. XXI*. Lisboa: editora Bizâncio.

LAGO, Teresa, 2006, *Descobrir o Universo*. Lisboa: editora Gradiva.

LAUGHLIM, Robert, 2008, *Um Universo Diferente*. Lisboa: editora Gradiva.

MARTIN, Rees, 2002, *O Nosso Habitat Cósmico*. Lisboa: editora Gradiva.

PENROSE, Roger, 2005, *The Road to Reality*. New York: Vintage ed.

PRIGOGINE, Ilya, 1979, *La Nouvelle Alliance*. Paris: editions Galimard,

REEVES, Hubert,

1995, *Últimas notícias do Cosmos*. Lisboa: editora Gradiva.

2008, *Ciência dos Átomos e das Galáxias*. Lisboa: editora Gradiva.

STEWART, Ian, 2003, *Os Números da Natureza*. Lisboa: Temas e Debates - Actualidades Editoriais.

TOBEN, Bob e WOLF, Fred Alan, 2005, *Espaço-Tempo e Mais Além*. Porto: editora Via Óptima.

WILBER, Ken, 2004, *Uma breve Historia de Tudo*. Porto: editora Via Óptima.

WILLIAMS, Georg C., 1991, *O Brilho do Peixe Pónei*. Lisboa: Temas e Debates - Actualidades Editoriais.

## HISTÓRIA

DUBY, Georges, 1996, *Féodalité*. Paris: editions Quarto Gallimard.

ELIAS, Norbert, 2006, *O Processo Civilizacional*. Lisboa: edições Dom Quixote, 2ª edição.

Le GOFF, Jacques (dir.), 1898, *O Homem Medieval*. Lisboa: editora Presença.

MATICK, Paul, 1973, *Integração Capitalista e Ruptura Operária*. Lisboa: Editora Afrontamento.

## LINGUÍSTICA

FREIXO, Manuel J. Vaz, 2006, *Teoria e Modelos de Comunicação*. Lisboa: editora Piaget.

BARTHES, Roland:

1997, *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: edições 70.

1978, *Mitologias*. Lisboa: edições 70.

## MEDIA

KERCKHOVE, Derrick, 1997, *A Pele da Cultura*. Lisboa: editora Relógio d'Água

ZENGOTITA, Thomas, 2006, *Mediatizados*. Lisboa: editora Bizâncio

## METODOLOGIA

CARMO H. e FERREIRA M., 1998, *Metodologia de Uma Investigação*. Lisboa: editora Universidade Aberta.

ECO, Umberto, 2003, *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: editorial Presença.

## RELIGIÃO

CRUZ, Rodrigues Eduardo, 2008, *A Dupla Face, Paul Tillich e a Ciência Moderna*. S. Paulo: edições Loyola.

D'ÁVILA, Santa Teresa, 1998, *Moradas*. Lisboa: editora Assírio e Alvim.

DAWKINS, Richard, 2008, *A Desilusão de Deus*. Lisboa: editora Casa das Letras, 5ªed.

## SOCIOLOGIA

ZIEGLER, Jean, 1969, *Sociologie et Constatation*. Paris: editions Gallimard.

OLIVEIRA, Maria e Outros, 1989, *Sociologia*. Lisboa: Texto Editora.

## TEATRO e ARTES VISUAIS

ARTAUD, Antonin, 1996, *Teatro e o Seu Duplo*. Coimbra: edições Fenda.

- BARATA, José Oliveira
- a) 1981, *Estética Teatral*. Lisboa: editora Moraes.
- b) 2009, *Máscaras da Utopia*, Lisboa, ed. Gulbenkian.
- BROOK, Peter, 1977, *L' Espace Vide*. Paris: editions du Seuil.
- CARLSON, Marvin, 2004, *Performance, a critical introduction*. New York: Routledge, 2ª edição.
- DUVIGNAUD, JEAN, 1965, *Sociologie du théâtre*. Paris: editions PUF
- GROTOWSKI, 1975, *Para Um Teatro Pobre*. Lisboa: editora Forja.
- STANISLAVSKI, Constantin, 1968, *La Formation de l' Acteur*. Paris: editions Payot.
- OLSEN, Mark, 2004, *Máscaras Mutáveis do Buda Dourado, Ensaio sobre a Dimensão Espiritual da Interpretação Teatral*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

#### OUTROS

- ANGERAMI, V. A, 1996, *E a psicologia entrou no hospital*. São Paulo: ed. Pioneira.
- BARLOEWEN, Constantin (org.) 2009, *O Livro dos Saberes, Conversas com Grandes Espíritos do Nosso Tempo*. Lisboa: edições 70.
- BARROS, Jorge e COSTA, Soledad Martinho, 2002, *Festas e Tradições Portuguesas*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- BÉDOUIN, Jean Louis, 1967, *Les Masques*. Paris: Presses Universitaires de France, 2ª ed.
- BIROU, Alain, 1988, *Dicionário de Ciências Sociais*. Lisboa: editora Círculo de Leitores.
- BROCKMAN, Jonh, (org.)
- 2008 a, *Grandes Ideias Impossíveis de Provar*. Lisboa: edições Tinta da China.
- 2008 b, *Grandes Ideias Perigosas*. Lisboa: edições Tinta de China.
- BURGER, Laura Fernanda, 1998, *Máscaras da Memória, Estudos em torno da obra de Agustina*, Porto: ed. Guimarães.
- DACOSTA, Fernando, 1997, *Máscaras de Salazar*, Lisboa: Campo das Letras.
- Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa*, 2001, Lisboa: Ed. Verbo.

- DUARTE, Lélia Parreira (org.) 2006, *As Máscaras de Perséfone* - figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Belo Horizonte: Editora PUC Minas.
- EHRlich, Robert, 2002, *Nove Ideias Malucas em Ciências*. Lisboa: editora Gradiva.
- HARDT, Michael e NEGRI, António, 2004, *Império*. São Paulo: editora Livros do Brasil.
- JENNINGS, Sue e MINDE, Ase, *Art Therapy and Dramatherapy - Masks of the Soul*: Jessica Kingsley Publishers, London, 1994
- JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*, 1964, Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira.
- LEXIKON, H. *Dicionário de símbolos*, 1990, São Paulo: ed. Cultrix.
- LIMA, Isabel Pires, 2002, *As Máscaras do Desengano. Para Uma Abordagem Sociológica de «Os Maias»*. Lisboa: Ed. Caminho.
- MONTI, Franco, 2008, *Estilos na Arte - As Máscaras Africanas*. Ed. Martins Fontes, São Paulo.
- MILHEIRO, Mário. «*Notas de Etnografia Angolana*» 1967, in Instituto de Investigação Científica de Angola, (IICA), 2 ed. Luanda.
- Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 1975, Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira.
- OLSEN, Mark, 2004, *Máscaras Mutáveis do Buda Dourado, Ensaio sobre a Dimensão Espiritual da Interpretação Teatral*, Ed. Perspectiva
- REDA, Benkirane, (org.), 2004, *História da Ciência em Entrevistas com....* Lisboa: editora Piaget.
- ROCHA, Clara, 1992, *Máscaras de Narciso - Estudos Sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: ed. Almedina.
- STEWART, Ian, 1998, *La Nature et les Nombres*. Paris : editions Hachette, Litteratures.
- WEITHEIM, Margaret, 2000, *Pitágoras de Calças, Deus, Física e Guerra dos Sexos*. Porto: editora Via Ótima.

