

**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE – ICA  
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

**MARINA BEATRIZ VIEIRA RIBEIRO**

A Máscara Cênica como Desconstrução da Máscara Social: Ato Poético  
acompanhado de Percorso Memorialístico do processo de criação

Belém - Pará  
2025

MARINA BEATRIZ VIEIRA RIBEIRO

A Máscara Cênica como Desconstrução da Máscara Social: Ato Poético  
acompanhado de Percorso Memorialístico do processo de criação

Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao  
Curso de Licenciatura em Teatro do Instituto de Ciências da Arte  
da Universidade Federal do Pará, como requisito básico para  
matrícula na Disciplina Trabalho de Conclusão de Curso.

Orientador: Prof. Dr. Alberto da Cunha e Silva Neto

Data da apresentação:

Conceito:

Assinatura do(a) professor(a) da disciplina:  
Prof(a) Título acadêmico, nome completo

Belém - Pará  
2025

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>04</b>
<b>2. DA MÁSCARA SOCIAL À MÁSCARA CÊNICA.....</b>	<b>05</b>
<b>3. PERCURSO MEMORIALÍSTICO.....</b>	<b>12</b>
3.1. O diário de Bordo.....	12
3.2. Clínicas do Sensível.....	15
3.3. A Oficina A Carne da Palavra.....	16
3.4. Dramaturgia.....	19
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>26</b>
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	27

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA**

---

R484m      Ribeiro, Marina Beatriz Vieira

A Máscara Cênica como desconstrução da máscara social: ato poético acompanhado de percurso memorialístico do processo de criação / Marina Beatriz Vieira Ribeiro. 2025.  
30 f.

Orientadora: Prof. Dr. Alberto da Cunha e Silva Neto.

Trabalho de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2025.

1. Teatro. 2. Teatro (Literatura). 3. Representação teatral. 4. Poética – Criação artística. Título.

---

CDD - 23. ed. 869.92

**Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726**



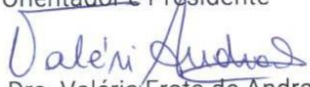
### ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

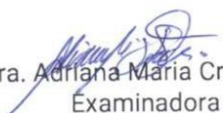
Aos doze dias do mês de setembro de dois mil e vinte e cinco, às dezenove horas, reuniu-se na Sala 26 (vinte e seis) da ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelos docentes: Prof. Dr. Alberto da Cunha e Silva Neto (Orientador e Presidente), Profa. Dra. Adriana Maria Cruz dos Santos (Examinadora) e Profa. Dra. Valéria Frota de Andrade (Examinadora), para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Licenciatura em Teatro da UFPA, da graduanda MARINA BEATRIZ VIEIRA RIBEIRO, matrícula 202011240019, intitulado: "A máscara cênica como desconstrução da máscara social: ato poético acompanhado de percurso".

O trabalho foi apresentado com conceito 10 (EXCELENTE), com as seguintes observações: INDICAÇÃO DE PUBLICAÇÃO e, após constar, foi lavrada a presente ata que, depois de lida e aprovada, será assinada pela presidente e pelos demais membros da banca examinadora.

Belém, 12 de setembro de 2025.

  
Prof. Dr. Alberto da Cunha e Silva Neto  
Orientador e Presidente

  
Profa. Dra. Valéria Frota de Andrade  
Examinadora

  
Profa. Dra. Adriana Maria Cruz dos Santos  
Examinadora

## 1- INTRODUÇÃO

A presente pesquisa foi construída a partir de diferentes movimentos que se articulam na busca por seu propósito central: experimentar, por meio da criação teatral, as possibilidades de desconstrução das máscaras sociais que operam no meu cotidiano. Como ponto de partida, desenvolveu-se um ato poético, a partir do qual se estruturou a dramaturgia. A escrita dramaturgica emerge do entrecruzamento entre relatos autobiográficos meus e textos literários de autores que, de alguma forma, atravessaram minha trajetória e ressoam com a temática proposta.

Portanto, foi utilizado ao longo do processo uma abordagem memorialística, na qual a experiência pessoal é mobilizada como material criativo que resgata e reinventa vivências que contribuíram diretamente para o desenvolvimento da cena. Nesse percurso, o diário de bordo teve um papel central, funcionando como um espaço de registro contínuo do processo, no qual foram anotadas ideias, percepções, dúvidas e descobertas de forma espontânea e sem a exigência de uma organização formal desde o início. Essa perspectiva se alinha com a visão de Coletta (2024), que destaca que esse tipo de escrita livre e intuitiva permite ao artista-pesquisador registrar aquilo que lhe parece mais relevante ou provocador em sua trajetória de criação, sem que haja uma imposição prévia de estrutura, o que poderia limitar a riqueza da experiência.

A partir dessas anotações e registros espontâneos, tornou-se possível reconhecer recorrências temáticas e inquietações que apontavam para uma questão central: a construção e desconstrução da máscara. Diante disso, cabe ressaltar a noção de “máscara cênica” adotada nesta pesquisa, a qual não se refere a um objeto físico utilizado pelo ator em cena, mas a um dispositivo simbólico que se constitui na prática poética. Trata-se de uma camada expressiva que emerge do corpo, da voz, da presença e das escolhas estéticas do sujeito criador. Essa máscara, ao contrário da máscara social que tende a fixar papéis e a normatizar comportamentos, opera como ferramenta de desvelamento, permitindo a expressão de conteúdos subjetivos que habitualmente são ocultados ou silenciados na vida cotidiana.

Nesse sentido, a etapa final, que se materializa justamente nesta escrita, assume a função de registrar o percurso, destacando as escolhas conceituais, estéticas e poéticas que sustentaram o processo, abrindo espaço para debates relevantes e aprofundamentos teóricos, assim como a exposição da dramaturgia que fundamentará o ato cênico.

Em relação às motivações acadêmico-pessoais o interesse em desenvolver este estudo surgiu a partir do meu envolvimento, enquanto acadêmica do curso de Licenciatura em Teatro e Graduada em Psicologia. Gradativamente, o ato poético se desvelou como possibilidade para o conhecimento de si e para a criação de sentidos que escapam às normatividades sociais.

Tem-se como objetivo, portanto, encenar um ato poético que promova reflexões sobre as máscaras sociais, com auxílio de relatos autobiográficos meus e de textos literários. Como parte do processo, optou-se pela elaboração de um memorial que registrasse o percurso criativo, destacando a dramaturgia e as escolhas conceituais, estéticas e poéticas que orientaram todo o percurso.

O trabalho foi orientado por uma metodologia qualitativa, com ênfase na criação artística e na experimentação. O processo criativo constituiu a metodologia principal, por meio da realização de um ato poético que funcionou como experimento para investigar a ideia da Máscara Cênica como desconstrução da Máscara Social. Para isso, foi realizada a montagem de uma cena articulando metáforas visuais e sensoriais, apoiadas por elementos poéticos. Além disso, o desenvolvimento do trabalho foi acompanhado por um diário de bordo, que atuou como dispositivo de registro do percurso memorialístico do processo de criação, permitindo o registro das escolhas conceituais, estéticas e poéticas realizadas ao longo da investigação.

## **2- DA MÁSCARA SOCIAL À MÁSCARA CÊNICA**

A psicologia analítica apresenta um amplo repertório de noções e vivências capazes de orientar o sujeito em sua trajetória rumo à individuação. Segundo Filho (2007), esse percurso consiste em integrar e equilibrar os elementos da consciência e do inconsciente, com o propósito de alcançar a unidade interior. Para que se compreendam plenamente conceitos específicos discutidos neste estudo, como a persona (máscara), é fundamental iniciar com uma exposição mais abrangente dos alicerces teóricos da abordagem junguiana descritos na literatura. Esse panorama inicial serve como suporte, permitindo que os tópicos sejam assimilados de maneira mais consistente.

De acordo com Ribeiro (2024), o consciente pode ser imaginado como a superfície de uma árvore, formada por galhos e folhas que se projetam para o alto, visíveis e expostos à luz. Já o inconsciente corresponde às raízes que se enterram nas profundezas da terra, invisíveis, mas essenciais para sustentar e nutrir toda a estrutura psíquica. A partir dessa metáfora, entende-se a partir dos estudos de Jung (2016) que a consciência desempenha o papel de

instância organizadora e seletiva da psique, abrigando unicamente conteúdos já estruturados e reconhecidos pelo sujeito. O inconsciente, por sua vez, constitui um domínio mais amplo e profundo, no qual permanecem armazenados elementos não integrados à vida consciente, englobando tanto experiências passadas quanto potenciais latentes, que podem vir a manifestar-se quando determinadas condições psíquicas e contextuais se fizerem propícias.

No âmbito dessas relações estruturais da psique, a máscara social, denominada persona na psicologia analítica, corresponde ao conjunto de papéis e comportamentos que o ego, centro organizador da consciência, mobiliza para adaptar-se às exigências do meio (Quilici, 2009). Nesse sentido, a consciência atua na preservação e gerenciamento da imagem que o indivíduo apresenta ao mundo, isto é, da persona socialmente construída e aceita, enquanto o inconsciente abriga impulsos, emoções, desejos e memórias que foram negligenciados ou rejeitados porque destoam das normas culturais ou das expectativas sociais internalizadas.

Dessa forma, o inconsciente compreende um vasto conjunto de conteúdos psíquicos que, apesar de não estarem imediatamente disponíveis à consciência, sustentam a profundidade da vida mental (Ribeiro, 2024). Entretanto, quando esses conteúdos emergem de modo inesperado ou em desacordo com a imagem construída pela persona, podem gerar conflitos internos.

É fundamental aprender a equilibrar as exigências culturais e sociais, ligadas ao papel que ocupamos na sociedade, nossa profissão ou posição social, com a autenticidade do ser. Para isso, é necessário desenvolver uma persona que funcione harmonicamente em conjunto com o ego. Quando essa distinção não ocorre, forma-se o chamado pseudo-ego: uma estrutura psíquica rígida e estereotipada, que se baseia na imitação automática de padrões sociais e representa uma adesão excessiva ao papel social atribuído.

Pode-se encontrar o termo pseudo-ego nos estudos de Whitmont (2004), que o define como uma forma simplificada e fixa da personalidade, que substitui o verdadeiro sujeito, diminuindo a flexibilidade e a autenticidade do self, entendido aqui como a totalidade do ser, incluindo tanto a consciência quanto as dimensões mais profundas e inconscientes da pessoa. Nessa situação, o autor aponta que o indivíduo atua de maneira rígida no seu papel social, sem adaptar esse papel às suas necessidades internas ou às mudanças do contexto. Além disso, o pseudo-ego é vulnerável, pois não recebe a energia psíquica e o apoio do inconsciente necessários para funcionar de forma saudável, o que causa uma desconexão entre o ego e as intenções mais profundas do self. Como resultado, a pessoa reforça sua identificação com o papel social, buscando proteção na “máscara” que criou.

Criamos máscaras para nos relacionarmos com o outro como uma estratégia de adaptação e proteção, muitas vezes em resposta às expectativas sociais que nos cercam. Essas máscaras, construídas a partir de normas, comportamentos e papéis que a sociedade impõe, funcionam como uma barreira que nos separa da nossa essência, permitindo-nos interagir com o mundo exterior de forma mais segura ou aceitável (Jung, 2016). De fato, certas máscaras são necessárias e cumprem um papel essencial em nossa interação, entretanto, quando elas são utilizadas ao ponto de esconder e aprisionar o nosso verdadeiro eu, isso se torna perigoso.

O fracasso em possuir o ideal de que só temos máscaras que nós escolhemos ter é um caminho estreito, que nos gera sentimento de angústia quando descobrimos que o nosso ego carrega diferentes facetas. Coincidir consigo mesmo é sempre um desafio, pertence a nós a decisão de olharmos para dentro e atravessarmos as correntezas. Ao nos ordenar perfeição, nos perdemos do que somos, e as máscaras que calçamos a todo instante sangram em muitos momentos nossa verdadeira face.

No livro “Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica”, Nichols (2007) apresenta uma reflexão em termos junguianos sobre a sombra, uma figura que aparece principalmente através das projeções no próximo, assim como em sonhos e fantasias. Simboliza características nossas que tentamos ignorar ou negar, pois reconhecê-las significaria comprometer a nossa visão idealizada de quem somos. Como resultado, essas qualidades, muitas vezes vistas como negativas, acabam sendo projetadas em outras pessoas. Elas parecem se manifestar constantemente em nossos sonhos, alterando o clima ao agir ou falar de maneira imprópria, ou até de forma maléfica.

Von Franz (2016) traz uma reflexão interessante sobre a sombra ao afirmar: ‘Se você se enche de raiva quando um amigo lhe aponta um defeito, pode estar certo de que aí se encontra uma parte de sua sombra.’ A autora também ressalta que é natural nos aborrecermos quando alguém que ‘não é melhor do que nós’ destaca algo que não conseguimos aceitar. Mas e quando o juiz é o nosso próprio interior? Nos sonhos nos deparamos com nosso próprio julgamento severo e sem impasses.

O que quero dizer é que nossa sombra está intrinsecamente ligada às nossas máscaras sociais. Jung já associava a Persona como uma proteção para as sombras, que envolvem medos, desejos e vontades reprimidas. Sem o reconhecimento dessa força sombria, estaríamos mergulhados no vazio, em uma crença ilusória, aprisionando nosso verdadeiro eu por anos de solidão.

“Quem olha para fora, sonha; quem olha para dentro, lembra” Jung.

**Figura 1 - O Diabo**      **Figura 2 - O Eremita**



**Fonte:** Jung e o tarô: uma jornada arquetípica (Nichols, 2007).

Essa citação reflete os princípios de Jung sobre a importância da introspecção e do autoconhecimento, trago duas imagens provenientes do livro de Nichols (2007), a figura do Diabo e do Eremita para fazer a seguinte analogia.

O diabo segundo Jung, simboliza a sombra coletiva, uma força vastíssima que representa os aspectos reprimidos e negados da psique compartilhados com a humanidade. Embora essas características façam parte de todos, elas são frequentemente ignoradas ou rejeitadas pela consciência coletiva. Esses aspectos incluem impulsos primitivos e destrutivos, como o egoísmo, a agressão e o desejo de controle absoluto, que, em vez de serem reconhecidos e integrados de maneira saudável, são projetados em figuras externas ou em comportamentos socialmente inaceitáveis.

Para compreender de maneira mais concreta, o período do Nazismo na Alemanha pode ser visto como uma manifestação extrema da sombra coletiva, onde aspectos como intolerância, racismo e violência foram reprimidos e, ao mesmo tempo, projetados e exacerbados por uma parte significativa da sociedade. Durante esse período, impulsos sombrios da psique humana, como o desejo de poder absoluto e a criação de um "outro" para justificar a violência, foram projetados em grupos específicos, como os judeus, sendo usados como justificativa para atrocidades. A repressão coletiva dos aspectos mais sombrios da natureza humana, como o respeito pela dignidade do outro, foi substituída por ideologias e ações destrutivas. Isso reflete o que Jung descrevia como a sombra coletiva, onde aspectos negativos da psique humana são negados ou ignorados, mas, eventualmente, se manifestam de maneira devastadora em nível coletivo.

O Diabo precisa ser considerado em nossas vidas porque, se não enfrentarmos e reconhecermos seus aspectos, ele se manifestará de maneira destrutiva, mesmo que tentemos ignorá-lo. Se não "dermos ao Diabo o que lhe é devido" (Nichols, 2007, p. 30), ou seja, se não encararmos e integrarmos as partes sombrias da nossa psique, esses aspectos reprimidos acabam

se manifestando de forma indireta e prejudicial, muitas vezes sem que percebamos. Ignorá-los não impede sua presença, apenas permite que eles atuem nas sombras, sem a percepção da consciência.

E então, como considerar o diabo? Busco trazer a analogia do diabo e o eremita como uma reflexão dos poderes internos de cada ser humano, que nos permitem perceber as angústias que surgem da repressão interna. Na terminologia junguiana, o eremita representa o velho sábio arquetípico. Ele vive no silêncio e na solidão, traz sua introspecção e não se utiliza de sermões, apenas oferece-se a nós, iluminando pavorosos recessos da alma humana. Por esse pensamento, Nichols (2007, p. 175) nos lembra que “O Eremita revela a chama da iluminação interior, uma luz que reside no potencial de cada ser humano”. Assim, o diabo, com suas sombras, pode ser visto como uma faceta escondida de nossa própria alma, e o Eremita, com sua silenciosa sabedoria, torna-se o farol que nos guia em direção a essa escuridão interna. Ambos, figuras de nossa essência, aguardam para serem reconhecidos. É preciso coragem para adentrar os recessos mais profundos do ser e abraçar essas dualidades que formam o todo.

No teatro, as máscaras são utilizadas de maneira simbólica, pois elas permitem uma transição entre o que somos e o que interpretamos. Em muitos momentos, podemos sentir que não somos capazes de interpretar um personagem por não possuímos características semelhantes às dele, entretanto Hagen (2007) traz a seguinte reflexão:

“Se devo interpretar uma criatura tola, frívola, não poderei me usar se achar que não sou tal pessoa. Creio erroneamente que posso apenas indicar o que ela faria. No entanto, se me observo cumprimentando meus cachorros, falando como criança e dando risadinhas, eu sou tola. Se falo com um cientista, ou até mesmo com um electricista, sou estúpida, embora minha imagem-clichê me diga que sou brilhante. Se um porteiro bêbado e teimoso me tira do sério, pareço esnobe e superior, embora minha auto-imagem me diga que sou humanista, liberal em todos os

momentos. Acho que não tenho medo de nada, mas espere até me ver na frente de um rato! (p.41).”

Muitas vezes, nos esquecemos de que, assim como no teatro, somos compostos por diversas facetas sociais que, ao contrário de serem ignoradas, devem ser integradas de maneira consciente em nossa vivência cotidiana. O risco surge quando, na vida real, confundimos nossas máscaras com nossa identidade verdadeira, fazendo delas uma prisão que limita nossa autenticidade e impede que exploremos plenamente as múltiplas dimensões de quem somos. Hagen (2007) ainda diz que:

Quanto mais descubro, mais me dou conta de que tenho em mim mesma fontes inesgotáveis [...] de que sou composta de intermináveis seres humanos dependendo dos eventos que me ocorrem, das circunstâncias ao redor, das relações com uma variedade de pessoas, do que desejo e do que está no meu caminho em dado momento: tudo no contexto de minha identidade única (p.39).”

Para Goffman (1985, apud PAULA & FAGUNDES, 2021, p. 204) a vida social é como um teatro, ‘palco teatral’, onde as pessoas assumem diferentes papéis conforme o contexto. Na perspectiva do teórico, não há um “eu” essencial e fixo, mas sim um jogo constante de representações sociais. Cada indivíduo molda sua apresentação de si mesmo a partir das expectativas do público e do espaço onde se encontra, numa dialética entre a fachada pública e os bastidores (onde supostamente se poderia encontrar um “eu mais autêntico”, mas que também é construído). Portanto, Goffman não enxerga as máscaras como uma forma de ‘falsidade’, mas sim como um modo necessário de interação. Sem ela não haveria estratégias e identidade socialmente construídas.

O estudo de Paula & Fagundes (2021), também aponta a poesia de Fernando Pessoa, por meio de Álvaro de Campos. Enquanto Goffman enfatiza que a máscara faz parte da vida cotidiana, Pessoa dramatiza a tensão entre usá-la e querer libertar-se dela. Goffman argumenta que o eu social depende do reconhecimento do outro e dos contextos de performance, Álvaro de Campos (e Pessoa como um todo) leva essa ideia ao extremo: se toda identidade é uma máscara, onde está a verdade do sujeito? Existe um “eu real” ou somos apenas uma sucessão de performances? É possível abandonar a máscara sem cair no vazio da inexistência?

Em *Tabacaria* (1928), Campos expressa esse desespero: “Em quantas casas andarei e por quantas serei eu sem ser eu, o mesmo sem ser outro?”

Aqui, a relação com Goffman se aprofunda: enquanto a teoria sociológica mostra que todos desempenham papéis sem perceber, Pessoa faz da percepção dessa teatralidade uma experiência de angústia e lucidez. Campos quer sentir tudo, mas ao tentar ser tudo, percebe que não é nada. Nesse sentido, a máscara em Pessoa não se limita a um mecanismo de adaptação social, como propõe Goffman, mas se configura como um dilema existencial. Ela funciona como uma prisão, pois a constante fragmentação impede qualquer senso de identidade fixa. Ao mesmo tempo, é uma forma de liberdade, pois permite que Pessoa transite entre diferentes personalidades e perspectivas, expandindo sua experiência criativa para além de um único eu.

Essa tensão permanece irresoluta, pois Álvaro de Campos oscila entre a necessidade de sustentar a máscara e o impulso de abandoná-la, apenas para perceber que, por trás de todas as personas, não há um núcleo autêntico a ser encontrado, mas sim o abismo da ausência de um eu definitivo. O desmascaramento absoluto não conduz à verdade do sujeito, mas à constatação de que a identidade é, em si, um jogo de simulacros, e que a última ilusão a se desfazer é justamente a crença em uma essência única e estável.

Acredito que a máscara deve ser reconhecida como existente e não acomodada em um desconhecimento. No caso de “Tabacaria”, Pessoa (1993):

Quando quis tirar a máscara  
 Estava pegada à cara.  
 Quando tirei e me vi ao espelho,  
 Já tinha envelhecido.

O quão profundo é se perder? Buscar despir-se e se deparar com o envelhecimento de uma alma esquecida e cansada? A proposta de encenar a possibilidade de despir-se vem da profunda necessidade de explorar em um ato poético o possível reconhecimento de algumas máscaras sociais através da máscara cênica. O teatro tem a capacidade de transitar entre a fragilidade e a potência, entre o real e o imaginário, e é justamente nesse espaço liminar que conseguimos explorar a nossa busca por autenticidade e por significado.

Com o objetivo de compartilhar anseios profundos, o ato poético surge como base, aproximando as testemunhas de uma realidade que, muitas vezes, também pode ser a sua própria. Esse pensamento se conecta diretamente aos estudos de Abujamra (2023), que nos lembra que "o poder de histórias vem do convite que faz ao testemunha de interpretá-las como quiser e de incorporar às coisas narradas sua própria experiência" (p.81). Essa citação exemplifica como o teatro atua como um espelho da experiência humana, onde o espectador

deixa de ser um mero observador e passa a ser uma testemunha de seus possíveis entraves. Ao se deparar com as histórias de busca, falhas e descompassos internos, o teatro oferece um espaço para que a testemunha, muitas vezes sem perceber, se encontre nas personagens e nos conflitos que estão sendo apresentados.

Além disso, ao olharmos para o desenvolvimento da arte moderna, observamos que, conforme Óscar Cornago aponta, "a evolução da arte moderna pode ser entendida como a busca por um diálogo cada vez mais estreito com uma realidade não intelectualizada" (CORNAGO, apud ABJUAMRA, 2023, p. 73). Isso é fundamental para a construção da identidade no palco, pois o teatro moderno tende a se afastar de representações que buscam uma tradução racional da realidade, optando por abordagens mais sensoriais e emocionais. Esse movimento aproxima a arte do corpo, da intimidade, do silêncio e da vulnerabilidade, aspectos muitas vezes negligenciados na busca pela perfeição e pelo destaque. Assim, o ator, ao deixar de lado as convenções teatrais e ao se lançar em uma experiência mais genuína, também se depara com a complexidade de seu próprio ser e com as diversas facetas que ele tenta ocultar ou suprimir.

Essa busca por identidade e a exposição da vulnerabilidade, ao mesmo tempo em que o ator se perde e se encontra durante o ato, se conecta profundamente com a proposta do teatro de não apenas representar a realidade, mas de interpretá-la, de desafiá-la e, muitas vezes, de quebrar suas normas. É no palco, neste processo, que se desvela o potencial de transformação e de descoberta que o teatro oferece. A autenticidade, muitas vezes, surge justamente quando nos permitimos não ser nada, ao invés de tentarmos ser tudo.

### **3- PERCURSO MEMORIALÍSTICO**

#### **3.1- O Diário de Bordo**

Este tópico dedica-se à experiência vivenciada com o diário de bordo, entendido aqui como um espaço de escrita reflexiva e criativa. Nele, procurei registrar não apenas o percurso do processo de criação, mas também as escolhas estéticas e artísticas que orientaram a construção do ato. Dessa forma, o diário funcionou como um instrumento de acompanhamento e análise, permitindo que as etapas de elaboração fossem documentadas e que as decisões tomadas ao longo do caminho pudessem ser revisitadas e compreendidas em sua relação com a obra final.

“Eu vou e volto de um cômodo a outro, com a agonia de nesse trajeto algumas das coisas que me envolvi sejam resolvidas. Carrego a pressa e a errada sensação de que, ao escolher um caminho, já preciso concluí-lo em seguida”.

No diário de bordo, esse tipo de registro não é apenas um relato técnico do que se passou; ele funciona como um espaço onde percepções como essa - a urgência de finalizar, o incômodo diante do inacabado - podem ser expostas e revisitadas. Bolsoni (2017) lembra que o diário, diferente de um simples relatório técnico, consegue acolher múltiplas formas de expressão como escrita, desenho, colagens, anotações fragmentadas, fotografias, registros sonoros ou até gestos e movimentos, permitindo que o criador registre tanto elementos objetivos quanto percepções subjetivas que emergem ao longo do percurso.

“Vou ao quarto e pego o livro da Sônia Rangel, abro as primeiras páginas, não entendo nada, as palavras fogem e parecem sem sentido algum, o problema sou eu e eu estou certa disso. O livro seria “*Penso em imagens ou imagens me pensam?*”. A Wlad Lima<sup>1</sup> me recomendou a leitura e, por sincronia, ou vivendo na prática o conceito de sincronicidade de Jung, estou cursando uma disciplina na ETDUFPA ministrada pela Adriana Cruz<sup>2</sup>, que dialoga diretamente com a mesma autora. Na sala experimentei o mesmo incômodo de não compreender; o livro era “*Olho Desarmado*”. Comentei com a Adriana e ela mencionou sobre a agonia que também sentia de não compreender alguns textos quando tinha minha idade”.

Essa sobreposição de relatos pessoais, memórias de sala de aula e referências externas é parte do que faz o diário de bordo sustentar o processo criativo: ele permite que a experiência vivida seja intercalada com reflexões, citações e até falas de terceiros, transformando o registro em um território diverso.

“Minha idade, eu passo a esquecê-la, para mim é um detalhe dispensável. Preciso resolver e conseguir ler facilmente, pois servirá como base para a minha escrita. Tento abrir o livro na metade, me parece mais interessante, pois de certo estou mais perto de concluí-lo”.

---

<sup>1</sup> Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Wlad Lima: artista-analista da Clínicas do Sensível, psicanalista e teatróloga, realiza acompanhamentos psicopoéticos para artistas, pesquisadores e público em geral.

<sup>2</sup> Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Adriana Maria Cruz dos Santos: Atriz, dramaturga, pesquisadora e diretora teatral. Atualmente dirigindo a disciplina “Exercício de Encenação III - Visualidade” na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA).

“E nesse momento me vem o reconhecimento: é a pressa em adiantar o futuro e o resultado, sem de fato mastigar e engolir o aprendizado no presente. Clarice Lispector, em *Um sopro de vida*, traduz essa mesma inquietação ao dizer: ‘Às vezes eu me apresso em acabar um episódio íntimo da vida, para poder captá-lo em recordações, e para, mais do que ter vivido, viver. Um viver que já foi.’ Sua frase ecoa no meu registro, pois revela que muitas vezes não vivo a experiência em si, mas a urgência de transformá-la em lembrança ou resultado, quase como se o presente só tivesse sentido quando já se tornou passado.”

O diário, por aceitar essa escrita em fluxo, não exige que eu organize previamente o que sinto. Ele acolhe a pergunta que me ocorre:

“Se existisse realmente essa Marina que concluiu tudo que quis iniciar e já tivesse completado todas as suas vontades e deveres, ela estaria enfim satisfeita? Mesmo não sabendo a resposta, arrisco dizer que, em muitos momentos, cheguei a um ponto de ter concluído diversos objetivos que carregava nas costas e, logo que concluí-los, arranjei outros. É então sem jeito? Essa forma de viver pelo resultado e não em busca do caminho? Me deparo com a falta de tempo para viver no presente, pois a cobrança interna que há em mim ordena que eu já conclua com êxito, sem conseguir de fato caminhar para isso”.

Assim, o diário de bordo se revela como espelho: nele, reconheço que registrar o processo não é apenas documentar, mas criar um espaço para confrontar a maneira como vivo, não apenas a obra que faço.

Essa tensão entre pressa e pausa, presente no meu registro, aproxima-se do que Cecília Salles descreve como a temporalidade própria da criação. Para a autora, o processo criativo não segue uma linha reta nem se submete a cronogramas rígidos. Ele possui um ritmo interno que se constrói a partir da interação entre avanços, interrupções e retomadas. Ao analisar documentos de processo, Salles observa que cada rascunho, anotação ou esboço guarda o tempo de sua própria produção, revelando um “tempo contínuo e não linear” que pertence à obra e não à urgência do autor (Salles, 2006).

Deleuze, em *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (2007), amplia essa compreensão ao afirmar que a obra se forma por meio de blocos de sensações e afetos, que exigem seu próprio tempo de maturação antes de se estabilizarem em uma forma final.

Assim, a impaciência que registro no diário, a busca pelo resultado imediato, evidencia o choque entre o tempo social - acelerado e produtivista - e o tempo da obra, que exige demora, repetição e escuta atenta para que possa se concretizar.

Ao permitir a liberação dessas percepções, o diário de bordo transforma-se em “um dispositivo de investigação do próprio fazer, uma escuta atenta do processo e de seus desvios” (Salles, 2006, p. 45). Assim, torna-se um lugar onde a urgência e a pausa se enfrentam, onde o resultado e o caminho dialogam, e onde a autora se vê refletida em seu próprio jeito de viver e criar.

### **3.2- Clínicas do Sensível**

O processo com a ‘Clínicas do Sensível’, sob a direção da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Wlad Lima, teve início no final de fevereiro de 2025. A entrada nesse percurso se deu a partir do programa SOS Pesquisa, no qual, por meio de sessões individuais, a diretora orienta e provoca o amadurecimento do projeto de investigação. Esse primeiro contato funcionou como um ponto essencial, permitindo que aquilo que eu tinha em mente, até então restrito a esboços, começasse a ganhar contornos mais definidos.

As orientações recebidas nesse espaço instauraram um movimento de escuta e deslocamento: cada encontro transformava-se em oportunidade de interrogar as próprias escolhas, revisitar intenções e reconhecer, no processo criativo, zonas ainda não exploradas. Foi nesse contexto que a escrita do diário de bordo se consolidou como prática da pesquisa, funcionando como registro das experiências, das inquietações e das descobertas que emergiam no atravessamento entre vida e criação.

O primeiro encontro, mais precisamente no dia 6 de março de 2025, foi para nos conhecermos melhor e para que ela entendesse por onde eu gostaria de caminhar. Desde o início, já pensava em um ato poético em que eu pudesse trabalhar com o conceito de *persona*. Ela, ao longo do processo, foi despertando minha consciência para aspectos da minha vida pessoal que se tornariam matéria viva para a cena que começávamos a construir.

Assim como eu queria entender o que estava escrito nos livros da Sônia Rangel, também tinha a pressa de me ver como alguém bem resolvida com a profissão e colhendo frutos que no momento ainda estavam sendo plantados. A partir do momento em que pude compartilhar e falar da minha pressa no começo dos nossos encontros, pude perceber que ali havia um incômodo que poderia ser explorado. A urgência não me deixava perceber que o ato precisava ser vivido.

Foi somente ao me permitir olhar com atenção para aquilo que me provocava tanta pressa que comecei a compreender que, na verdade, fazia mais sentido cultivar a calma. Ao longo desse processo, percebi que a pressa era um reflexo das minhas próprias expectativas sobre mim mesma e sobre o ato que estava criando.

Cada encontro com a Wlad se tornou oportunidade de observar com mais atenção os detalhes da experiência e as escolhas que iam se delineando. E foi assim que me deparei com as expectativas e com a forma como elas se construíram ao longo dos anos, me aprisionando na necessidade de controlar cada passo e até mesmo as dificuldades futuras que eu imaginava enfrentar. Ela, ao longo do processo, me ajudou a perceber que essa tentativa de controle não apenas limitava a vivência do ato, mas também dificultava o encontro com o que surgia de inesperado e sensível. Aos poucos, fui compreendendo que abrir espaço para a incerteza não significava desistir da direção do projeto, mas permitir que o processo criativo se revelasse de maneira mais real.

Pude chegar a essa reflexão a partir do que rabisquei no diário nos primeiros encontros. Sentia uma agonia intensa ao perceber essa parte de mim. Registrar essas descobertas no papel me permitiu nomear o que antes era difuso e, aos poucos, transformou a inquietação em material de reflexão, abrindo espaço para que eu compreendesse como essas tensões poderiam ser incorporadas no ato poético. Foi ao revisitar o diário que percebi como o desejo de controle não apenas atravessava a minha vida pessoal, mas também poderia ser incorporado à cena: essa agonia transformada em ação.

### **3.3- Oficina A Carne da Palavra**

Assim, compartilho mais um trecho retirado do diário, escrito no dia nove de março de 2025. Em um balanço imaginário, pensando:

“O vento bate no meu rosto, eu sinto sede e com sorte ainda tem água no copo. Ontem e hoje foram dias importantes. Estou entrando em uma nova fase da minha vida. Estão entrando novas pessoas e estou me conectando de formas diferentes com o divino, com as pessoas e com o meu redor. Estou consciente de algumas máscaras que eu carrego, mas elas são indesejáveis, quero tirá-las.”

Essa reflexão sobre as máscaras encontra ressonância com o pensamento de Jerzy Grotowski (2007), que distingue o corpo cotidiano, condicionado por hábitos sociais e culturais, do corpo orgânico, vivo e criativo.

Para o diretor polonês, o trabalho do ator não deve se limitar à aquisição de técnicas ou à repetição de padrões corporais, mas seguir o princípio da *via negativa*, entendido, como um processo de remoção de bloqueios psíquicos e resistências internas, permitindo que a criação emergja da presença, arriscando os próprios limites.

Nessa perspectiva, Grotowski (apud Coelho, 2009, p. 52) adverte para o risco de um hiperdesenvolvimento mecânico, no qual a repetição de movimentos preestabelecidos cristaliza a expressão, tornando-a previsível e esvaziada de vitalidade.

Assim como o corpo, quando preso a padrões mecânicos, perde sua potência criativa, a subjetividade, quando aprisionada às convenções sociais, tende a se repetir em gestos previsíveis e normatizados. Nesse sentido, o ato poético, inspirado na via negativa, busca tensionar esses automatismos, colocando o corpo em estado de risco e abertura, para que algo inesperado e mais autêntico possa emergir, revelando a cena como espaço de exploração das máscaras.

Ao revisitar os registros do meu diário, percebo que essa reflexão dialoga diretamente com a experiência que vivi na oficina *A carne da palavra* com Alberto Silva Neto, realizada pelo projeto ESCAMBO - Rede Parente em Belém/PA, no dia 08 de março de 2025 no SESC Casa de Artes Cênicas.

“Pude experimentar naquele momento a liberdade de ser ridícula sem ser julgada por frações no tempo. Meu corpo esgotou e fiquei sem ar. Fomos instigados a deixar do lado de fora as nossas amarras e parar de movimentar os braços sem sentido e intenção. Me vi experimentando movimentos desconhecidos naquele momento. Pude sentir talvez menos de 1%, em uma hora e meia, o que é fazer arte sem sentido definido, mas sim com a energia do sangue, do ar, da falta, da presença e da coragem”.

Na oficina, a experiência se configurou como um estado de total entrega ao presente. Ao sermos instigados a interromper gestos sem propósito, percebi que meu corpo começou a se movimentar de forma espontânea, guiado apenas pelas sensações internas e pelo impulso do momento. Cada gesto surgia de maneira inesperada, não fruto de planejamento ou controle consciente, mas como uma resposta viva e direta à situação, revelando uma presença autêntica.

Essa vivência ilustra perfeitamente o que Coelho (2009) aponta sobre o pensamento grotowskiano: o ator deve se libertar dos hábitos e condicionamentos do cotidiano para permitir que a ação surja de forma orgânica e contínua. No meu caso, a liberdade de explorar gestos desconhecidos e a entrega completa à atividade permitiram que a cena se construísse a partir de uma presença viva, e não de movimentos mecânicos ou decorados.

Assim, a oficina não apenas reforçou a distinção entre corpo cotidiano e corpo orgânico, mas também me possibilitou experimentar a ação como um fluxo vivo, no qual cada gesto é expressão direta da energia e da intenção do momento, conforme propõe a prática de Grotowski. Essa experiência, que destaquei no diário, ressoou com o corpo que quero experimentar no ato poético, explorando meus limites a cada ensaio e ultrapassando as crenças que carrego sobre minhas próprias possibilidades de movimento. Descobri que o corpo, quando se entrega à organicidade, revela uma potência, ele fala sem precisar de palavras, cria imagens que não foram planejadas e encontra sentidos que escapam ao pensamento racional. O processo, nesse sentido, é menos sobre executar formas predefinidas e mais sobre permitir que o corpo se torne território de escuta, presença e criação.

Nesse horizonte, torna-se fundamental trazer a noção de “corpo-memória” ou mesmo “corpo-vida” elaborada por Grotowski (2007), conceito que compreende o corpo como depositário de experiências, marcas afetivas e registros incorporados ao longo da vida. Não se trata apenas de memória intelectual, mas de uma inscrição sensível, que se manifesta em tensões musculares, modos de respirar, gestos recorrentes e hábitos que constituem a forma como o sujeito se apresenta no mundo. Quando Grotowski propõe a via negativa, sua intenção é justamente acionar esse corpo-memória para revelar as forças que nele estão adormecidas ou aprisionadas, permitindo que o ator ultrapasse as barreiras impostas por condicionamentos pessoais e socioculturais. Ao colocar o corpo em situação de despojamento, rompe-se com a previsibilidade dos gestos, abrindo espaço para que memórias profundas emergjam como material poético.

Para aprofundar a compreensão do “corpo-memória” e sua relação com a presença do ator, é útil refletir sobre o conceito de “teu homem”. Nessa perspectiva, Grotowski aproxima-se de uma dimensão em que o ator é chamado a despir-se das imagens sociais cristalizadas e revelar o núcleo de sua existência. Ele cita Teófilo de Antioquia: “mostra-me o teu homem – é, ao mesmo tempo, tu – ‘o teu homem’ – e não-tu, não-tu como imagem, como máscara para os outros. É o tu-irrepetível, individual, tu na totalidade da sua natureza: tu carnal, tu nu” (GROTOWSKI, 2007, p. 176).

Essa perspectiva dialoga diretamente com o conceito, pois o que se revela não é apenas a exterioridade do gesto, mas as camadas inscritas no corpo ao longo da trajetória individual e coletiva. Remover as máscaras sociais não significa negar a memória que o corpo carrega, mas permitir que ela aflore em cena de maneira viva e autêntica, sem a mediação de padrões mecanizados de comportamento.

Assim, o ator não apresenta uma máscara para os outros, mas revela sua nudez essencial, algo profundamente pessoal que, ao mesmo tempo, ressoa no universal humano. É a partir dessa perspectiva que apresento a dramaturgia do ato, buscando tornar tangível em cena a experiência sensível que imaginei e construí, abrindo o caminho para que cada momento se desdobre em memória, gesto e presença poética.

### **3.4 - Dramaturgia**

#### **[A cena começa]**

Coloco a música “*Iroko*” de Serena Assumpção.

Entro em cena carregando a imagem do orixá Iroko.

- Na mão direita, a imagem envolta em tecido branco cintilante.
- Na esquerda, uma mala grande.

Coloco a mala no canto da sala.

Apresento a imagem de Iroko ao público, em gesto de reverência.

Depois, coloco a imagem sobre um banco.

Abro a mala e começo a arrumar a cena com os objetos que estão dentro.

**(Sento no banco que está na direção oposta a mala e começo a narrar:)**

“Era um dia comum.

Pelo menos, minha mãe acreditava que fosse.

Mas, naquela noite, ela adormeceu...

e através de um sonho foi levada para bem longe.

O lugar parecia mágico, mas ao mesmo tempo real e simples.

Ela percebeu naquele momento que estava na margem de um rio.

Era noite e o céu estava cheio de estrelas iluminadas e uma lua grande.

Ela não entendia o por que estava ali e começou a procurar no rio uma explicação.

**(Faço gesto de observar e depois começo a remar.)**

“De repente, avistou uma embarcação simples vindo em sua direção. Dentro dela, um casal: um barqueiro e uma moça sorridente. Quando chegaram à margem, a moça trazia no colo uma criança, envolvida em um tecido branco.”

**(Recebo a criança imaginária nos braços, com cuidado e ternura.)**

“Ela entregou a criança para minha mãe. E minha mãe, ao olhar para aquele pequeno ser, sentiu um encantamento profundo, um orgulho antigo, como se já a conhecesse.”

**(Pausa. Respiro fundo.)**

“Foi então que a moça disse:  
‘Essa é a Marina.  
Ela vem das águas...  
e vocês viverão essa vida juntas.’”

**(Nesse momento me levanto do banco, agitada, como quem desperta do sonho e rompe o silêncio.)**

“Quem me dera se eu pudesse voltar para esse sonho. Minha mãe, com os olhos cheios de lágrimas, sempre me conta essa história como se fosse a primeira vez. Talvez ela sinta que, me contando, consiga me preencher com essa certeza: que mesmo nas minhas piores crises eu não estou só. Mas eu queria voltar para esse sonho... porque mesmo que eu não esteja sozinha, eu me sinto. Lá parece mais fácil. Mais tranquilo.”

**(Pausa. Olhar perdido.)**

“Mas sabe o que eu senti essa manhã?  
Nada!  
Nenhuma ponta de esperança, de fé, de excitação.  
Nada!

**(Ando em círculos, inquieta.)**

Isso é pior do que eu esperava.  
É pior que a morte!  
Será que vai ser sempre assim?  
Essa agonia, essa pressa dentro de mim?  
É por isso que eu já decidi: vou embora!  
Mas eu sei... essa sensação vai me acompanhar.  
Sabe o que eu almocei hoje?  
Nem eu sei.  
Antes eu lembrava.  
Agora tudo passa no automático.  
E eu cansei disso!

**(Respiração forte.)**

É por isso que eu vou embora.  
Pro Alasca!  
Lá é bom... lá congela tudo.  
Minhas expectativas, minha comida, as pessoas, eu mesma!  
É isso...  
Vou me lascar no Alasca.”

**(Abro a mala. Tiro de dentro quatro caixas. Seguro a primeira e mostro ao público.)**

“Essa é a caixa dos 20 anos.  
É nos 20 que começa o encontro com o verdadeiro amor.  
A paixão que vai durar para sempre.

A escolha da profissão.  
Aos 20 já devo estar na faculdade,  
certa do futuro.”

**(Pego a segunda caixa. Mostro.)**

“Essa é a caixa dos 30 anos.  
Aqui eu já me casei com a pessoa que conheci aos 20.  
Já temos três filhos.  
Estou bem na minha profissão, trabalhando com algo que me faz feliz e que me sustenta.”

**(Coloco a caixa perto do ouvido, como quem escuta dentro.)**

“Tô ouvindo muito choro de criança.  
Mas de certo... estou muito feliz.”

**(Pego a terceira caixa.)**

“Essa é a caixa dos 50.  
Nessa fase eu viajo muito com meu marido,  
adoro passear com minhas amigas.  
Meus filhos já estão crescidos.  
Muitas coisas boas acontecem aqui.”

**(Pego a última caixa. Seguro, respiro. Aproximo do ouvido.)**

“Essa é a caixa dos 70...”

**(Escuto. Pausa longa. O rosto muda.)**

“Caramba... não consigo escutar nada.  
Será que alguém morreu aqui dentro?  
Deus... acabou com o clima.  
  
Quer saber? Cansei.  
Vai ver sou eu mesma morta nessa caixa.”

Será mesmo que eu preciso planejar todos esses anos?

Eu tenho 23...

e tô ocupando minha cabeça com a preocupação de como vou estar aos 70,  
e ainda por cima... com quem vou estar!

A verdade é que tudo isso que eu chamo de destino  
tá disfarçado de controle.”

**(Pego o celular.)**

“Preciso de uma música.”

**(Coloco “*Abismo*” para tocar. Deixo o som tomar conta. Canto junto. Danço. Corpo livre, descontrolado. Ritmo crescente. No final da música, sem aviso, entro dentro da mala. Fecho-a parcialmente, como quem deseja substituir o controle pela presença).**

**(Dentro da mala, o som do celular. Atendo e saio de dentro da mala.)**

“Oi, mãe... o que foi?

Agora?

No comércio?

Mas tá na hora do almoço...

É urgente?

Tá bom, já vou descer.

Não, não tava fazendo nada... só arrumando o quarto.

Já vou descer.”

**(Organizo o espaço em cena, fecho a mala, deixo-a em pé e olho para o público.)**

“Nesse dia minha mãe virou pra mim e disse:

‘Eu tô com esses relógios parados há mais de dez anos...

e me disseram que relógio parado é vida parada!

Preciso resolver urgente, porque minha vida não pode continuar parada.’”

**(Olho para o público, num misto de espanto e identificação.)**

“Eu tive que aceitar.  
Eu podia não ter relógio nenhum...  
mas também sentia minha vida parada.”

**(Caminho em cena. Voz em interação com pessoas invisíveis.)**

“Por acaso já viu por aqui alguém que saiba ajustar relógios?  
Não? Tá bom, obrigada.  
Boa tarde, tudo bem?  
A gente tá procurando uma pessoa que possa ajeitar esses relógios...  
Pra direita? Esquerda? Tá bom, obrigada.”

**(Volto até a mala. Pego o tecido branco e coloco em cima dela, transformando em mesa. Enceno o encontro com o relojoeiro.)**

“Aqui, mãe! Achei.  
Boa tarde, senhor... o senhor poderia olhar esses relógios da minha mãe, por favor?”

**(Mudo de corpo/voz, como se fosse minha mãe interrompendo.)**

“Preciso muito resolver eles... não faz muito tempo que estão quebrados.”

**(Volto ao meu corpo, narro em tom cúmplice para o público.)**

“Ela disse isso... mas depois cochichou pra mim:  
‘É claro que não vou dizer que estão parados há dez anos, né? Vai que ele fala que não tem jeito!’”

**(Enceno o relojoeiro explicando.)**

“Existem vários motivos pra um relógio parar:  
poeira... peça quebrada... falta de lubrificação.”

**(Nesse momento, o tempo em cena desacelera. A voz ganha fascínio.)**

“E foi ali que eu percebi:  
o comércio todo parou.  
Era como se só existissem aquelas peças minúsculas diante de mim.”

**(Olho para baixo, como enfeitiçada. Me abaixo até a mala parecer maior que eu.)**

“Perguntei:

‘O senhor gosta de trabalhar com isso?’”

**(Olho assustada para o público, como se reproduzisse a resposta.)**

“Ele disse que vem de bicicleta há mais de quarenta anos, lá do Castanheira...  
e que esse trabalho é o amor da vida dele.

A mulher dele até tem ciúmes.

E eu pensei:

como pode alguém amar tanto trabalhar assim?

Será que um dia eu vou amar trabalhar tanto assim?”

**(Volto o olhar pra ele, firme.)**

“E eu disse:

‘Você sabe, né?

Que enquanto você mexe nessas peças de relógio...

o tempo continua passando.

Mesmo que o relógio esteja parado, quebrado, sem peça...

a vida continua passando.’”

**(Respiro fundo. Me levanto lentamente.)**

“Sabe... Eu me vejo assim. Como um relógio, aberto, vulnerável, por algum motivo precisando ser consertado. É como se o senhor do tempo, assim como ele, estivesse mexendo nas peças e ajudando a consertar.

“Mãe... preciso de um tempo.”

**(Vou até o celular. Coloco ‘The Great Gig in the Sky’ para tocar.**

**Deixo a música crescer.**

**O corpo se solta, dança, se contorce, se abre.**

**Não há mais fala. Me deito no chão e faço um movimento de relógio com o corpo.**

**O som ocupa tudo.)**

Fim.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho evidenciou a potência do ato poético como instrumento de investigação e experimentação sobre as máscaras sociais, articulando relatos autobiográficos da pesquisadora e textos literários. A dramaturgia construída revelou-se um espaço fértil para a exploração da Máscara Cênica como dispositivo de desconstrução das normas e papéis socialmente impostos, permitindo que experiências subjetivas fossem expressas de maneira poética e sensível.

O processo criativo, acompanhado pelo diário de bordo, possibilitou o registro das escolhas conceituais, estéticas e poéticas, constituindo-se em um memorial do percurso que tornou visíveis as inquietações, descobertas e reflexões emergidas ao longo do processo.

As reflexões surgidas a partir da encenação evidenciam que a desconstrução das máscaras sociais é um processo contínuo, que exige atenção às experiências individuais e coletivas, bem como a sensibilidade para as múltiplas formas de expressão do sujeito. Ao integrar autobiografia, memória e criação artística, o trabalho contribui para a discussão sobre a relação entre arte e subjetividade, reforçando que a prática poética pode instaurar modos distintos de pensar, sentir e existir.

Por fim, esta pesquisa reafirma a importância de práticas que articulam criação e reflexão, indicando que a dramaturgia e o ato poético podem servir como ferramentas potentes para explorar questões sociais, psicológicas e culturais, ao mesmo tempo em que proporcionam ao artista-pesquisador um espaço para investigação pessoal e transformação estética e emocional.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUJAMRA, Márcia Prado. A alma, o olho, a voz: as autoperformances de Spalding Gray. 2015. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2015.tde-09032023-171212>. Acesso em: 21 fev. 2025.

BOLSONI, Mônica de Lima. O diário de bordo como poética de (re) conhecimento de si: revisitando uma experiência de estágio supervisionado em Artes Visuais. 2021. 172 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

COELHO, Paula Alves Barbosa. A experiência da alteridade em Grotowski. 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

COLETTA, Marcos. Notas sobre notas: diálogos entre dois diários de bordo como caminho de pesquisa sobre processos criativos. *Revista Aspas, [S. l.]*, v. 14, n. 1, p. 131–144, 2024. DOI: [10.11606/issn.2238-3999.v14i1p131-144](https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v14i1p131-144). Disponível em: <https://revistas.usp.br/aspas/article/view/230955>. Acesso em: 22 ago. 2025.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DE PAULA, Marcelo Ferraz; FAGUNDES, Kely Loreto. A máscara Campos e as máscaras de Campos pela perspectiva sociológica de Erving Goffman. *Vária*, v. 13, n. 25, p. 202-216, jan./jun. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p202-216>. Acesso em: 27 mar. 2025.

FILHO, L. V. de. (2007). *A arteterapia como Facilitadora do Processo de Individuação*. [Monografia, ISEPE]. Clínica Pomar de Arteterapia. <https://www.arteterapia.org.br/pdfs/aarteterpcomofacil.pdf>

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HAGEN, Uta; FRANKEL, Haskel. *Técnica para o ator: a arte da interpretação ética*. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JUNG, C. G. O processo de individuação. In: JUNG, C. G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

NICHOLS, Sallie. Jung e o tarô: uma jornada arquetípica. Introdução de Laurens van der Post. Tradução de Octavio Mendes Cajado. 12. reimp. da 1. ed. de 1988. São Paulo: Cultrix, 2007.

PESSOA, Fernando. Álvaro de Campos: Livro de Versos. Organização de T. R. Lopes. Lisboa: Estampa, 1993.

QUILICI, M. A. I. (2009). *Dramatização espontânea e psicologia analítica de Jung: consideração da sombra em um grupo de psico-sociodrama* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-11082009-080205/>

RIBEIRO, Marina Beatriz Vieira; CRUZ, Dalízia Amaral; CRUZ, Edson Júnior Silva da. O Psicodrama como facilitador para a exploração da Sombra: Revisão da literatura. *Revista Brasileira de Psicodrama*, [S. l.], v. 33, 2025. Disponível em: <https://revbraspsicodrama.org.br/rbp/article/view/689>. Acesso em: 22 ago. 2025.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2. ed. Vinhedo: Horizonte, 2006.

VON FRANZ, Marie-Louise. O processo de individuação. In: JUNG, C. G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

WHITMONT, Edward C. *A busca do símbolo: conceitos básicos de psicologia analítica*. 6. ed. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira; Kátia Maria Orberg. São Paulo: Cultrix, 2004.