

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

GABRIEL TUDDA SARAIVA

AS FACES QUE ESCOLHEMOS OU NÃO VESTIR:
o potencial transformador da máscara em atores
sob a perspectiva da Psicologia Analítica

SÃO PAULO
2022

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA

GABRIEL TUDDA SARAIVA

AS FACES QUE ESCOLHEMOS OU NÃO VESTIR:
o potencial transformador da máscara em atores
sob a perspectiva da Psicologia Analítica

Trabalho de conclusão de curso realizado como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel pelo curso de Psicologia da Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Maria Cecília de Vilhena Moraes

SÃO PAULO

2022

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, gostaria de dedicar esse trabalho à memória da Prof^a. Regina Sonia Gattas Fernandes do Nascimento, que, além de ter me introduzido e encantado pelo Método de Rorschach, tendo generosamente me incentivado e ajudado a estudá-lo, me ensinou sobre a humanidade, a responsabilidade e a ética do processo de psicodiagnóstico através de suas supervisões. Considero que o presente trabalho foi substancialmente influenciado por todas as trocas extremamente singulares que vivenciamos, pelas quais carrego extrema gratidão.

Também gostaria de agradecer à Prof^a. Maria Cristina Petroucic, que desde o segundo ano da graduação me instigou a estudar os processos, métodos e técnicas utilizadas em avaliação psicológica. Acredito que seu carisma, sua sensibilidade e sua paixão ao ministrar as aulas que acompanhei foram essenciais no meu encontro com a Psicologia Clínica.

Fica um agradecimento especial à minha orientadora, Prof^a. Maria Cecília de Vilhena Moraes, que abraçou o projeto me incentivando, apoiando e trazendo fontes extremamente necessárias para o desenvolvimento deste estudo. Sem a sua parceria, o presente trabalho não teria nem a metade da profundidade que adquiriu. Para além da orientação, me proporcionou conversas maravilhosas que foram divisoras de águas na minha compreensão do Método de Rorschach, me ensinando que, para além de uma ferramenta psicológica, trata-se de um modo poético, complexo e encantador de entender a maneira com a qual uma pessoa experiencia os fenômenos da vida.

Gostaria de agradecer aos docentes de Psicologia Analítica com que cruzei na graduação, por terem me encantado pela teoria junguiana através de exposições conceituais e propostas de exercícios transformadoras. Agradeço ainda à Prof^a. Paula Guimarães, que me apresentou o conceito de *persona*, generosamente me auxiliou a desenvolver a primeira versão deste trabalho e me ensinou sobre o método de pesquisa em Psicologia Analítica; à Prof^a. Helena Lyrio-Carvalho, cujas aulas propiciaram um amadurecimento teórico necessário para essa pesquisa e que também me indicou bibliografia essencial; e à Prof^a. Luisa de Oliveira, que, além de ter por meio de suas aulas influenciado significativamente no meu desejo de continuar estudando Psicologia Analítica, vem me proporcionando, através de suas supervisões, confiança para atuar na clínica, juntamente tem me ensinado a importância de um pensar simbólico, que extrapola o raciocínio lógico e resgata o potencial criativo. É um privilégio ter tido professoras como elas.

Agradeço à colaboradora da pesquisa por ter se animado com a temática e pelo tanto de si que generosamente doou em nossa troca durante a coleta de dados, que resultou em uma síntese tão singular.

Também gostaria de agradecer à minha mãe, Luciane Tudda, por todo apoio que sempre deu às minhas iniciativas, me ensinando a importância de se dedicar àquilo que se gosta - até porque, como diz ela, “no final, todos os conhecimentos que acumulamos durante a vida podem ser articulados” -, bem como me inspirando desde a infância a ter gosto pela pesquisa.

Não poderia deixar de citar minha melhor amiga, Eduarda Smilari, por me acompanhar em diversas jornadas desde os dois anos de idade, me ensinar os valores de uma amizade verdadeira em tantos momentos diferentes do meu desenvolvimento e por todas as nossas conversas que transitam de temas irreverentes até análises profundas sobre o porquê de as pessoas se prenderem a tantas máscaras.

Por último, gostaria de agradecer a algumas pessoas que tive o privilégio de conhecer durante a graduação e que foram essenciais para tornar minha experiência na PUC-SP extremamente única e especial:

Thais Lisboa, pelo companheirismo desde o primeiro semestre que resultou em uma linda amizade. Só tenho a agradecer por todas as conversas profundas e divertidas, pelo apoio, por todos os lanchinhos de intervalo e pelas inúmeras horas que nos fizemos companhia em frente ao computador escrevendo o TCC.

Laura Helena Silva, minha parceira de monitorias e estágios, por todas as trocas e momentos de empolgação frente aos projetos e por me inspirar com sua organização e sua competência, te admiro demais!

Giovanna Zanforlin, por ter me acompanhado tanto na bateria e nas festas quanto em meu processo durante a graduação, com conversas sempre enriquecedoras, desabafos, risadas e surtos.

Isabella Cordelino, por todos os momentos que vivenciamos juntos, sempre regados a boas conversas, carinho! Nunca vou esquecer de nossas balas de iogurte nas aulas de modelos, nem do brigadeiro de ninho quando eu não comia chocolate e, muito menos, do delivery de sundae do McDonalds. Acho que esses momentos doces resumem bem nossa amizade: de muito afeto e cuidado.

Júlia Marques, por ter, em nossos primeiros semestres de graduação, passado pelo menos três horas diárias me fazendo companhia no trânsito, sua presença alegrou desde meus dias mais difíceis até os mais prazerosos na faculdade. Quem diria que uma carona resultaria em uma amizade com uma das pessoas mais extraordinárias que conheço, não é mesmo?

Camila Yamaguchi, por ter sido a melhor madrinha de PUC que alguém poderia ter. Extremamente presente, sábia, acolhedora, parceira de viagens de Ano Novo e de inúmeros momentos especiais. Uma pessoa que, com seu jeito original, demonstra carinho de maneira imensurável e consegue me incentivar a embarcar nas maiores loucuras apenas com um “se você for eu vou”.

Allan Santos e Laisa Nakamura, por terem sido dois presentes da Demolição 2018 que ficaram para a vida, a presença deles foi e é extremamente importante! Só tenho a agradecer por todo o apoio, pelas trocas e por me permitirem conhecer as pessoas maravilhosas que são!

Junho, 2022

*“Lapidar
Minha procura toda
trama lapidar
o que o coração
com toda inspiração
achou de nomear
gritando: alma
Recriar
cada momento belo já vivido
e ir mais
atravessar fronteiras do amanhecer
e ao entardecer
olhar com calma
então
Alma, vai além de tudo
o que o nosso mundo ousa perceber
casa cheia de coragem, vida
tira a mancha que há no meu ser
te quero ver
te quero ser
alma
Viajar nessa procura toda
de me lapidar
neste momento agora de me recriar
de me gratificar
de busco, alma, eu sei
casa aberta
onde mora o mestre, o mago da luz
onde se encontra o templo que inventa a cor
Animará o amor
Onde se esquece a paz
Alma, vai além de tudo
o que o nosso mundo ousa perceber
casa cheia de coragem, vida
todo o afeto que há no meu ser
te quero ver, te quero ser
alma”
(Animã – Milton Nascimento)*

RESUMO

A *persona* é um aspecto pessoal e coletivo do ser humano relacionado aos papéis desempenhados pelo ser humano na vida em sociedade e parte da personalidade que é desenvolvida como uma face a ser adotada nas interações. Compreendendo a *persona* como máscara utilizada no cotidiano, e partindo da perspectiva de que as máscaras revelam um desejo de experienciar o mundo de maneira distinta, o presente estudo teve como objetivo investigar o potencial transformador da máscara em uma atriz a partir do desenho de máscaras e das respostas de máscara obtidas pelo Método de Rorschach, como definidas por Kuhn (1957). O estudo, de natureza qualitativa, adotou a metodologia de pesquisa junguiana, partindo da produção de um participante voluntário. A coleta de dados foi realizada através de um encontro em que foram realizadas: entrevista inicial, confecção de desenho de máscara e aplicação do Método de Rorschach. Foram feitas a ampliação simbólica dos materiais produzidos, organizada em categorias de análise, e a comparação dos resultados obtidos no desenho de máscaras com os revelados pela análise qualitativa das respostas de máscara no Método de Rorschach. Através da comparação entre os dados obtidos foi possível observar a convergência dos conflitos identificados e das possibilidades de transformação visando à integração de aspectos menos desenvolvidos ou não aceitos – ou, em outras palavras, as possibilidades de resgate de Dioniso.

Palavras-chave: *persona*; psicologia analítica; máscaras teatrais; técnicas expressivas; Método de Rorschach

ABSTRACT

Persona is a personal and collective feature of human beings linked to roles played by each person in his interpersonal life. It is also part of the personality, developed as a face to be presented in interactions. Understanding the *persona* as a mask used in everyday life and considering that masks reveal a desire to experience the world in a different way, this study aimed to investigate the transforming potential of masks for an actress. This is a qualitative study that adopted Jungian research methodology, with data being collected through the production of a volunteer participant. Data collection was implemented through three procedures: initial interview, drawing a mask and Rorschach Method administration to collect “mask” responses as defined by through mask drawing and mask responses obtained by the Rorschach Method as defined by Kuhn (1957). The data underwent symbolic amplification and were organised into categories of analysis, followed by a comparison of the results obtained in the three techniques. One could observe the convergence of the conflicts identified and the possibilities of transformation aiming at the integration of less developed or unaccepted features. In other words, the possibilities of Dionysus's rescue.

Keywords: *persona*; analytical psychology; theatre masks; expressive techniques; Rorschach method

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
1.1 O TEATRO GREGO, DIONISO E AS MÁSCARAS	9
1.2 EFEITOS DO USO DE MÁSCARAS	19
1.3 AS MÁSCARAS NO MÉTODO DE RORSCHACH	24
2 OBJETIVOS	28
2.1 OBJETIVO GERAL	28
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	28
3 MÉTODO	29
3.1 AMOSTRA	30
3.2 INSTRUMENTOS	31
3.2.1 Entrevista inicial	31
3.2.2 Desenho da máscara	32
3.2.3 Método de Rorschach	34
3.3 PROCEDIMENTO	39
4 ANÁLISE DOS DADOS	40
4.1 ELEMENTOS PARA A AMPLIFICAÇÃO SIMBÓLICA	41
4.1.1 O Palhaço ou o Trickster	41
4.1.2 O Macaco	45
4.1.3 O Velho Sábio e a Baubo	47
4.1.4 A Mãe e o Complexo Materno	49
4.2 ANÁLISE DOS DADOS DE ENTREVISTA	52
4.2.1 Um chamado de Dioniso	52
4.2.2 Influência do Materno, o Casulo	54
4.2.3 Construção da personagem	56
4.2.4 Um encontro com Abu	57
4.2.5 O processo alquímico e dionisíaco da gestação da palhaça	60
4.2.6 O Estar no Palco	63
4.2.7 As Máscaras Como Amplificação	65
4.2.8 A Anciã: um olhar para o futuro	66
4.3. ANÁLISE DO DESENHO DA MÁSCARA	67
4.3.1 Aspectos Formais do Desenho da Máscara	68
4.3.2 Amplificação Simbólica do Desenho da Máscara	69
4.3.3 O Vivenciar Dona Clô	72
4.4 ANÁLISE DAS RESPOSTAS DE MÁSCARA NO MÉTODO DE RORSCHACH	74
4.4.1 As Respostas Que Envolvem Rosto Humano	75
4.4.2 As Respostas de Cara Animal	77
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	85
Apêndice A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE	89
Apêndice B - ROTEIRO DA ENTREVISTA INICIAL	92
Apêndice C - INQUÉRITO DO DESENHO DE MÁSCARAS	93
Apêndice D - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA INICIAL	94
Apêndice E - TRANSCRIÇÃO DO INQUÉRITO DO DESENHO DE MÁSCARA	102

1 INTRODUÇÃO

A *persona* é um aspecto pessoal e coletivo do ser humano. Essa denominação, derivada do latim, significa “a máscara do ator”. Na visão da Psicologia Analítica, refere-se aos papéis desempenhados pelo ser humano na vida em sociedade, é parte da personalidade desenvolvida como uma face utilizada em interações (HOPCKE, 2017; JUNG, 1978 [1928]).

Apesar de todos os seres humanos terem *personas*, ou seja, máscaras que utilizam em suas relações com o mundo externo, essas podem ser bem desenvolvidas e adaptadas ao ambiente ou mal desenvolvidas e desajustadas, por serem superficiais e não refletirem o Si-mesmo de quem as utiliza, sendo tentativas de se mostrar ser o que não se é. Nesse contexto, a pessoa identificada por uma *persona* que diverge de seu mundo interno pode se perder de si, confundindo a sua essência com um papel de que, por alguma razão, necessita para atuar no mundo. A esse respeito discorre Machado de Assis, no conto *O Espelho*, no trecho em que a personagem principal comenta o que lhe ocorreu após ter sido nomeada alferes:

O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se, mas não tardou que a primeira cedesse à outra; ficou-me uma parte íntima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente, a outra dispersou-se no ar e no passado. (ASSIS, 1994, p. 3-4).

Essa máscara tem caráter arquetípico, que se manifesta de maneira singular, mas seu seguimento coletivo se dá na observação de sua origem e função: ela se cria pela interação social e age como mediadora entre o mundo externo e o Eu, protegendo o Si-mesmo na relação com o outro. “Como seu nome revela, ela é uma simples máscara da psique coletiva, que *aparenta uma individualidade*, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva” (JUNG, 1978 [1928], § 245, p. 46-47).

A perspectiva da *persona* enquanto falsa individualidade pode ser compreendida pelo seu caráter de mediação com o mundo externo, que compreende uma relação de ordem consciente: entre o Eu e a imagem que a pessoa cultiva na interação social. Considerando a noção de sujeito como composta por emoções vagas e obscuras que advêm de processos internos – inconscientes –, essa relação do Eu com o mundo interno é de difícil acesso, dado seu caráter interno, não visível. A mediação entre o Eu e o universo interior do sujeito se daria por outro complexo tão consolidado quanto o da *persona*: o de *Anima/Animus*, ou alma.

Esses dois complexos agiriam de maneira complementar, sendo a *persona* referente aos padrões de apresentação social, às atitudes habituais entre a pessoa e o mundo externo; a alma

exploraria os aspectos desse dito sujeito, contendo as características humanas comuns de uma pessoa que não se expressa por vias conscientes.

Por sua característica de mediação das potencialidades inconscientes de uma pessoa, *Anima/Animus* revela seu caráter compensatório frente à *persona*. A maneira pela qual alguém desempenha papéis sociais – tendo em vista as necessidades adaptativas do Ser Humano de agir em conformidade com expectativas sociais – tem impacto direto sobre a alma, que se alimenta de maneiras renegadas de ser em prol de um convívio com o mundo externo. Tudo o que não se expressa nas relações permanece na *Anima/Animus*, de modo a dificultar o acesso a tais qualidades da pessoa.

O mesmo pode ser pensado na relação inversa: por mais que a *persona* seja criada em conformidade com exigências adaptativas, de alguma maneira a pessoa adota um modo de se apresentar para o mundo. Adota personagens no palco da vida, sendo o desenvolvimento de escolha influenciado por aspectos inconscientes, por uma busca de totalidade regida por processos da alma que se projeta em objetos externos enquanto um de seus modos de se expressar.

Ao mesmo tempo que a *persona* encobre potencialidades humanas protegendo o Si-mesmo, formando-se em um acordo entre pessoa e a sociedade, suas escolhas são determinadas em certa medida por conteúdos individuais, o Si-mesmo: a verdadeira individualidade que está sempre atuando na psique, ainda que de modo indireto. Com a diminuição de repressões pessoais, a individualidade e a psique coletiva passam a emergir à consciência em estado de fusão, abertura possibilitada pela diminuição da identificação do Eu com a *persona*, iluminando o caminho do indivíduo na busca da realização do Si-mesmo.

1.1 O TEATRO GREGO, DIONISO E AS MÁSCARAS

Segundo Vovolis (2012), na cultura ocidental, as máscaras surgem junto com o início do teatro, tendo como seu registro inicial os primórdios do teatro grego, em que era considerada recurso *sine qua non* para o ato de representar. Todas as peças teatrais desenvolvidas em Atenas nos séculos VI e V a. C. utilizavam deste recurso pois era considerado um elemento necessário, que materializava o Outro, que permitia ao ator desempenhar uma diferente *persona* durante a atuação.

Para o autor, a cultura da Grécia Antiga era extremamente rica ao se tratar de expressão através de máscaras, sendo anteriores à invenção do teatro (século VI a. C.), empregadas em rituais principalmente dionisíacos. As máscaras eram utilizadas para simbolizar o processo de se tornar outro, a possibilidade de materializar no humano o divino, o animalesco e o natural, um objeto com o poder de transformar alguém em outro sujeito. Surgindo inicialmente enquanto epifania das figuras mitológicas gregas, foi se tornando elemento essencial do teatro desta civilização.

Suas origens encontram-se nas ações recíprocas de dar e receber que, em todos os tempos e lugares, prendem os homens aos deuses e os deuses ao homem: elas estão nos rituais de sacrifício, dança e culto. Para a Grécia homérica isso significava os sagrados festivais báquicos, menádicos, em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da vegetação e do crescimento, da procriação e da vida exuberante. (...) Quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele se tornou o deus do teatro. (BERTHOLD, 2000, p. 103).

Assim como Vovolis (2012), Berthold atribui o nascimento do teatro ocidental a acrópoles grega, de modo que inicialmente tratava-se de uma oferenda a Dioniso. Com o desenvolvimento desse culto passou-se a desenvolver os gêneros tragédia e comédia, tornando-o para além do deus do vinho, da sexualidade e da euforia, o deus do teatro. Espaço em que a arte se dava através da comunidade, que para além de assistir as peças, comungava com os deuses através do compartilhamento do conhecimento mitológico, originado da união entre o cenário ritualístico e o de transmissão de histórias importantes.

Para Berthold (2000), a tragédia grega era marcada por abordar a relação do humano com o divino através da transmissão de narrativas sobre o destino de heróis que foram castigados pelos deuses. Entre os principais dramaturgos de tragédia grega – Ésquilo, Sófocles e Eurípedes – é possível se observar uma alteração na forma com que se olha para essa relação. Para Eurípedes o herói era responsável por seu trágico desfecho, pois recebia punições divinas ao erroneamente ceder a tentações. Já para Sófocles, o destino era o principal fator de desencadeamento dos finais trágicos, visto que estavam traçados por meio de profecias que o divino previamente teria planejado. Eurípedes, por sua vez, aviltou o poder do divino, tendo atribuído a desfortuna dos heróis ao seu próprio acaso. A partir disso, pode-se pensar em um afastamento do plano divino na atribuição do destino dos homens, em que se observou um movimento androcêntrico, no qual a esfera mágica aos poucos se tornou mera eventualidade. “A tragédia comove profundamente o coração, já que o faz transcender (pelo deleite primevo com o horrível semblante de toda verdade - e com a lamentação) até o prazer catártico da libertação aliviadora”. (SCHADEWALDT apud BERTHOLD, 2000, p. 210).

Para além do objetivo de transmissão de conhecimento mitológico, a tragédia grega tornou-se essencial para o povo grego devido à sua função catártica em que, mediante o acesso à verdade trágica e os sentimentos derivados desse, o espectador aliviava-se, sendo capaz de elaborar seus sofrimentos. Comovido pela tragédia, o público experienciava transcendência, uma vez que, ao entrar em contato com seus afetos, era capaz de integrá-los à consciência, transformando-os em potência. “A sátira, tida como "a mais difícil tarefa do decoro", uniu-se à tragédia, atreveu-se a zombar dos sentimentos sublimes, dando-lhes um estilo grotesco. Como parte integrante das Dionisíacas, representava o anticlímax, o retorno relaxante às planícies do demasiado humano”. (BERTHOLD, 2000, p. 107)

A comédia, por sua vez, explorava o efeito catártico através do riso, pelo humor tornava-se possível diminuir os sentimentos de tristeza, visto que se tornavam risíveis. Para Berthold (2000), a comédia antiga teria sido pioneira das caricaturas políticas e dos cabarés, uma vez que a característica cômica se tornou ferramenta de manifestação filosófica e política. Entre os principais autores da comédia grega se destacou Aristófanes por sua perspicácia em acusar tendências ideológicas da época, defendendo a importância dos deuses na vida do humano.

O fim da comédia antiga e o início da denominada comédia média grega foi marcado pela morte de Aristófanes, momento em que se observou uma queda significativa na qualidade das obras produzidas. Para Berthold (2000, p. 124), nesse período “a comédia agora retirava-se das alturas da sátira política para o menos arriscado campo da vida cotidiana”. Ou seja, perdeu seu caráter ideológico e passou a explorar situações e figuras banais utilizando do recurso humorístico.

A dita comédia nova da Grécia Antiga teria surgido no fim do século IV a.C. através da figura de Meneandro. O autor teria marcado uma renovação da comédia grega, que saiu da posição de abordar temáticas banais para passar a transmitir, através da trajetória dos protagonistas, processos de mudanças internas no humano, dado que os personagens principais se transformavam - no sentido de uma mudança de atitude perante a vida - através da avaliação de seus aspectos bons e maléficos (BERTHOLD, 2000).

Nesse contexto, é possível se pensar em um curso da comédia grega similar ao da tragédia, que foi perdendo sua caracterização crítica e ideológica para concentrar-se em questões próprias do homem. A esfera dos problemas coletivos foi perdendo a força de modo a fortalecer a esfera do aperfeiçoamento individual através de um olhar maniqueísta, que divide o bem e o mal, o sagrado e o profano enquanto elementos excludentes.

Retomando a utilização de máscaras na comédia grega, Berthold coloca que:

As máscaras da Comédia Antiga vão desde as grotescas cabeças de animais até os retratos caricaturais. Quando houve necessidade de uma máscara de Cléon para Os Cavaleiros, conta-se que nenhum artesão quis fazer uma. Pela primeira vez, ao que parecia, o medo da cólera da vítima projetava a sua sombra sobre a liberdade democrática do teatro. (BERTHOLD, 2000, p. 123)

Ou seja, eram utilizadas como forma de tornar os personagens grotescos, tanto para representar animais quanto para satirizar figuras políticas. Escondido atrás da máscara, o ator se tornava livre do medo de satirizar figuras políticas como Cléon. De todo modo, coloca-se na situação acima retratada o medo de punições diante da sátira, que podemos perceber nos artesãos que se negaram a fazer uma máscara de Cléon devido ao receio de que possíveis consequências recaíssem sobre eles.

Já em relação às máscaras da tragédia grega, pode-se ressaltar o fato de serem essenciais na própria organização cênica, em que, para além de amplificarem a voz do ator, permitiam que um

mesmo intérprete encenasse diversas personagens em uma só peça, servindo, portanto, como a principal ferramenta de caracterização cênica. (BERTHOLD, 2000).

Se, por um lado, as máscaras serviam de proteção para o ator de comédia transmitir livremente suas sátiras sem correr o risco de ser reconhecido, por outro, tinham a função de auxiliar o ator de tragédia a tornar-se outro diante do público. Mas a que deus os gregos atribuíam a capacidade de tornar-se outro e demonstrar as contradições do humano no palco da acrópoles? Como já abordado, foi através dos rituais dedicados a Dioniso que o teatro grego se desenvolveu, sendo atribuído a esse deus o potencial do ator de tornar-se outro no *teatron*.

Suas celebrações, de acordo com Plutarco, culminavam em uma “modesta e alegre procissão. À frente, uma jarra de vinho e um ramo de videira, depois, um folião puxava um bode, outro o seguia com uma cesta de figos secos, e o portador do falo vinha por último.” Todas essas eram personificações do deus, também chamado polymorphos, “aquele que tem muitas formas”. (LUYSTER, 1995, p.1)

Como colocado por Luyster, as procissões dionisíacas continham diversos elementos enquanto representações do deus, considerado como polimorfo, isto é, sendo capaz de mostrar-se em diversas formas. De acordo com o autor, Dioniso era visto por muitos enquanto um deus bissexual ou até mesmo hermafrodita por carregar em si características femininas, de modo que:

Quando as fronteiras entre feminino e masculino são anuladas por meio da união, homens e mulheres experimentam a fonte transcendente da sexualidade, que não é nem masculina nem feminina. Ambos a experimentam como a sua mais profunda e verdadeira identidade e percebem intuitivamente que sua identidade sexual e social cotidiana é apenas um fragmento dessa identidade maior. (LUYSTER, 1995, p.2)

Em outras palavras, através da experiência dionisíaca da sexualidade, o humano vivenciaria uma situação de transcendência, a qual lhe permitiria explorar suas características tanto femininas quanto masculinas, proporcionando-lhe uma sensação de identidade completa, em que a identidade sexual e a *persona* seriam apenas partes dela. Isso seria possível por Dioniso representar a energia libidinal, colocada enquanto impulso de vida, que não seria um masculino ou feminino, mas pela união desses dois aspectos. Nesse sentido, seria um deus libertador, que faz emergir no indivíduo um potencial de vida, encontrado através do lado instintivo e selvagem do homem (LUYSTER, 1995).

Santana (2018), aborda Dioniso enquanto um forasteiro que impõe ao humano um impulso arrebatador, que estaria associado ao que Kerenyi (2002) determinou enquanto *zoé*: a energia coletiva relacionada à vida infinita pela qual todos os seres vivos estariam submetidos. Desse modo, o ritual dionisíaco representaria os ciclos da natureza e a evolução humana, bem como a relação entre a vida, a morte e o renascimento.

Outro aspecto de sua polimorfia estaria relacionado à atribuição de vários nomes dados a Dioniso, sobre o qual seria possível olhar para algumas de suas diversas facetas. Seus principais

nomes – para além Dioniso – seriam Baco, Iaco, Brômio e Zagreu. O termo Dioniso estaria ligado à ideia de filho (*Nysa*) do céu (*Dio*), contendo um elo com a imagem de ser um jovem deus, filho de Zeus, e acentuando suas características positivas, como propiciar a libertação através de seu ímpeto de energia vital. Já Baco estaria vinculado à questão da loucura dionisiaca, melhor dizendo, à experiência delirante da embriaguez e de seus rituais sexuais, sendo que em alguns desses o deus era chamado de *Diónysos Orthós* - nome que estaria relacionado ao termo “ereto”, referindo-se a seu falo (SANTANA, 2018). Abordando a dimensão fálica de Dioniso, Luyster descreve as companhias do deus:

Seus companheiros constantes, os sátiros, eram sempre representados com falos eretos e proeminentes. Seus representantes humanos eram os *Ithyphaloi*, os “Pênis eretos”, um coro de homens que entoavam canções fálicas em homenagem ao deus nos festejos das Grandes Dionísias. (...) Eles se vestiam como mulheres e usavam guirlandas de hera e máscaras que os faziam parecer bêbados. (LUYSTER, 1995, p. 3 – 4)

Ou seja, enquanto os sátiros – seres da natureza polimorfos, parte humanos e parte bodes – se encontravam sempre com falos eretos e em destaque, seus representantes humanos faziam o mesmo nas celebrações dionisiacas, em que, entoando canções de cunho obsceno, vestiam-se de mulheres e utilizavam máscaras que lhes indicavam um estado de embriaguez. Para Luyster (1995, p.4) as máscaras seriam algo puramente dionisiaco pois “a pessoa é, como a própria palavra indica, não mais do que uma per-sona, aquela através da qual soamos ou falamos, uma máscara viva.”. Em outras palavras, assim como Bachelard (1986), defendia que o próprio rosto humano seria uma máscara que revelava ao outro apenas parte de seus potenciais, aqueles com os quais se adaptariam ao convívio social. Do mesmo modo, as máscaras do humano encobriram uma outra esfera, o lado humano que permanece escondido, renegado por ser incompatível com a personagem criada para o convívio social. Nesse contexto Luyster coloca que “nossa mais íntima e conclusiva realidade é o sagrado bios que ela [a máscara] oculta, a vitalidade que nos anima interiormente.” (1995, p.4), isto é, por detrás da máscara estaria o mundo interno, os sentimentos do homem, os quais são encobertos pelo papel social que ele desempenha.

A dificuldade é que o homem se tornou tão acostumado à sua máscara que esqueceu que ela é apenas isso, uma máscara. Contudo, uma máscara que nunca é removida se torna um rosto, um falso rosto, ainda que sua falsidade seja desconhecida até por aquele que a utiliza. Para ver através dela, e não com ela, precisamos, de alguma forma, separar-nos ou “nos colocar fora” dela, como mencionado anteriormente. (...) A máscara se volta contra o seu portador e luta para negá-lo, para extirpar essa lembrança daquele de quem ela de fato depende. As faces congeladas simulam horror diante da intemperança e do abandono dos dionisiacos e tentam ignorá-los ou destruí-los. (LUYSTER, 1995, p. 4-5)

Devido ao intrínseco uso da máscara, o homem que a tem enquanto cristalizada, constelada em sua psique, passa a agir de acordo com ela, alienando-se de sua própria interioridade e, portanto, distanciando seu portador de si mesmo. A êxtase bacante representaria uma emergência do mundo interno, colocando-se como um convite ao homem para retirar suas máscaras, de modo que, ao estar sob o efeito do frenesi, exterioriza aspectos interiores, demonstrando parte essencial do humano. A perseguição a Dioniso se daria pela dificuldade do homem em abandonar as máscaras que veste socialmente e partir rumo à boa-venturança.

Dionísio é o deus que permanece velado aos olhos da consciência, deus das profundezas do ser, que reside no âmago da natureza, que possui a própria potência da vida correndo através de si mesmo e, por isso, opõe-se aos olhares solares da razão ordenada, assim como a qualquer perspectiva da consciência diurna. (CORÁ SILVA, 2021, p. 5)

Corá Silva, ao abordar o uso de máscaras nas representações de Dioniso, ressalta o uso da máscara como uma forma de ocultá-lo, o que seria explicado pelo fato de ele revelar aquilo que é oposto ao que consciência e a razão pregam. Desse modo, seu simbolismo estaria no fundo da máscara, naquilo que não chega à luz da consciência, reforçando a ideia de que as potencialidades mais profundas do humano não se encontram reveladas.

Iaco e Brômio estariam relacionados à iniciação ao culto dionisíaco, sendo o primeiro relacionado a um grito de chamada e o segundo através de murmúrios. Já Zagreu estaria relacionado a uma narrativa em que Dioniso teria sido gerado por Perséfone (SANTANA, 2018).

Acerca da narrativa do nascimento de Dioniso Zagreu, Corá-Silva (2021) coloca que, pelo fato de Perséfone ser filha de Zeus e a rainha dos mortos, seu nascimento teria sido fruto de uma relação incestuosa, e portanto sombria, e o fruto dessa relação simbolizaria uma ponte entre o mundo dos deuses e o mundo dos mortos. Nesse contexto, os epítetos de Dioniso relacionados ao “tritador de homens” e “comedor de carne crua” levantados por Santana (2018, p. 5) podem ser compreendidos enquanto associados ao lado dionisíaco que se refere à morte.

Nesse sentido, pode-se pensar na dualidade dionisíaca, marcada por elementos vistos como positivos, como a libertação e a energia de vida bem como por elementos de descontrole e morte. Esse aspecto de dualidade representaria no humano a loucura presente no mundo, nas profundezas do âmago humano estaria a potência de vida deparada com a possibilidade de morte.

Dioniso é mais do que o deus sofredor, é o deus trágico como nenhum outro. Seus ritos religiosos garantiam que a morte não é o fim de tudo, pois o fato de morrer e renascer levava seus fiéis seguidores a crer que a alma vive para sempre. Dioniso, mais do que Perséfone, representa aquele que venceu a morte e, em sua ressurreição, ele simboliza a encarnação da vida, por isso tornou-se o centro da crença na imortalidade. (SANTANA, 2018, sp)

Como colocado, Dioniso estaria relacionado à mortalidade humana, trazendo uma perspectiva de vida após a morte, atribuindo à alma a continuidade da vida.

“Assim como sacrificamos combustível para obter calor, ou dinheiro para obter um objeto desejado, também sacrificamos, no plano psicológico, uma atividade para obter energia para outra. A perda é inevitável para que haja ganho. Não escolher significa não participar do processo de vida.” (WHITMONT, 1991, p. 74). Para além do plano da vida após a morte, Whitmont aponta que o clamor pelo sacrifício e o renascimento dionisíaco estaria relacionado aos processos psicológicos de crescimento e diferenciação da consciência, pelos quais, através da dor da perda, seria possível uma libertação. Isso se daria pois, para o autor, “a vida requer a renovação por meio da dissolução, da eliminação e da reconstrução.” (1991, p. 75), de modo que no processo criativo seriam necessários sacrifícios simbólicos para que se tivesse espaço para o novo.

Outra narrativa acerca do nascimento de Dioniso – e uma das mais difundidas – seria a proferida por Eurípides, em “As Bacantes” (1993). Nela, Dioniso retorna à cidade de Tebas para reivindicar sua posição enquanto filho de Sêmele e Zeus e vingar as difamações feitas em relação à sua mãe, que – ainda grávida dele – foi queimada por Zeus ao insistir, sob a influência de Hera, para que o amante se revelasse a ela em sua forma mais pura, o que teria ocorrido. Nessa ocasião, Zeus teria pegado Dioniso ainda prematuro e o colocado em sua coxa para finalizar a gestação e Sêmele teria sido reduzida a cinzas. As irmãs de Sêmele, com inveja da situação, teriam a difamado, dizendo que ela não tinha engravidado de Zeus – mas de outro homem – e que, portanto, teria enlouquecido e espalhado falsos rumores sobre o deus, que a castigou queimando-a.

Como forma de vingança, Dioniso teria ido a Tebas e instaurado seus rituais nos entornos da cidade, nos quais as mulheres tebanas deixavam seus lares para entregarem-se aos prazeres. As irmãs de Sêmele, por terem se negado a atender ao chamado, foram condenadas por Dioniso à loucura. Penteu, que era sobrinho de Sêmele e o atual rei de Tebas, buscou prender Dioniso enquanto forma de reprimir os rituais báquicos e de manter a ordem de sua pólis; todavia, por sua curiosidade em conhecer os rituais, foi levado por Dioniso ao alto de uma colina para observar as Mênades (seguidoras e cuidadoras de Dioniso). Apesar de travestido, foi reconhecido pelas mulheres do rito que o perseguiram, de modo que sua mãe – Agave –, transtornada pela loucura dionisíaca e confundindo-o com um filhote de leão, desmembrou-o e levou sua cabeça para Tebas para mostrá-la como um troféu.

“A vontade de um deus tem muitas formas e muitas vezes ele surpreende-nos na realização de seus desígnios. Não acontece o que era de esperar e vemos no momento culminante o inesperado. Assim termina o drama” (Eurípides, 1993, §1825). O final da tragédia culminou portanto na morte do rei por sua própria mãe, que em meio ao transe dionisíaco o confundiu com um animal. A

mensagem transmitida aborda o inesperado diante da vontade dos deuses, Dioniso termina vingado e reconhecido pelos tebanos. Pode-se pensar na postura de Penteu e suas tias como uma repressão das qualidades dionisíacas, que, ao serem negadas diante do clamor pela ordem, foram arrebatados pelo poder do deus de um modo sobre o qual não tinham mais controle.

Procurar evitar isso é chamar a si o destino do deus, do deus rejeitado e desprezado, o paradigma de toda tragédia. Assim, dissociamo-nos das nossas profundezas mais sagradas. Toda forma de caos e mesmo de loucura provém dessa escuridão iluminada por tochas. É melhor, mesmo ao custo de muito sofrimento, ser um estranho para si mesmo e perpetrar os mais cruéis atos de violência contra esse estranho. (LUYSTER, 1995, p. 5)

Traçando um paralelo entre a história de Dioniso e o humano, Luyster coloca que, apesar de o homem ter uma vida interior cuja potência é soberana, essa ao ser negada, ao se dissociar de sua essência, retornaria de uma maneira descontrolada, mostrando-se em uma faceta destrutiva. Nesse contexto, o autor dialoga com a obra de Eurípedes, colocando que: “‘As Bacantes’ podem bem descrever Dioniso como ‘o mais terrível e, ainda assim o mais gentil para a humanidade’.” (1995, p.6). Se, por um lado, o deus possibilita a energia vital e essencial do ser humano, propiciando a espontaneidade a quem escuta seu chamado, por outro, ao negar essa energia, ela se voltaria contra o homem de maneira sombria.

Em *As Bacantes*, Dioniso, o deus do teatro, e Dioniso, o deus da loucura, se reúnem. Poderíamos dizer como síntese que a trama da tragédia é o relato de uma mãe que mata seu próprio filho porque ambos rejeitaram o culto a Dioniso. (...) Ao reprimir Dioniso, houve uma brutal repressão das emoções. Dioniso vingou-se, ou melhor dizendo, essas emoções reprimidas se vingaram e a mãe e o filho foram vítimas de um dos mais extremos exemplos de destruição. (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 101-102)

López-Pedraza, também dialogando com a obra de Eurípedes, a coloca como uma representação de duas manifestações de Dioniso: o teatro e a loucura. Nesse sentido, refere-se a Penteu e Agave como aqueles que se negaram ao culto de Dioniso, o que é equivalente a reprimir as emoções – os chamados que vêm da interioridade do humano –, tendo sido vítimas exatamente por operarem considerando apenas uma lógica racional, até que, ao retornarem as emoções, sofreram as consequências devastadoras da loucura, do aflorar de emoções cuja consciência não possui controle.

Abordando a repressão do dionisíaco, essa pode ser retratada através da narrativa mítica do desmembramento de Dioniso Zagreu. Como Corá Silva defende: “Dionísio é seduzido, capturado e desmembrado pelos Titãs.” (CORÁ SILVA, 2021, p. 5). Nesse sentido, para o autor, representaria a loucura uma vez que sua cisão poderia indicar processos de fragmentação da psique, maneira pela qual o inconsciente, bem como os processos emocionais renegados, poderia apresentar-se.

Outro aspecto dessa narrativa apontado por Corá Silva (2021) seria o de que, após caçado e destruído, o Dioniso cindido buscaria refúgio e cuidado nos oceanos. Podemos entender essa passagem como uma metáfora que indica que – diante da perseguição ao emocional – esse passaria a habitar lugares profundos do mar, passando a viver emergido no inconsciente.

Outra obra que vale ser citada para um maior aprofundamento das dimensões artísticas e coletivas do teatro grego – bem como da repressão do emocional – é “O Nascimento da Tragédia Grega, ou Helenismo e Pessimismo” de Friedrich Nietzsche (1922). Neste que foi o primeiro livro publicado pelo autor, discorre-se sobre a união de qualidades Apolíneas e Dionisiacas como a fonte de origem do Teatro Grego.

Tratando dessas qualidades, pode-se dizer que são opostas e complementares entre si, Uma é remetente ao deus grego Apolo (relacionado à organização, harmonização, perfeccionismo, racionalismo e às formas idealizadas), na outra se encontrariam elementos mais voltados ao deus Dionísio (conhecido pelo descontrole, pela sexualidade, pela embriaguez, por esferas inconscientes da psique humana). Ou seja, a partir do casamento entre essas duas esferas que se daria a arte, em especial as artes cênicas. Por consequência, na expressão artística se encontram tanto aspectos racionais, conscientes e planejados quanto elementos mais próprios de cada ser-humano, que remontam a mecanismos internos e revelam algo do mundo interno de quem a produz.

Whitmont (1991), dissertando sobre os períodos de desenvolvimento da consciência humana – que seria replicada no desenvolvimento da criança –, abordou um período denominado Fase Mitológica. Esse seria definido enquanto um estágio transicional entre a Fase Mágica (genicolátrica, período marcado pela era matriarcal, em que se cultuava o feminino e não se tinha uma separação egóica entre o individual e o coletivo) e a Fase Mental (androlátrica, marcado pela era patriarcal, em que ocorre uma cisão egóica entre o eu e o mundo fortemente marcado pelo início do raciocínio lógico). Desse modo, se trataria de um momento marcado por uma dualidade entre esses movimentos, que poderiam ser representados por gêmeos polares: “Apolo representa a luz, a vida, a imortalidade, o equilíbrio harmonioso e a permanência. Dioniso representa a escuridão, a interrupção, a morte, a transitoriedade.” (Ibid, p. 68). Seriam, portanto, dualidades do funcionamento humano que conviviam harmonicamente no período mitológico, passando – através do movimento de cisão entre o individual e o coletivo – a ser marcados por um dualismo, em que as características dos dois deuses seriam reciprocamente excludentes.

Com o início da era androlátrica e a influência do patriarcado nas estruturas sociais, as qualidades dionisiacas, femininas e sombrias do humano passaram a ser reprimidas através da valorização excessiva das características apolíneas. Dessa maneira, esses aspectos essenciais do humano deixaram de caber na mentalidade ocidental, passando a ser encontrados apenas nos mistérios gregos até serem totalmente banidos e caçados pelo movimento mental. (Ibid).

A mente moderna é invadida pelo poder reprimido do mana inerente à matéria e à atividade material, como está demonstrado por nossa preocupação obsessiva com as coisas e por nossa puritana compulsão de trabalhar, aliadas a uma busca implacável de divertimentos destituídos de festividade ou celebração (Ibid, p. 69).

Como defendido por Nietzsche (1922), o nascimento da arte estaria marcado pela união entre as qualidades apolíneas e dionisíacas, de modo que ambos seriam aspectos inclusivos. Nesse sentido, pode-se marcar essa transição enquanto uma repressão do criativo diante do mental, em que, como afirmado por Whitmont, a mente moderna, reprimindo sua esfera mágica, passa a ter contato com ela apenas por meios de invasões desta à consciência, por meio de obsessões e excessos que poderiam ser retratados pela eterna busca do humano por entretenimento. Nesse sentido, Corá Silva (2021), retomando a visão de Hillman (1984) acerca da repressão do dionisíaco, nos coloca uma ideia de neurose ocidental, em que aspectos vitais do humano passam a ser suprimidos pela valorização do racional.

“Nesse contexto, Dionísio é equiparado ao Diabo cristão, portanto, o receptáculo de tudo aquilo que pode levar o homem a sofrer, a causa de todos os males: a força vital em si mesma é vista como negativa, os instintos são reprimidos junto com o impulso natural do homem para o viver” (CORÁ SILVA, 2021, p. 11). Como colocado pelo autor, Dioniso e a dimensão emocional que carrega passam a ser reprimidos pela sociedade, são colocados em posição inferior a dos ideais apolíneos, lógicos, racionais e religiosos impostos pela mentalidade moderna, imperada pelo Ego. Nesse sentido, as emoções, não cabendo à consciência, passam a operar em outra lógica, estabelecendo suas próprias leis de funcionamento sob as quais o homem não consegue escapar.

Para além desse fator, a lógica apolínea levaria o homem a uma busca inatingível pela perfeição, que estaria atravessada por falhas, medos, pela esfera dos sentimentos. Desse modo, o dionisíaco se colocaria como essencial para o humano enquanto forma de abraçar a imperfeição, em que, através do caos, o homem poderia se reestruturar aproximando seus aspectos intelectuais dos afetivos, criando um diálogo entre consciente e inconsciente (Corá Silva, 2021). E, assim sendo, “a loucura dionisíaca pode ser fonte para a novas perspectivas e mundos, porém, ela não aponta para a criação de um mundo ordenado, mas sim, para uma experiência vital, a partir da qual se produz um renascimento psíquico” (CORÁ SILVA, 2021, p. 7-8).

Ou seja, através do contato com o mundo interno, vivenciado por um desordenamento psíquico, o humano passaria por um processo doloroso de contato com potencialidades até então não manifestas, em que seria possível atingir novos níveis de consciência. Através da morte de uma organização psíquica anterior, o dionisíaco produziria movimento psíquico no sentido de tornar dialética a relação entre razão e sentimentos, antes marcada por uma unilateralidade. Essa visão iria de encontro com o pensamento de Santana (2018), que retrata a euforia de Dioniso munindo-a de dois lados: se, por um lado, pode ser devastadora e incontrolável como os aspectos sombrios do inconsciente, por outro, estaria teria um grande potencial de evolução da consciência. Todavia, como colocado por Corá Silva: “A dimensão dionisíaca apenas pode ser compreendida a partir da

experiência, da sensibilidade, do corpo, ademais, do aprofundamento na dimensão inconsciente e emocional”. (CORÁ SILVA, 2021, p. 9)

Depreende-se que, devido ao distanciamento entre o racional e o emocional, para compreender Dioniso é necessário – ao invés de teorizar – vivenciar as emoções. Posto isso, as contribuições do deus do teatro para a Psicologia estariam pautadas na necessidade de um olhar sensível ao humano, considerando os aspectos emocionais a partir da lógica do sentido, e não do teorizado, visando, através do contato com o âmbito sentimental e criativo do homem, aprofundar a dimensão inconsciente. (Corá Silva, 2021).

Refletindo sobre essa contribuição, fica clara a importância da utilização de máscaras para a cultura grega, bem como para a contemporânea, sendo esse objeto representante de uma dinâmica entre o que é revelado pela face que se mostra e o que se encobre por trás delas. Dessa forma, retorna a hipótese sobre os efeitos do uso da máscara, essa, munida de aspectos não revelados, sombrios, emocionais, dionisíacos, poderia carregar em si potencial transformador. Mas quais seriam os efeitos de seu uso?

1.2 EFEITOS DO USO DE MÁSCARAS

De acordo com MacKay (1974), as máscaras teriam uma qualidade mágica e misteriosa de, através de seu uso, possibilitar uma libertação, já que, com o rosto recoberto, a pessoa poderia entregar-se diante de situações sem correr o risco de ser reconhecida. Para além desse uso, as máscaras teriam sido usadas usadas pelos povos Shaman como maneira de garantir o sucesso em caçadas, afastar doenças, poder preservar qualidades de uma pessoa morta, além de possibilitar – através do uso de uma máscara de animal específico – que se que se safassem de possíveis ataques, visto que estariam através da máscara ligados animicamente a este animal.

Abordando a utilização das máscaras enquanto elemento ritualístico, Bevilacqua e Silva (2015) destacam que as máscaras tribais de África são ricas em elementos simbólicos, além de estarem presentes em diversas culturas do continente, sendo as peças mais frequentemente encontradas nas populações tribais dos países da África subsaariana. As máscaras surgiram em significativa parcela dessas sociedades como uma forma de conexão com a espiritualidade, um modo de conexão com forças sobrenaturais, divinas, ancestrais e imagens arquetípicas de suas culturas. Tradicionalmente essas máscaras aparecem enquanto elementos de rituais, possuindo diversos significados para seus povos.

Essas máscaras podem surgir também como representações da natureza, sendo, por exemplo, representação de um animal: como a forma de tornar-se esse, de compartilhar sua identidade psíquica. Jung descreve um caso semelhante em uma de suas obras:

À esquerda, um feiticeiro dos Camarões usando uma máscara de leão. Ele não finge ser um leão; está convencido de que é um leão. Como o congolês e sua máscara de pássaro (p. 24) ele partilha uma “identidade psíquica” com o animal – identidade existente no reino do mito e do simbolismo. (JUNG, 2016 [1964], p. 51, §4 [notas de rodapé])

Ao ilustrar essa situação, Jung (2016 [1964]) introduz o conceito de Participação Mística, que seria uma situação em que, devido a tamanho poder arrebatador de um símbolo a um indivíduo, o sujeito não conseguiria mais distinguir-se claramente de um objeto, que passa a estar de alguma forma ligado ao psiquismo deste. Também vale ressaltar que a participação mística está correlacionada a um estágio de desenvolvimento da consciência mais arcaico, no qual não há uma distinção unilateral entre o eu e o mundo. Assim, pode-se pensar que essa relação do feiticeiro de Camarões com a máscara de leão ou que a relação do congolês com sua máscara de pássaro são carregadas de extremo simbolismo para o sujeito. São máscaras que ultrapassam o significado de meros objetos para se tornarem característica marcante do psiquismo do povo que as usa, contendo um significado espiritual por trás delas.

No cenário teatral da Grécia Antiga, a máscara teria sido utilizada como um modo de estender a magia dionisíaca do teatro, de forma a possibilitar ao ator a não projeção de características pessoais ao público. Através da troca de máscaras, permitia que um só ator pudesse representar diversos papéis em uma peça, pois ao trocá-las, tornava-se outro. No Oriente, as máscaras teriam passado por um processo parecido ao do Ocidente, em que caminharam de uma utilização relacionada à religiosidade para a utilização em outros âmbitos (MACKAY, 1974).

Além da Antiga Grécia, outro período histórico de extrema importância no que diz respeito à cultura ocidental e a utilização de máscaras é o da Renascença Italiana. Foi neste cenário que surgiu a *Commedia Dell'Arte*, que segundo Vendramini (2001) se trata de um gênero teatral caracterizado por apresentações populares de cenas rápidas feitas em rua por companhias itinerantes. As atuações continham grande improviso por parte dos atores, que recebiam como orientação para a performance os *canovacci* (pequenos roteiros que contavam a trama) e, principalmente, a utilização de máscaras, que carregavam por si próprias uma personalidade pré-definida e de caráter arquetípico: sempre se mantinham as mesmas, se tratando de diversas cenas mostrando personagens já conhecidas desempenhando ações já esperadas por conta de suas personalidades.

Os principais personagens da *Commedia Dell'Arte* eram divididos em três categorias e continham perfis psicológicos rudimentares, eram a síntese do papel daqueles sujeitos na sociedade de acordo com seus níveis socioeconômicos. Eram eles os *zanni*, personagens de classe social mais baixa, comumente os criados; os *vecchi*, que representavam os de classe social mais abastada; e os *innamorati*, que eram os amantes, os que queriam se casar. (VENDRAMINI, 2001)

Para o autor, dentre os *zanni*, as máscaras mais características são: o *Arlequim*, sendo este brincalhão, incapaz de seguir uma lógica, glutão, com um galo na cabeça que representa as pancadas que comumente leva, ele normalmente é o criado dos *vecchi* e costuma se envolver em encrenca; o *Briguella*, que seria o chefe dos empregados, orgulhoso, responsável por receber convidados da casa em que trabalha, ele comumente é amoral, trapaceiro e não confiável; a *Columbina*, a contrapartida feminina do *Arlequim*, astuta, inteligente e habilidosa; e o *Capitano*, um forte e imponente soldado militar, porém covarde, mercenário e mentiroso quanto a seus feitos (que costumam ser desmentidos).

Ainda para Vendramini, entre os *vecchi*, destacam-se as máscaras do: *Dottore*, homem intelectual que lê e fala bastante, extremamente rico e velho além de comumente interpretado como avarento, pedante e sem sucesso em seus relacionamentos; e o *Pantaleão*, um mercador muito rico e avarento, extremamente preocupado com dinheiro e que frequentemente assedia mulheres, tendo em sua máscara um nariz grande apontado para o chão que representa um falo impotente.

Os *Innamorati* por sua vez não utilizavam máscaras enquanto forma de representar a inocência, virtuosidade e pureza. São amantes que buscam casar-se. Eles usavam os trajes mais belos, de acordo com o período e a moda vigente, e geralmente, cantavam, dançavam ou recitavam poemas. (VENDRAMINI, 2001)

Ou seja, as personagens da *Commedia Dell'Arte* são majoritariamente representadas por máscaras, o ator que as utiliza passa a dar vida a uma personagem de características já definidas, de caráter arquetípico.

Jung (1997 [1928]) conceituou sua noção de Arquétipos enquanto padrões arcaicos e típicos que o humano tende a repetir conforme se acessa este. Para o teórico, todas as variações sobre uma determinada temática vão compor um arquétipo, de modo que esse tem infinitas possibilidades de manifestação, sendo impossível alguém se ater a todas as possibilidades trazidas por um destes. O que se acessa de fato são imagens arquetípicas: parcelas do arquétipo que vão se manifestando ao longo da vida de uma pessoa, de forma a passarem a compor um complexo - a organização da experiência de alguém com determinada temática em sua psique. Portanto, pode-se supor que a psique humana não é composta apenas por uma esfera individual, pois aspectos dessa são atravessados por elementos coletivos, universais. Vale ainda – dentro dessa temática – pontuar que nem toda manifestação arquetípica compõe um complexo, como por exemplo os símbolos, que serão abordados mais adiante. (HOPCKE, 2011; STEIN, 2006).

A partir da concepção de Arquétipos, Jung (2008 [1921]) introduz a noção de Figuras Arquetípicas, algumas noções de arquétipos às quais dedicou-se a conceituar por se tratarem de temáticas comumente presentes na vida de um indivíduo. Algumas delas são: *Anima/animus* (respectivamente a figura do feminino e do masculino), *a Mãe* (comportamentos e imagens que remetem à maternidade), *o Pai* (comportamentos e imagens que remetem à paternidade, figura

autoritária, que busca orientar a pessoa em como viver com base em sua própria experiência de vida), o *Trickster* (o palhaço, malandro, que introduz piadas e a violação de normas, pregando peças ao longo da trajetória do herói), o Herói (uma figura potente, capaz de realizar enfrentamentos, mudanças, que luta contra suas potencialidades que julga como indevidas à esfera social e é determinado ao ponto de não refletir sobre as consequências de seus atos), o *Senex* (o velho sábio, que transmite conhecimentos e orienta uma melhor direção para o caminho do herói), o *Puer* (a criança, o puro e inocente), entre outras. A partir de uma pesquisa mais aprofundada sobre essas figuras arquetípicas é possível traçar paralelos quanto às proximidades e atravessamentos destas nas máscaras teatrais, especialmente nas máscaras da *Commedia Dell'Arte*.

Neste contexto, vale ressaltar a possível influência dos Mimos da cultura grega na criação da *Commedia Dell'Arte*, a qual se tratava de saltimbancos andantes que realizavam nas ruas e nas cortes apresentações de dança, música e números circenses atravessados pela contação de histórias. Para Berthold, nessa expressão teatral “À arte pura unia-se o grotesco, a imitação de tipos e a caricatura de homens e animais, de seus movimentos e gestos.” (2000, p. 136), de modo a abordar satiricamente personalidades típicas da Grécia Antiga, como os trapaceiros, os velhos, as fofoqueiras e os donos de hospedagem.

Para além da cultura ocidental, as máscaras se expressam secularmente em manifestações teatrais do Oriente, como no caso do Teatro Nô da cultura nipônica. Junto com a arte performativa do Kyôgen – de aspecto cômico, utilizado como quebra entre as apresentações de Nô para quebrar o clima dramático – fariam parte de uma classe teatral denominada Nôgaku, desenvolvida há mais de seis séculos. (SAKAMOTO, 2012). “Salvo algumas exceções, o ator principal do Nô utiliza a máscara e o teatro consiste em poema, dança, música e coro. Os seus temas são baseados em eventos históricos ou sobrenaturais e são muitas vezes espirituais ou trágicos, sendo ligados ao conceito da morte” (Ibid, p. 75-76).

Como maneira de expressar e elaborar elementos da cultura japonesa relacionados a fenômenos históricos ou misteriosos associados ao conceito de morte, o Nô utiliza-se de máscaras para representar as personagens principais: figuras lendárias vistas como almas penadas ou fantasmas que se apresentam a uma personagem secundária por meio do sonhar. Diferentemente do papel das máscaras da Tragédia Grega de auxiliar o espectador a identificar personagens, a máscara Nô serviria de instrumento ao ator para entrar em contato com a personagem (Ibid).

Além disso, ao contrário das outras máscaras, “afixam-se” ou “aplicam-se” na cara. Isto manifesta o facto de a máscara se tornar uma parte da pele do ator após a sua “afixação”, passando a simbolizar um personagem a que acresce o efeito sinérgico do vestido. A máscara é tratada como se fosse o rosto do próprio ator. (Ibid, p. 104)

Para Sakamoto (2012), as máscaras Nô, ao serem utilizadas, tornam-se parte do rosto do ator que as utiliza, de modo que a personagem representada passa a influenciar suas ações e a desafiá-lo a expressar diferentes emoções, mas sempre dentro de suas expressões fixas. A solução adotada para tal desafio seria a utilização da expressividade corporal, alternando posições do rosto para representar sentimentos como a tristeza (estando cabisbaixo) ou alegria (mostrando a face de modo altivo). A partir dessas possibilidades gestuais de imprimir sentimentos, Sakamoto (Ibid, p. 106) defende que: “De facto, o que existe dentro de uma máscara de Nô é uma condensação de emoções e a sua capacidade de expressão é ilimitada de acordo com as técnicas do ator que as coloca.”. Em outras palavras, exatamente por sua característica inexpressiva, a máscara Nô teria um potencial infinito de expressividade de sentimentos, tendo esta que ser resgatada pelo ator através dos recursos que possui.

Para além dessa função, as máscaras Nô possibilitariam uma concentração do ator no ato de vivenciar papéis, conduzindo-o à outra realidade e permitindo-o se tornar habitante do local da máscara, interação essa que seria percebida fisicamente através da alteração da frequência cardíaca deles. (Ibid)

Assim como a *Commedia Dell'Arte*, o Teatro Nô utiliza-se de máscaras com características repetidas em suas peças, em que, nesse caso, “o objetivo da construção da máscara concentra-se também em passar as melhores máscaras do passado para o futuro.” (Ibid, p. 107). Ou seja, trataria de uma constante revisitação de tipos previamente desenvolvidos, a fim de construir, no novo, aspectos concernentes a *personas* previamente desenvolvidas.

Entre estas, destacam-se cinco tipos: a *Senyomen*, máscara de característica única, criada e usada exclusivamente para uma determinada peça; *Jô*, máscara representando um homem idoso; *Danjo*, que trataria das expressões do humano; *Oni*, que retrata figuras demoníacas; e *Onryô*, referente às almas penadas ou fantasmas (Ibid).

“Apesar das exigências de recuperação de um maior realismo no teatro moderno, os dramaturgos e diretores têm apelado regularmente à devolução da máscara como um dispositivo que prometia infinitas recompensas artísticas.”¹ (GRAVES, 1974, p. 168). Após o movimento de busca por um teatro mais realista, observa-se que alguns teatrólogos recorreram à utilização de máscaras em suas peças, tanto como conteúdo simbólico - como Pirandello, que as utilizava como metáforas em suas encenações - quanto como modo de resolver problemas cênicos, como no caso de Brecht. (GRAVES, 1974)

¹ Tradução feita do inglês pelo pesquisador: “Despite the recurring demands for greater realism in the modern theatre, playwrights and directors have regularly called for the return of the mask as device that held out promise of infinite artistic rewards.”

Para Graves (1974), no período de ascendência da utilização de máscaras, essas teriam duas principais funções para o ator: isolar características do ator, que passa a vestir a personalidade total da personagem, relacionada a um modo específico de ser do humano; e estabelecer uma barreira estética entre o ator e o público, pois, não estando esse identificado, estaria protegido de reações emocionais próprias ao utilizá-las.

Hunzicker (2020), por sua vez, constatou que, com o uso da máscara, se teria o intuito de um travestimento primitivo, que alteraria a personalidade do ator ao utilizá-la, tornando-se esta personagem e alterando seu raciocínio, assim como sua postura corporal. Nessa perspectiva, indicaria ao espectador uma transcendência da realidade, criando no campo cênico um espaço em que se torna possível acreditar na fantasia do enredo e na encenação.

A máscara é um elemento teatral que oculta e, ao mesmo tempo, revela. Oculta a verdadeira face do ator, mas revela toda a composição deste ator na construção e na utilização deste elemento. (HUNZICKER, 2020, p. 22). Ou seja, para o autor, o potencial transformador da máscara poderia ser observado tanto por sua característica de ocultar a personalidade do ator, permitindo que se torne outro em cena, quanto por revelar, através do trabalho corporal e vocal dele, a capacidade de imbuir-se de outro ao transmitir verdadeiramente um novo modo de ser ao público.

1.3 AS MÁSCARAS NO MÉTODO DE RORSCHACH

“Há necessidade de tanta energia para se adaptar a uma máscara, que essa energia falta em algum lugar. Então, o rosto mais artificialmente composto se desarticula. A dissimulação perdeu a unidade essencial.” (BACHELARD, 1986, p. 173). Bachelard (1986), ao introduzir a obra “A Fenomenologia da Máscara através do teste de Rorschach”², de Roland Kuhn (1957), teceu considerações acerca do se mascarar, relacionando-o com uma necessidade do ser humano em se mascarar. Nesse contexto, o autor defendeu a utilização de máscaras para além da utilização de uma máscara concreta, o que seria uma maneira de se portar na relação social.

Todavia, a dissimulação estaria colocada nas relações, o mascarar-se não estaria completo e em algum ponto demonstraria a face que a pessoa busca ocultar. Por mais bem construída que uma dissimulação seja, algo nela remete à essência da pessoa, pois de outro modo sua artificialidade a tornaria caricata e desarticulada da natureza de quem se oculta. “Se seguimos as lições dessa fisiognomia ativada que é o livro de Roland Kuhn, (...) somos rapidamente conduzidos à convicção que um rosto humano é um mosaico onde se combinam a vontade de dissimular e a fatalidade da expressão natural” (BACHELARD, 1986, p. 170).

² Traduzido do francês pelo pesquisador: “Phénoménologie du Masque, à travers le teste de Rorschach”

Através do ato de nos mascararmos socialmente, seríamos levados à conclusão de que o mascarar-se acarreta uma dialética entre dissimulação e expressão natural. Relacionando essa conclusão com o conceito de *persona*, pode-se pensar que o grau de energia investido na dissimulação – ou no desempenho de papéis sociais – acaba sendo investido proporcionalmente no oposto desse ato, alimentando não apenas a relação do Eu com o mundo externo, mas também a relação com o mundo interno, ao ponto de propiciar uma externalização de características próprias que a pessoa oculta na relação social.

Seguindo a lógica de um potencial revelador nas máscaras, Bachelard (1986) indica um potencial transformador nas máscaras, distinguindo-as em duas categorias: a máscara-lembrança, que rememora eventos passados e expressa uma atitude de passividade; e a máscara-vontade, que seria ativa e imaginativa, exprimindo potência de transformação por afrontar o futuro e também cuja integração poderia ser considerada uma decisão de vida nova. “A máscara, diz Rolland Kuhn, rompe a tensão existente entre a consciência de si e a consciência da personalidade, de um lado, e essa necessidade de experiência estética, de outro.” (BACHELARD, 1986, p. 169)

O potencial transformador da máscara estaria colocado em sua ação de rompimento da tensão existente entre a necessidade de desempenhar papéis no contexto social e a concepção de si, assim como a concepção da personalidade de uma pessoa. Transpondo para uma leitura da Psicologia Analítica, a experiência de integrar a máscara seria um rompimento da tensão entre as relações *Eu-persona* e *Eu-Anima/us*. Nessa esfera, pode-se dizer que Bachelard (1986) sugere que a integração dos conteúdos da máscara apresentada por uma pessoa possibilita a construção de uma ponte entre conteúdos inconscientes e *persona*.

A máscara-vontade seria um modo de a pessoa reformar, mudar seu próprio rosto a caminho de um papel social mais próximo de sua essência, sendo que, para Bachelard, nas máscaras virtuais, através das análises propostas por Kuhn, seria possível jogar indefinidamente com a ambiguidade do rosto e da máscara, explorando os potenciais transformadores de uma pessoa. Ainda, por seu caráter imaginativo, as máscaras-vontade seriam mais recorrentes nas respostas ao Método de Rorschach em comparação às máscaras-lembrança.

As máscaras, no Rorschach, seriam imaginativas, rostos construídos através das palavras. Por serem originadas no pensamento, a pessoa estaria acentuando sua vontade de impassibilidade, suprindo as necessidades humanas de agradar, seduzir e convencer o outro, explicitando formas subalternas de comandá-lo. A existência humana estaria fadada a não apenas existir, mas a existir para e pelos outros, abandonando o modo natural de ser na busca por mascarar-se.

No fundo, um rosto humano é já uma prancha do Rorschach. Extraímos uma máscara do rosto de outra pessoa. Dizemos então que percebemos uma semelhança. Nós nos acreditamos fisionomistas no próprio momento em que esquecemos de percorrer os longos circuitos de uma fenomenologia constituinte quanto aos problemas do rosto. (BACHELARD, 1986, p. 171)

Se, por um lado, há uma necessidade de assumir papéis na relação com o outro, no caminho inverso ocorreria o ato de colocar máscaras nos outros, pela criação de percepções a respeito das pessoas com as quais se interage, imprimindo nelas características individuais. Para além das máscaras que são vestidas, mascara-se também o outro na dinâmica relacional.

Nesse sentido, pode-se pensar na relevância das máscaras construídas pelo pensamento, pela palavra, enquanto produto da imaginação e da externalização de características individuais. Ao ver uma máscara nas manchas de tinta de Rorschach, a pessoa demonstra valorizar esse objeto, obedecendo sua natureza à dissimulação.

A fenomenologia do ser que dissimula, mesmo do ser que desejaria alcançar a segurança total da máscara, somente poderá ser determinada em suas nuances por intermédio das máscaras de algum modo parciais, inacabadas, fugidias, incessantemente tomadas e retomadas, sempre incoativas. (BACHELARD, 1986, p. 166)

As máscaras imparciais permitem uma maior compreensão do desejo de dissimulação, máscaras idealizadas, produzidas pelo discurso de que seriam capazes de desvelar o próprio sentido da dissimulação. Devido ao seu caráter artificial, essas máscaras possibilitariam uma investigação quanto ao grau de sinceridade acerca da face que uma pessoa mostra, por permitir a averiguação de até que ponto existe em alguém uma consciência de seu traço dissimulador.

Bachelard (1986), defendendo o uso de máscaras virtuais, abordou a noção de fenomenologia da artificialidade, em que o artifício implica uma consciência nítida sobre os desejos de ser, sendo o reconhecer-se nas máscaras interpretadas - produzidas pelo método de Rorschach - um modo mais estável do que o das máscaras concretas para a apropriação da natureza humana de dissimulação. A máscara real, objetual, não permitiria que a pessoa que a utiliza se engajasse de fato em desvelar a dissimulação, pois o mascarar-se traveste, de modo a gerar uma negação da existência ao invés de expressar um desejo de transformação.

Mas até que ponto o objeto concreto, escolhido por uma pessoa, não apresentaria potencialidades e novas maneiras de ser no mundo? A proposta central dessa pesquisa se deu partindo da seguinte questão: Seria possível identificar o potencial transformador da máscara em atores através de desenhos e de respostas de máscara (Kuhn, 1957) no Método de Rorschach?

Compreendendo a *persona* enquanto uma máscara de caráter arquetípico em que, apesar de se manifestar de modo singular, possui um segmento coletivo no sentido de ser criada pela interação social e agir nessa enquanto mediadora entre o mundo externo e o Eu, se buscou investigar possíveis contribuições do mascarar-se no sentido de indicar possíveis potenciais transformadores nesse ato através: da figura de Dioniso, do uso de máscaras no contexto artístico-teatral e nas máscaras virtuais de Roland Kuhn (1957).

A revisão bibliográfica dessas temáticas possibilitou ao presente trabalho o pressuposto de que a máscara poderia ser compreendida enquanto um objeto que oculta ao mesmo tempo que revela, no sentido que através de seu uso seria possível demonstrar novos modos de ser na relação com o mundo e proteger aspectos da personalidade com os quais a pessoa não se identifica. Nesse sentido, o que se oculta poderia se relacionar com as qualidades dionisíacas, compreendida como sombrias e emocionais. Através do uso de máscara no processo cênico, o potencial transformador da máscara poderia ser compreendido enquanto a possibilidade de experimentar novos modos de ser ao público e, através da perspectiva de Bachelard (1986), foi possibilitada uma compreensão de que as respostas de máscara no Método de Rorschach revelariam um desejo de máscara, ou seja, que através das máscaras construídas pela fala a pessoa elucidaria elementos de uma autopercepção no sentido de expressar as mudanças que gostaria de fazer na sua relação com o mundo, diferentemente das máscaras concretas, que para o autor ocultariam esse desejo de transformação.

Através dessas compreensões, foram colocadas indagações secundárias nesta pesquisa, no sentido de que, uma vez que a máscara concreta também oculta, seria possível através dela identificar os aspectos encobertos? Se sim, esses aspectos indicariam conteúdos referentes à autoimagem e um potencial de transformação em atores? E ainda, esses conteúdos estariam em convergência com os que as respostas de máscara no Método de Rorschach revelariam? A coleta de dados se desenvolveu a partir desses questionamentos, visando responder a essas perguntas por meio de uma análise qualitativa que adotou a amplificação simbólica como metodologia de pesquisa coerente com o paradigma junguiano.

2 OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GERAL

O objetivo desta pesquisa é investigar o potencial transformador da máscara em atores a partir do desenho de máscaras e das respostas de máscara no Método de Rorschach, como definidas por Kuhn (1957), sob a perspectiva da Psicologia Analítica.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Verificar se o desenho de máscaras revela conteúdos referentes à autoimagem e potencial de transformação em atores;
- Identificar se os conteúdos revelados pelo desenho são condizentes com as narrativas proferidas pelas pessoas responsáveis pela sua produção;
- Analisar se esses conteúdos revelam significados coerentes com as respostas de máscara (Kuhn, 1957) no Método de Rorschach.
- Analisar qualitativamente as respostas dos protocolos do Método de Rorschach aplicados aos atores, especificamente as respostas de máscara de rosto e cara em respostas de conteúdo humano e animal, real ou fictício (para-humano ou para-animal) através da perspectiva de McCully (1980).

3 MÉTODO

Este estudo é uma pesquisa em Psicologia Analítica, de natureza qualitativa, na qual se visa à compreensão de fenômenos através de seus significados e finalidades. Desse modo, deve-se articular a perspectiva ontológica com a epistemológica como apontada pelo paradigma junguiano (PENNA, 2008).

Ao abordar a natureza qualitativa da pesquisa, destaca-se a definição de Chizzotti (2006), que defende se tratar de uma pesquisa participativa, na qual, a partir do engajamento nas atividades propostas, os participantes adquirem um maior conhecimento, o que lhes permite identificar conteúdos pessoais e os integrar à consciência.

O presente trabalho é de cunho interpretativo, tendo em vista que pretendeu identificar o potencial transformador das máscaras em atores a partir do desenho de máscaras e de respostas de máscara obtidas através do Método de Rorschach.

A totalidade se define mais por um sistema de relações do que como um campo, embora não descarte esta acepção também. Como campo, a totalidade tem caráter 'todo abrangente' incluindo consciente e inconsciente, psique e corpo, indivíduo, natureza e cultura. Como sistema de relações implica uma dinâmica multi-vetorial de interações e entrelaçamentos constantes entre todos os elementos que compõem a totalidade num processo de diferenciação e integração das partes rumo a uma complexidade crescente. (PENNA, 2008, p. 78)

Acerca do caráter ontológico do método de pesquisa em Psicologia Analítica, vale ressaltar a concepção de totalidade, que poderia ser compreendida por seu caráter relacional, no qual se coloca a necessidade de um olhar para os fenômenos estabelecendo associações entre todos os elementos que compõem a complexidade de um objeto. Desse modo, ao se olhar para um objeto, é preciso observar as diversas direções que ele segue, incluindo a relação entre opostos; deve-se fazer o esforço para integrar informações conscientes e inconscientes, da psique e do corpo, que falem do objeto através de sua individualidade, sua natureza e sua cultura.

Assim sendo, ao abordar-se a máscara pode-se olhar tanto para seu potencial transformador quanto para seu caráter aprisionante. Como diria Bachelard (1986), “um rosto humano é um mosaico onde se combinam a vontade de dissimular e a fatalidade da expressão natural” (p. 170). Se, de imediato, observa-se uma máscara que oculta, por trás dela observa-se que existe um rosto sendo ocultado.

A investigação psicológica na psicologia analítica considera os fenômenos em seu âmbito individual (sonhos, fantasias, experiências pessoais) e coletivo (mitos, contos de fadas, obras de arte, acontecimentos sociais e políticos), desde que revestidos de valor simbólico,

seja para o indivíduo ou a coletividade que os produz e os vivencia psicologicamente. (PENNA, 2008, p. 88)

Já em relação ao caráter epistemológico do paradigma junguiano, destaca-se a proposta de um método que inclui tanto a esfera subjetiva quanto a esfera objetiva, a da realidade. Se por um lado o objeto de estudo é compreendido por suas características próprias, singulares, por outro os aspectos da coletividade devem ser considerados na produção de conhecimento junguiana. Para além dos elementos da história de vida, de expressões culturais como a mitologia, a arte e marcos históricos contribuem para uma visão da totalidade.

Frente à compreensão do potencial transformador da máscara ao analisar a produção de máscaras realizada pelos participantes, esse estudo tanto considerou os aspectos pessoais do produtor do material quanto os aspectos históricos da máscara, tendo sido necessária uma revisão de literatura sobre como as máscaras se manifestam no âmbito coletivo, investigando a história das máscaras e o arquétipo da *persona*. Visto que o estudo pretendeu utilizar o Método de Rorschach para investigar as “máscaras virtuais” mencionadas por Kuhn (1957), também se fez necessária uma revisão de literatura sobre o Método e suas relações com o arquétipo da *persona* e com as máscaras.

Os principais bancos teóricos em que se fez o levantamento de artigos foram os Periódicos CAPES, PubMed, Scielo e Google Scholar. Para a revisão teórica de conceitos da Psicologia Analítica foram utilizadas as obras de C. G. Jung e de autores pós-junguianos.

Vale ressaltar que, por se tratar de pesquisa com coleta de dados, este estudo será submetido ao Comitê de Ética da PUC-SP e só será iniciado após a aprovação. Também será realizada a firma de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido anteriormente à ocorrência das coletas de dados, que será entregue aos participantes e terá a retenção de uma cópia assinada.

3.1 AMOSTRA

“A investigação com a alma em mente é uma nova procura, uma nova procura, de algo que já fez a sua reivindicação sobre nós, algo que já conhecemos, por muito pouco que seja, mas que esquecemos.”³ (ROMANYSHYN, 2021, p. 4). Em sua obra, Romanyshyn (2021) utiliza o arquétipo do curador ferido, proposto por Jung, ao abordar as motivações inconscientes de uma pessoa a se tornar analista e a se transpor para a figura do pesquisador. Para além das razões conscientes, uma pessoa tomaria a decisão de estudar determinada temática também devido a motivações da alma, o que a levaria a uma nova busca por algo que já fez uma reivindicação sobre quem opta por ela.

³ Traduzido do inglês pelo pesquisador: “Research with soul in mind is re-search, a searching again, for something that has already made its claim upon us, something we have already known, however dimly, but have forgotten.”

Ao abordar o desejo de dissimulação, de experienciar diversos modos de ser, o autor deste estudo optou pela aplicação da pesquisa a um ator, visto ter sido, ele próprio, motivado a subir nos palcos para dar vida a outras personagens.

A escolha da colaboradora participante adotou os seguintes critérios: ser maior de idade (ter mais de 18 anos), ter experiência de pelo menos 10 anos no teatro, pelo fato de estar habituado a assumir novas *personas* em sua busca profissional.

A seleção ocorreu por inscrição voluntária, por meio de um formulário amplamente divulgado, apresentando a pesquisa e solicitando a colaboração de atores.

Fez-se a opção pela análise de um único caso pois a pesquisa é de natureza qualitativa e, de acordo com a metodologia científica de pesquisa em Psicologia Analítica defendida por Penna (2008), pesquisas dessa natureza possuiriam um caráter eminentemente singular.

Vale ressaltar que, seguindo as recomendações de Weiner (1995) sobre metodologia em pesquisas que utilizam o Método de Rorschach, tomou-se cuidado para a seleção de participantes com os quais o pesquisador não tinha qualquer relação prévia, de modo a assegurar que os resultados não fossem influenciados por esse fator.

3.2 INSTRUMENTOS

3.2.1 Entrevista inicial

Foi realizada uma entrevista inicial com a participante na qual a pesquisa foi apresentada. Após a compreensão da proposta do estudo e seus termos pela colaboradora, foi firmado o termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE), incluído no Apêndice A. Esta pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da PUC-SP, campus Monte Alegre, sob o nº 5.371.950.

Um segundo objetivo da entrevista foi o estabelecimento de um *rapport* – um vínculo dentro do espaço clínico – entre o pesquisador e a colaboradora, para que esta última pudesse se sentir mais à vontade na realização das atividades a serem desenvolvidas na continuidade da pesquisa, a saber, o desenho da máscara e a aplicação do Método de Rorschach. O que iria de encontro com entendimento de Ocampo (1981), segundo o qual um dos objetivos da entrevista inicial, no contexto de Psicodiagnóstico, seria “estabelecer um bom *rapport* com o paciente para reduzir ao mínimo a possibilidade de bloqueios ou paralisações e criar um clima preparatório e favorável à aplicação de testes.” (OCAMPO, 1981, p. 21). Assim, apesar de se tratar de um contexto de pesquisa, portanto não estritamente clínico, o estabelecimento de um *rapport* entre a colaboradora e o pesquisador constitui estratégia necessária para reduzir possíveis resistências, preparando a participante para a aplicação dos instrumentos propostos para a coleta de dados.

Um último objetivo proposto para essa entrevista inicial foi a coleta de informações da participante que poderiam ser importantes para a compreensão do material por ela produzido. Penna (2009) defende a utilização de entrevistas semidirigidas na coleta de dados em pesquisa junguiana, uma vez que, por meio de perguntas que propiciem maior liberdade nas respostas, coloca-se a possibilidade de conteúdos inconscientes emergirem nas respostas.

Estes tipos de entrevistas são orientados por um roteiro previamente estabelecido que lhes confere flexibilidade, favorecendo a espontaneidade do participante e a criatividade do pesquisador. Entretanto, essas modalidades de entrevista exigem do entrevistador conhecimento aprofundado do assunto pesquisado, além de sensibilidade psicológica para os conteúdos projetados na relação transferencial que necessariamente se estabelece entre entrevistador e entrevistado, conforme discutido anteriormente. (PENNA, 2009, p. 168).

Em outras palavras, adotar um roteiro de perguntas que permita flexibilidade na condução da entrevista e nas respostas da participante favorece que esta última forneça respostas mais espontâneas e criativas – e portanto mais suscetíveis a revelar conteúdos pessoais. Se por um lado isso promove a apreensão de conteúdo inconsciente, por outro exige do pesquisador um aprofundamento da temática estudada e uma sensibilidade frente à relação com a participante – o *rapport* estabelecido.

Assim, as perguntas previstas para essa entrevista (Apêndice B) visaram à compreensão da relação da participante com sua trajetória no teatro, como percebe a experiência de viver personagens nos palcos, e, ainda, qual é a sua visão sobre a utilização de máscaras em cena.

3.2.2 Desenho da máscara

A arte também pode ser considerada uma forma de conhecimento que detém modos de estruturação, realização e métodos bastante particulares. As expressões artísticas desde a pré-história são formas de manifestação da visão de mundo e das preocupações, sentimentos e emoções mais poderosas do ser humano. (PENNA, 2009, p. 33)

Penna (2009), em sua tese de doutorado, que propõe uma metodologia de pesquisa em psicologia analítica, destaca as manifestações artísticas como forma de conhecimento, dado seu potencial de revelar visões de mundo e emoções de maneira própria. Desse modo, pode-se pensar na realização de máscaras concretas através da criação de desenhos de máscara enquanto outra perspectiva para se olhar para o potencial transformador desse objeto.

A partir do potencial simbólico das máscaras enquanto técnica expressiva, vale ressaltar o conceito de manifestação simbólica segundo C. G. Jung (HOPCKE, 2011; JUNG, 2016 [1964]; STEIN, 2006). O símbolo seria a forma de manifestação de conteúdos inconscientes, de modo a externalizá-los para a consciência. Esses conteúdos emergiriam quando, mobilizada por um conteúdo arrebatador, uma manifestação surgiria no campo da consciência, afetando a pessoa de

modo intenso. Esse efeito se dá exatamente pelo fato de que o simbólico desvela um conteúdo de forte carga inconsciente sobre a pessoa por ele mobilizada, até então não desvelado à consciência. A formação do símbolo se daria então por um conflito entre elementos conscientes e inconscientes, que passam para o campo da consciência sob a forma de símbolo.

Dentre as principais fontes geradoras de símbolos, destaca-se para este estudo a produção artística, como por exemplo a confecção de máscaras ou a atuação. De acordo com Valladares (2008), a máscara e o teatro serviriam na Arteterapia como ferramenta de ampliação e exacerbação de fatos da realidade, de modo a ressaltar nuances antes não tão evidentes. Para a autora, as máscaras em especial teriam o efeito de explicitar conteúdos referentes à autoimagem de quem as produz.

No estudo de Bezerra (2020) buscou-se descrever a importância de uma oficina de arteterapia para um grupo de mulheres idosas em um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) no interior do Ceará. Uma das atividades propostas foi a realização de uma oficina de máscaras na qual se utilizava da técnica de atadura gessada no próprio rosto. Através da produção das máscaras e de uma posterior discussão em grupo, a autora concluiu, a partir dos relatos, que as participantes puderam adquirir maior autoconhecimento, sendo capazes de identificarem a si mesmas e suas histórias de vida através da atividade.

Contrastando com a perspectiva de Bachelard (1986), que diz serem as máscaras reais impossibilitadas de engajar quem as utiliza em desvelar o desejo de ser outro - por gerar uma negação da existência ao invés de expressar um potencial transformador -, a confecção de máscaras concretas enquanto técnica expressiva poderia suscitar conteúdos inconscientes acerca do objeto mediante expressões não verbais. A expressão artística seria, para a psicologia analítica, um recurso metodológico que favoreceria a apreensão de símbolos elaborados pela psique (PENNA, 2008).

Da mesma forma, os desenhos devem ser considerados como uma via de diálogo entre o analista e o analisando, podendo ser interpretados de maneira a se explorar o simbolismo presente neles.

A área da investigação psicodiagnóstica está repleta de testes de personalidade que utilizam o desenho como veículo de comunicação e que, na maior parte das vezes, são acompanhados de pautas de interpretação dos conteúdos simbólicos associados às diferentes partes dos desenhos (casa, árvore, pessoa ou família), tendendo a levar a uma postura de que é possível decifrar um desenho. Ilusão e tentação da busca de um sentido imediato prescindindo do diálogo. (SOUZA, 2011, p. 209)

Para além do desenho em si, faz-se necessária uma verbalização da pessoa sobre aquilo de que se trata a produção. Isso ressalta o caráter individualizado na interpretação dos simbolismos gráficos, bem como indica a necessidade de um diálogo para a compreensão das produções expressivas.

As técnicas expressivas são instrumentos que visam também amplificar os conteúdos inconscientes contidos no símbolo e lançar luz sobre seus motivos arquetípicos. Tais técnicas demonstram-se úteis no levantamento de temas arquetípicos análogos, em diferentes manifestações simbólicas dentro de um mesmo contexto (a psique atual do indivíduo) (PENNA, 2003). (...) Pode-se ainda lançar mão de questionários e entrevistas abertas ou semidirigidas desde que formulados de modo a captar conteúdos conscientes e inconscientes. (PENNA, 2009, p. 93)

Abordando a função das técnicas expressivas em pesquisa como instrumento de amplificação de conteúdos inconscientes sobre seus motivos arquetípicos, Penna pontua a necessidade de considerar a produção no contexto da psique atual da pessoa que produz a arte. Desse modo, uma estratégia para a captação dos conteúdos conscientes e inconscientes da produção seria a realização de uma entrevista, um inquérito. Esse deveria ser utilizado de maneira aberta ou semidirigida. Optou-se pela entrevista semidirigida, sendo esta uma maneira de garantir a abordagem de conteúdos referentes à temática da pesquisa (vide Apêndice C).

Acerca da realização da atividade, visando os custos e facilitação de manuseio para a participante, optou-se pela oferta dos seguintes materiais: uma folha sulfite A4 nova, uma tesoura, um lápis grafite nº 2, uma borracha, um estojo com 12 lápis de cor, um apontador e um estojo com 12 giz de cera de cores variadas. A oficina foi realizada na Clínica Ana Maria Poppovic, com duração de aproximadamente meia hora: quinze minutos para a produção gráfica e quinze minutos para a realização do inquérito.

3.2.3 Método de Rorschach

Como Penna (2009) coloca, “os recursos projetivos, por sua natureza, favorecem a emergência de conteúdos inconscientes via projeção e são, portanto, estratégias muito adequadas aos objetivos da pesquisa junguiana para a captação de material.” (p. 170-171). De acordo com Penna (2009), os recursos projetivos – como o Método de Rorschach – possuem uma natureza que favorece a emergência de conteúdos inconscientes e são considerados estratégias adequadas para a coleta de dados em pesquisas junguianas.

O método das manchas de tinta, que leva o nome de seu criador – Hermann Rorschach –, foi publicado pela primeira vez em 1921 através da obra “*Psychodiagnostik*”, traduzida como “Psicodiagnóstico”. Nela o autor apresentava um método para a compreensão da personalidade. (FREITAS, 2005)

Ellenberger parte do princípio de que “nada existe de mais enigmático para a própria personalidade criadora do que o processo de criação”, já que, “enquanto a consciência se acha ocupada com certos problemas, o inconsciente pode seguir seus próprios caminhos, caracterizados por inspirações súbitas, sonhos, ou pelo efeito catalizador de uma feliz causalidade que constele e

plasme o que vinha formando-se no inconsciente”. (ELLENBERGER, apud FREITAS, 2005, p. 107).

Considerando o processo de criação enquanto um enigma na personalidade criadora, Rorschach preocupou-se em seu método na compreensão muito mais da maneira com a qual o sujeito manuseava as manchas de tinta – como experienciava a situação do teste – do que com os conteúdos obtidos pelas respostas, aquilo que o sujeito via. Ainda, uma vez que a consciência estaria ocupada visando à resolução de determinados problemas, o inconsciente poderia expressar-se através de inspirações súbitas no decorrer da atividade.

Ele certamente utilizava manchas de tinta como estímulos de figura, mas esta não era a sua ideia original, bem antes do seu trabalho já tinham sido feitas várias tentativas de fazer testes por meio de manchas de tinta. Binet e Henri (1895, 1896) tentaram incorporá-los nas suas primeiras tentativas para conceberem um teste de inteligência. Como tantos outros do seu tempo, acreditavam que as manchas de tinta podiam ser utilizadas como estímulo para o estudo da imaginação visual.⁴ (EXNER, 1994, p. 3).

Como apontado por Exner, Hermann Rorschach não foi o primeiro pesquisador a propor a utilização de manchas de tinta em testes psicológicos, visto que 16 anos antes da publicação do *Psychodiagnostik*, Binet e Henri teriam realizado tentativas de aplicar manchas em testes de inteligência e também outros autores contemporâneos teriam estudado a utilização dessas para a compreensão da imaginação visual.

Estudos apontam que a primeira obra a utilizar manchas de tinta como material de investigação psicológica seria um livro chamado *Klecksographien*, publicado por Justinus Kerner no ano de 1857. Nessa obra, Kerner acidentalmente teria descoberto a possibilidade de emprego das manchas de tinta ao observar a diversidade de formas que poderiam ser identificadas Chamou-lhe à atenção a infinidade de significados que poderiam apresentar, assim como sentidos que poderiam ser empregados a elas (FREITAS, 2005). O excêntrico psiquiatra teria, então, experimentado “o poderoso jogo recíproco entre os traços objetivos das manchas de tinta e as projeções pessoais do observador, que, ainda hoje, constitui, para todos, a mais forte experiência no primeiro encontro com o material do Rorschach” (p. 23). (KLOPFER; KELLY, apud FREITAS, 2005, p. 103)

Desse modo, através da obra de Kerner, começa-se a pensar na relação entre as características das manchas de tinta e as projeções, os significados dados a elas por parte de quem as experiencia. De acordo com Freitas (2005), Rorschach teria brincado com o Klecksografia durante sua infância, mas não teria se contentado na observação e realização de manchas: “Teria, sim,

⁴ Traduzido do castelhano pelo pesquisador: “Ciertamente utilizó machas de tinta como figuras-estímulo, pero ésta no fue una idea suya original, ya que bastante antes de su trabajo hubo varios intentos de hacer tests besándose en manchas de tinta. Binet y Henri (1895, 1896) trataron intentos de incorporarlas en sus primeras tentativas de concebir un test de inteligencia. Como tantos otros de su época, creían que las manchas de tinta podrían utilizarse como estímulo para el estudio de la imaginación visual.”

demonstrado sua originalidade ao procurar examinar as reações de crianças e de adultos perante as manchas de tinta e ao compará-las uma com as outras, com bases em tais reações” (FREITAS, 2005, p. 103).

Teria Rorschach, desde esse período, demonstrado interesse em pesquisar reações frente às manchas de tinta. Todavia, iniciou seus estudos na temática apenas em 1917, motivado pelos resultados dos estudos de Szymons Hens (psiquiatra suíço-americano de origem polonesa), que o fizeram questionar os significados de uma pessoa usar apenas parte de uma mancha de tinta para dar uma resposta e quais resultados poderiam ser obtidos através de manchas de tinta coloridas (EXNER, 1994; FREITAS, 2005).

Interessado em desenvolver um método para compreender como cada pessoa desenvolve uma percepção frente a manchas de tinta, Rorschach desenvolveu seu psicodiagnóstico principalmente apoiado em duas teorias: a dos fenômenos *sincinéticos* da psicofisiologia e a do conceito de projeção da dita psicologia do inconsciente.

Assim, por meio dos fenômenos *sincinéticos*, as percepções óticas seriam fixadas diretamente por baixo do umbral da consciência idiocineticamente. Essas percepções seriam, posteriormente, revivenciadas conscientemente como cinestésicas ou, ainda, re-traduzidas inconscientemente em impressões óticas. Esse mesmo princípio teria sido também, mais tarde, aplicado na elaboração do teste de Rorschach, cujas lâminas poderiam ser consideradas uma espécie de espelho, no qual os estímulos óticos atuariam imagens cinestésicas que seriam, por sua vez, projetadas sobre as manchas de tinta e percebidas como pareidolias. (FREITAS, 2005, p.109).

Ou seja, Rorschach parte da teoria dos fenômenos *sincinéticos*, que explicariam o processo de imprimir movimento à percepção de objetos estáticos. Para ele seria um mecanismo psíquico de retraduzir as informações óticas obtidas, de modo a ser o movimento um espelho da pessoa que vê: uma impressão pessoal, em que a pessoa dá características ao percepto que elaborou através de seu pensamento, falando, portanto, sobre propriedades individuais suas, do seu modo de experienciar as manchas de tinta.

O conceito de projeção, que é substancial para a compreensão do Método de Rorschach, foi desenvolvido pela psicanálise de Freud e se trataria de uma operação em que a pessoa, inconscientemente, externalizaria características de si – muitas vezes não conhecidas – na percepção que tem de um outro ou de um objeto. Em outros termos, um ato de deslocamento de aspectos do mundo interno para o mundo externo, que passam a ser olhados pela pessoa não enquanto uma característica de si, mas como uma qualidade dos fenômenos que observa, vivencia. (Laplanche e Pontalis, 1967)

A contribuição desse conceito para o Método de Rorschach seria a de que, através dessa operação do inconsciente, a pessoa submetida ao método passaria a externalizar aspectos de seu

mundo interno pela indicação dos perceptos que viu nas manchas de tinta e pela maneira com a qual os percebe. À vista disso, seria possível através do teste uma compreensão de como o humano experiencia suas vivências, como percebe o mundo à sua volta e, assim, aprofundar uma percepção de seu funcionamento (FREITAS, 2005).

Com o falecimento de Rorschach poucos meses após a primeira publicação do seu método, as teorias e o desenvolvimento desse trabalho pelo autor original foram interrompidos e passaram a ser desenvolvidos principalmente por outros pesquisadores, distanciando-se das ideias inicialmente propostas. (FREITAS, 2005, p. 102). “Embora vários colegas de Rorschach continuassem a utilizar o seu método após a sua morte, não seguiram a abordagem empírica sistemática da recolha de dados que ele tinha utilizado, mas tentaram concentrar-se nas aplicações clínicas ou profissionais do método.”⁵ (EXNER, 1994, p. 14).

Inicialmente os pesquisadores que continuaram a utilizar o método de Rorschach privilegiaram uma aplicação clínica a uma abordagem empírica e sistemática. Coube a John Exner (1994) desenvolver o Sistema Compreensivo, que procurou reunir diversas perspectivas que vinham sendo utilizadas para a aplicação do método em um único sistema de interpretação empiricamente comprovado.

Vale ressaltar a perspectiva fenomenológica desenvolvida por fenomenólogos como Binswanger, Bachelard e Roland Kuhn para abordar o método de Rorschach, um método de compreensão da experiência humana que poderia ser utilizado através de diversas perspectivas (BASSO, 2019).

No texto “A Máscara” (1986) - que foi escrito por Bachelard como prólogo do livro “Phénoménologie du Masque, à travers le teste de Rorschach” de Roland Kuhn (1957) e que, posteriormente, foi publicado pelo seu autor como um capítulo de “O Direito de Sonhar” (1986) -, tecem-se comentários sobre as respostas de máscara no método de Rorschach, defendendo-se que seria possível que fossem compreendidas como máscaras virtuais – construídas pelas palavras – que poderiam demonstrar o desejo do indivíduo de se tornar outro de maneira consciente. Em outras palavras, através das respostas de máscara proferidas no método de Rorschach, seria possível abordar novas possibilidades de a pessoa experienciar o mundo, através da vontade de dissimular evidenciada por meio das narrativas.

Outra proposta de análise qualitativa do método de Rorschach que vale ser ressaltada é a de McCully, que, em sua obra “Rorschach: Teoria e Simbolismo: uma abordagem junguiana” (1980),

⁵ Traduzido do castelhano pelo pesquisador: “Aunque varios colegas de Rorschach continuaron utilizando su método tras su muerte, ninguno siguió el enfoque empírico sistemático de recopilación de datos que él había empleado, sino que intentaron centrarse en las aplicaciones clínicas o vocacionales del método.”

desenvolveu uma compreensão dos cartões de Rorschach sob uma perspectiva arquetípica, baseado na Psicologia Analítica.

Em sua obra, buscou examinar os dez cartões do teste individualmente, visando à identificação de possíveis conteúdos que cada mancha poderia suscitar em quem a vê. Ou seja, buscou analisar quais aspectos do inconsciente coletivo estariam relacionados a cada uma das manchas de tinta.

Vale destacar ainda o que McCully (1980) discorre acerca do cartão V. De acordo com o autor, devido aos seus contornos bem delimitados, esse estímulo levaria a pessoa a uma escolha mais consciente de suas percepções. Contudo, quando a pessoa não dá uma resposta popular à mancha – a figura de um morcego ou borboleta na mancha inteira (EXNER, 1999) –, seus conteúdos estariam fortemente relacionados aos complexos pessoais de quem responde. Além disso, a situação propiciada por essa imagem poderia desafiar a autoridade do Ego, indicando algo arquetípico relacionado à cisão entre o inconsciente e a consciência, à dinâmica de separação entre as potencialidades que cabem à autopercepção da pessoa e as que não cabem, que são escondidas, passam a pertencer ao inconsciente. Ainda, por seu caráter mitológico relacionado a Pã - deus dos bosques caracterizado enquanto metade humano e metade bode, que seria uma representação de aspectos positivos e negativos de um indivíduo -, esse cartão poderia evocar sentimento de culpa resultante de possíveis tendências maniqueístas entre bem e mal. Pode-se dizer que o cartão está relacionado a possíveis conflitos do Ego com forças inconscientes, contrárias a ele, uma briga entre os conteúdos internos de uma pessoa e a visão que ela tem de si, um embate entre *persona* e sombra.

Dessa maneira, optou-se por utilizar o Método de Rorschach uma vez que este, através do desejo de máscara – como apontado por Bachelard (1986) –, poderia indicar novas possibilidades de ser um potencial transformador expresso através das máscaras construídas pelas palavras. Já a perspectiva de McCully (1980) possibilitaria a realização de uma ampliação simbólica dos conteúdos suscitados, promovendo uma ponte entre aspectos coletivos e pessoais presentes nas respostas proferidas pelos participantes.

Neste estudo o Método de Rorschach foi aplicado como indicado pelo Sistema Compreensivo (Exner, 1999) e, em seguida, foram selecionadas as respostas de máscara como indicadas por Kuhn (1957): aquelas de rosto humano (Hd), rosto para-humano ((Hd)), cara de animal (Ad) e cara de animais fantasiosos ((Ad)). As respostas passaram por uma análise qualitativa através de ampliação simbólica, baseada nos apontamentos realizados por McCully (1980) acerca dos cartões, e a partir das informações obtidas através da revisão bibliográfica e da análise dos dados da entrevista fornecida pelo participante.

3.3 PROCEDIMENTO

Inicialmente, foi realizada a divulgação da entrevista a atores, informando-os sobre a pesquisa e solicitando a sua participação por meio de um formulário de inscrição constando:

- 1) Nome
- 2) Idade
- 3) Profissão
- 4) Tempo de experiência no teatro
- 5) Telefone para contato
- 6) E-mail para contato
- 7) Interesse em participar da pesquisa

Através das respostas obtidas, foi selecionada e contatada uma participante que atendia aos critérios definidos.

Após contatada, foi agendada uma entrevista que consistiu em: uma entrevista semiaberta para coletar dados acerca da experiência da colaboradora no teatro, a atividade de produção gráfica de máscaras e posterior inquérito (Apêndice) e a aplicação do Método de Rorschach, de acordo com as instruções do Sistema Compreensivo (EXNER, 1999).

A duração da entrevista foi de três horas, tendo sido destinadas: uma hora e trinta minutos para a realização da primeira entrevista (cerca de uma hora para o firmamento do TCLE e realização da entrevista inicial e meia hora para a produção gráfica de uma máscara e realização do inquérito) e mais uma hora e meia para a aplicação do Método de Rorschach.

4 ANÁLISE DOS DADOS

Inicialmente foi realizada uma análise dos dados da entrevista inicial, por meio de categorias referentes à trajetória da participante no teatro, sua visão quanto a experienciar novas formas de ser através dos papéis e sua percepção sobre o uso de máscaras na encenação.

Em seguida, foi realizada uma amplificação simbólica a partir dos dados colhidos na produção gráfica da máscara e seu respectivo inquérito. Foi feita a articulação do material de cada categoria de análise com a fundamentação teórica, sob a perspectiva da *persona*, do uso das máscaras no teatro e dos efeitos do uso de máscaras em atores. Procurou-se, também, estabelecer relações com os resultados obtidos na análise das entrevistas iniciais.

A rede de associações por analogias e comparações entre diversas áreas do conhecimento favorece a articulação entre o nível arquetípico (coletivo) e o nível particular (individual) do fenômeno, simultaneamente sintetiza as perspectivas objetiva e subjetiva e, assim, restabelece o vínculo entre indivíduo e cultura. (PENNA, 2009, p.184)

De acordo com Penna, a amplificação simbólica aconteceria através dos dados obtidos na revisão bibliográfica realizada, em que, por meio da articulação de diversas áreas do conhecimento na análise de um dado, seria possível uma aproximação entre os aspectos coletivos e individuais de um fenômeno, de modo a produzir um conhecimento considerando o indivíduo em um contexto cultural.

Para a análise dos dados obtidos através da aplicação do método de Rorschach, foi realizada uma ampliação simbólica – apoiada na obra de McCully (1980) e na revisão bibliográfica realizada – das respostas de máscaras como definidas por Kuhn (1957): aquelas com conteúdo de rosto humano, de rosto para-humano, de cara animal e de cara de animais fictícios.

A escolha pela análise de variáveis específicas do protocolo de Rorschach aplicado foi feita a partir das indicações de Weiner (1995), que aponta que, para a realização de pesquisas utilizando-se do Método de Rorschach, se faz necessária a seleção de variáveis que tenham material teórico sobre a temática que se pretende estudar, o que será garantido neste estudo devido à relação defendida por Kuhn (1957) entre as respostas de máscara e o desejo de dissimulação.

Por fim, foram selecionadas categorias de análise visando a uma organização dos dados possibilitados por essa análise. A partir disso foi realizada uma discussão sobre o potencial transformador das máscaras comparando o material produzido a partir da máscara concreta (desenho de máscara e respectivo inquérito) e o material produzido através da análise das máscaras virtuais (proferidas pelo Método de Rorschach).

4. 1 ELEMENTOS PARA A AMPLIFICAÇÃO SIMBÓLICA

Através da entrevista, foram levantadas quatro temáticas que necessitavam de um aprofundamento bibliográfico para a realização da análise. Dessa maneira, foram elencados quatro capítulos a serem desenvolvidos sobre as figuras do Palhaço, do Macaco, do Velho Sábio e da Mãe.

4.1.1 O Palhaço ou o Trickster

De acordo com Hopcke (2012), Jung desenvolveu a ideia do arquétipo de *Trickster* com base em uma figura contrária à ideia de ordem, que prega peças e gera reviravoltas a ponto de, por meio dessa desestabilização, gerar potencial de transformação.

À majestade, substituem-se a chalaça e a irreverência; à soberania, a ausência de toda autoridade; ao temor, o riso; à vitória, a derrota, aos golpes dados, os golpes recebidos; às cerimônias as mais sagradas, ao ridículo; à morte, a zombaria. O palhaço é como que o reverso da medalha, o contrário da realeza: a paródia encarnada. (CHEVALIER, 2000, p. 680).

Utilizando a imagem da queda da nobreza, Chevalier associa a imagem do palhaço à queda da realeza, em que os valores de submissão à autoridade, de valorização das vitórias e da sacralização seriam convertidos em um cenário sem autoridades, no qual a submissão se torna humor e, por intermédio da paródia e irreverência, as fragilidades humanas são trazidas à consciência.

Graças a essas propriedades, Mercúrio aparece como um *daemonium* ressuscitado dos tempos primordiais, até mesmo mais antigo do que o Hermes grego. Os traços "tricksterianos" de Mercúrio têm alguma relação com certas figuras folclóricas sobejamente conhecidas nos contos de fada: Dunga, o João Bobo e o Palhaço que são heróis negativos, conseguindo pela estupidez aquilo que outros não conseguem com a maior habilidade. (JUNG, 2002 [1959], p. 251, § 456)

O *Trickster* poderia se manifestar através da imagem de heróis negativos, que conseguem realizar grandes feitos não por seus talentos, mas sim pelos seus defeitos. Ele expressa as falhas humanas, entretanto está também presente na figura do curador e sacerdote, uma vez que supre a necessidade de extravasar o aspecto selvagem e eufórico do homem.

O papa INOCÊNCIO III manifestou-se, mas inutilmente, contra as "brincadeiras escarneadoras da sua loucura" (dos clérigos) e contra "o desabafo desavergonhado do seu espetáculo". ... No meio da missa, pessoas fantasiadas com máscaras grotescas ou de mulher, de leões ou de atores apresentavam suas danças, cantavam no coro canções indecentes, comiam comidas gordurosas num canto do altar, ao lado do celebrante da missa, jogavam ebenda, seu jogo de dados, incensavam com fumaça fedorenta, queimando o couro dos sapatos velhos e corriam e saltitavam por toda a Igreja, etc. (JUNG, 2002 [1959], p. 253, § 459)

Associado ao furto, às confusões, à tolice e à falta de clamor por justiça, a figura de *Trickster* poderia ser relacionada com a figura de Hermes, deus mensageiro da mitologia grega marcado por sua malandragem e por simbolizar a busca interior e exterior por transformações, tendo sido adotado pelos alquimistas medievais enquanto um homem de “mil faces”. Tanto tinham essa concepção que, ao se referirem aos processos de mudança, empregavam o termo “*corpus hermeticum*”, considerado uma associação sagrada presente nos escritos alquímicos. (JUNG, 2002 [1959]; HOPCKE, 2012).

Até mesmo no catolicismo renascentista, o clérigo nomeava lideranças consideradas como “o papa dos loucos”, fazendo com que, durante as missas, existisse espaço para que pessoas aparecessem fantasiadas portando máscaras animais e realizassem dentro da igreja ações eufóricas de satisfação de necessidades tidas como profanas. Com o tempo, esses rituais foram sendo reprimidos pelas lideranças católicas, migrando do cenário religioso para os palcos de comédia italiana sob a forma de tipos cômicos que divertiam o público.

“A *Commedia dell'arte* é o fermento da massa azeda do teatro. Ela se oferece como forma intemporal de representação sempre e quando o teatro necessita de uma nova forma de vida e ameaça paralisar-se nos caminhos batidos da convenção”. (BERTHOLD, 2000, p.367). Berthold (2000) defende a *Commedia dell'arte* enquanto movimento teatral que mostra novas formas de vida diante de possíveis paralisações devido às convenções sociais. Nesse contexto, pode-se pensar na representação da figura de *Trickster* nos palcos da comédia italiana, já que muitos de seus personagens demonstram aspectos falhos do ser humano utilizando-se do humor. Sendo que, para Jung (2002 [1959]), essas figuras teriam sido eternizadas através do palco italiano, tendo se expressado por meio de figuras como os Pulcinellas e os Cucorognas.

Bastava combinar, antes do espetáculo, o plano de ação: intriga, desenvolvimento e solução. Os detalhes eram deixados ao sabor do momento - todas as piadas e chistes ao alcance da mão, os trocadilhos, os mal-entendidos, jogos de prestidigitação e brincadeiras pantomímicas que sustentaram os improvisadores por séculos.” (BERTHOLD, 2000, p.353)

Através da improvisação nas ruas, a comédia italiana se estruturava a partir de um roteiro simples, os *canovacci*, que contavam apenas com o plano de ação do espetáculo. A atuação acontecia via utilização de máscaras que davam vida à essas máscaras, que expressavam comicamente por meio de piadas, mal-entendidos e brincadeiras o lado selvagem e eufórico do homem.

O esteio do elemento cômico eram os Zanni, as figuras e servos provenientes de Bérgamo, (As variantes de seu nome, Zannoni, Zan ou Sanni sugerem tratar-se de uma forma do dialeto veneziano para Giovanni: outra teoria, que faz remontar a etimologia até a Antiguidade, liga-o à palavra grega *sannos*, bobo, e ao latim *sannio*, pantomimeiro.) O Zanni geralmente aparece em parelha. É esperto e malicioso, ou bonachão e estúpido e, em ambos os casos, glutão. Usa uma meia máscara feita de couro, barba descuidada, um chapéu de abas largas e, no cinto de suas calças largas e bufantes, uma adaga de madeira sem fio. Os sucessores de Zanni constituem legião - Brighella e Arlecchino, Tuffaldino, Trivellino, Coviello, Mezzetiuto, Fritellino e Pedrolino.” (BERTHOLD, 2000, p.355)

Pode-se pensar nas figuras do Zanni como representações do arquétipo de *Trickster*, visto que faziam parte da classe de personagens da *Commedia dell'arte* relacionada aos bobos. Se por um lado eram vistos como estúpidos, por outro eram perigosos, maliciosos, demonstravam potencialidade através de características sombrias.

Nas mais diversas culturas ao redor do mundo, podemos encontrar uma figura cômica baseada na lógica do bobo, do desajustado, que pode ser associada ao palhaço. Contudo, o palhaço, como conhecemos hoje nas culturas ocidentais, tem a sua origem nos circos europeus do século XVIII, onde tradicionalmente eram apresentados números de habilidades corporais nas quais o risco de vida era iminente. (...) Com o objetivo de quebrar esta tensão, nos intervalos dos números, eram inseridas as reprises e entradas clownescas. (SATO, et. al., 2016, p. 127)

Retomando a história do palhaço, Sato et. al. (2016) afirma que figuras cômicas baseadas na figura do bobo e do desajustado estão presentes em diversas culturas do mundo, tendo sido originados nos circos europeus do século XVII os palhaços conhecidos pela cultura ocidental. Inicialmente, essa figura surgiu com o ímpeto de quebrar a tensão dos espectadores que assistiam a números corporais em que os acrobatas sofriam risco de vida. Tendo como tarefa satirizar os outros números do circo, necessitava conhecer as habilidades que eram apresentadas no espetáculo, além de – através da improvisação – estabelecer uma conexão com o público.

Para se estabelecer na posição do desajustado, é fundamental, para um palhaço, a aceitação do fracasso e a manifestação das suas emoções de maneira sincera e verdadeira. No entanto, este fracasso age sobre o clown de forma inesperada. (...) Esta postura e o sentimento associado ao erro reforçam o poder cômico do palhaço e colocam o paciente numa posição de empoderamento e confiança. (...) Quando a máscara do clown entra em cena, ela traz consigo um mundo em que a lógica pode ser subvertida e, a partir do problema, emerge a possibilidade da diversão, em que o erro se torna cômico e o desajuste é comum. É próprio da máscara do palhaço, portanto, o poder de gerar o prazer do humor. (SATO, et. al., 2016, p. 127)

O trabalho do palhaço, portanto, baseia-se na necessidade de aceitar o próprio fracasso e olhar para as emoções que surgem e se exacerbam na utilização da máscara. Em outras palavras, nesse fazer se mostra necessário o entrar em contato com características da própria sombra. Todavia, nessa figura o fracasso toma outra forma, pois o *clown* traz consigo um mundo onde há a possibilidade de subversão da lógica, em que as fraquezas podem tornar-se risíveis, fortalecendo quem o assiste através do humor.

Por essa propriedade a máscara do palhaço tem o poder transformador de tornar situações difíceis em prazerosas, sobreposta a realidade vivida, possibilita a ressignificação de memórias delicadas, de maneira a propiciar mediadas pela elaboração cognitiva da construção de novos símbolos, criando novas narrativas para a vida.

O "trickster" é representado no livro por tendências opostas no inconsciente e, neste caso específico, por um tipo de segunda personalidade de caráter pueril, inferior, semelhante àquelas personalidades que se manifestam verbalmente em sessões espíritas, ou causam fenômenos totalmente infantis, característicos do poltergeist. Acredito ter designado corretamente estes componentes de caráter, que nunca faltam, por sombra." (JUNG, 2002 [1959], p. 257-258, § 473)

Entendendo o arquétipo de *Trickster* enquanto uma figura de dualidade, pode-se pensar em seu caráter sombrio, na medida em que sua figura perturba o balanço da consciência e, através de mentiras diante das intenções humanas conscientes, desestabiliza o Ego impulsionando possíveis mudanças. Marcado pela expressão de tendências opostas presentes no inconsciente, *Trickster* possui em uma de suas facetas um caráter pueril, deixando no humano vestígios de uma fase de desenvolvimento da consciência anterior: de permanência da inconsciência, na qual não há uma distinção tão clara do Eu, e, portanto, do próprio corpo. Se por um lado essa sua característica pode gerar ansiedade por remeter a um aspecto mais selvagem do humano, por outro, quando utilizado a seu favor, é capaz de auxiliar a pessoa a gerar transformações importantes em sua busca pelo Si-mesmo. (JUNG, 2002 [1959]; HOPCKE, 2012).

O "trickster" é a figura da sombra coletiva, uma soma de todos os traços de caráter inferior. Uma vez que a sombra individual é um componente nunca ausente da personalidade, a figura coletiva é gerada sempre de novo a partir dela. Mas nem sempre isso ocorre sob forma mitológica, mas nos tempos mais recentes e devido à repressão crescente dos mitologemas originários, ela é projetada sobre outros grupos sociais e outros povos. (JUNG, 2002 [1959], p. 264-265, § 486)

Como colocado por Jung, em nível coletivo, *Trickster* se trataria da figura da sombra coletiva, ou seja, ele expressaria as potencialidades humanas que foram negadas pela civilização, consideradas inferiores, incompatíveis com os ideais da época. Uma vez que a sombra é inerente à personalidade individual, essa sombra coletiva se configuraria por meio dela, sendo o *Trickster* composto pelas propriedades não bem-vistas que cada ser humano carrega consigo, mesmo que as negando. Nesse sentido, a sombra coletiva expressa-se não somente pelas mitologias, mas pela projeção dessas características negativas em outros grupos sociais.

Como esta última é uma forma bem definida que aparece frequentemente na fenomenologia dos sonhos, podemos responder positivamente a essa pergunta: a sombra, embora seja uma figura negativa per *definitionem*, deixa entrever muitas vezes traços ou associações positivas, os quais apontam para um cenário de outro tipo. É como se ela escondesse conteúdos significativos sob um invólucro inferior. (JUNG, 2002 [1959], p. 265, § 487)

Estabelecendo um paralelo entre a sombra pessoal e *Trickster*, pode-se pensar que, apesar de se tratar de uma figura negativa, ele carrega potenciais positivos que apontam para novas possibilidades de ser; por isso, carrega conteúdos importantes, porém encobertos pelos aspectos tidos como negativos. Em outras palavras, pelo reconhecimento da sombra seria possível integrar novos recursos. Por trás das situações de calamidade provocadas por *Trickster*, surgem novas

virtudes que não apareceriam sem um “salvador sobrenatural” que poderá “desemaranhar o novelo do destino” (JUNG, 2002 [1959], p. 266, §34).

Acrescenta-se ainda o fato de que na consciência índia a história do "trickster" não é incompatível, nem antipática, mas sim prazerosa, não convidando por isso à repressão. Parece, pelo contrário, que o mito estaria apoiado e cuidado pela consciência. E isto deve ser assim, uma vez que tal fato representa o melhor método e o mais bem-sucedido, de manter consciente a figura da sombra e assim expô-la à crítica da consciência. (JUNG, 2002 [1959], p. 260, §. 476)

O processo de enfraquecimento da consciência marcado pela figura de *Trickster* não necessariamente é visto de maneira negativa, como no caso da consciência oriental. Quando encarado como prazeroso ao invés de ameaçador, logo, reprimido, este enfraquecimento faz-se um convite de expansão da consciência, que mantém consciente aspectos sombrios, tornando-os passíveis às críticas conscientes, não mais agindo de maneira incontrolável. Como se, ao integrar aspectos da figura tricksteriana, fosse possível expor a face oculta dessa máscara, podendo ser o *Trickster* compreendido como um convite de desmascarar-se através da aproximação entre a própria máscara e a consciência.

Tecendo aproximações entre Bachelard e o Orientalismo, Rocha (2020) coloca que, para a sabedoria oriental – em especial o taoísmo –, o caminho para a sapiência seria por meio de aproximações com os aspectos de natureza, os quais, para essa linha de pensamento, tratariam de um pensamento ordenado. Já para Bachelard, a natureza estaria ligada a uma desordem em que, diante dela, o humano encontraria a possibilidade de transformar a sua energia de ser. Para o autor, tanto o homem é fonte de energia para a natureza quanto a natureza seria fonte de energia para o homem, pois “o êxtase humano perante a natureza é então um espelhamento em que tudo o que olhamos, a natureza olha também para nós.” (Rocha, 2020, p.4); dessa forma pode-se pensar na energia da desordem tricksteriana de maneira positiva, visto que, ao ser integrada a um olhar para a natureza, poderia organizar o humano, que ao olhar para ela aprenderia também sobre si mesmo.

4.1.2 O Macaco

Abordando a simbologia do macaco, Chevalier (2000) diz: “O macaco é muito conhecido por sua agilidade, seu dom de imitação, sua comicidade. Há um aspecto desconcertante no macaco, o da *consciência dissipada* (F. Shuon). Lie Tse faz dele um animal irritável e tolo.” (p. 573). O autor ressalta seus aspectos ágeis e cômicos, associando-o a uma ideia de consciência dissipada. Nesse sentido, associa o macaco à noção de consciência para os tibetanos, o que não seria compreendido positivamente, pois essa seria percebida – no caso do macaco – enquanto uma ausência de foco, nela

a associação de ideias desconcentra. Dessa maneira, existiriam inclusive métodos budistas de meditação que visariam o domínio dele, que estaria relacionado ao coração, ou seja, aos afetos.

Retomando a ideia de sabedoria da consciência taoísta defendida por Rocha (2020), pode-se pensar na força desconcertante e irritável do macaco sendo uma manifestação de trickster que, ao desorganizar os processos de consciência, revela o aspecto primitivo presente no homem. Mesmo que seja um processo sofrido, assim como o contato com o dionisíaco, é capaz de reorganizar a consciência de maneira menos unilateral.

Por isso limito-me a constatar que o "macaco" denota a personalidade instintiva do paciente, negligenciada em favor de uma atitude puramente intelectual. O resultado disso foi que seus instintos o subjugaram investindo contra ele, de tempos em tempos, com força incontida. A "reconstituição" do macaco significa a reconstrução da personalidade instintiva dentro dos quadros hierárquicos da consciência, reconstrução possível unicamente quando acompanhada de importantes modificações da atitude consciente. (JUNG, 1978 [1938], p. 39, §66)

A partir dessa colocação, presente na obra *Dogmas e símbolos naturais*, pode-se compreender que Jung vai ao encontro da ideia de que a figura do macaco poderia representar a emergência de processos instintuais, internos e renegados do humano em prol da valorização de características apolíneas. O que denotaria a reconstituição do macaco enquanto uma maneira de integrar esses aspectos ao âmbito da consciência. Um pouco mais à frente, o autor disserta sobre os processos de metamorfoses de animais a humanos, colocando essa imagem como o processo de integração, em que a esfera instintual deixaria de ser parte isolada para tornar-se característica participante na personalidade do humano.

Em *Psicologia e Alquimia*, Jung se refere à figura do macaco ao analisar um sonho que continha a figura de um macaco do gênero gibão. Nessa situação, ele colocou que: “No sonho em questão, ele deve ser “reconstruído”, o que significa o restabelecimento do antropoide, do “ser humano” como realidade arcaica.” (2016 [1944], p. 157, § 169). Ou seja, que representaria um resgate de qualidades presentes no homem antropoide que poderia ser compreendido ao se observar a Fase Mágica desenvolvida por Whitmont (1991), na qual não existe uma cisão entre psique e corpo, conseqüentemente o racional e o emocional podem conviver em harmonia.

Vale ressaltar que, para Whitmont (1991), as fases de desenvolvimento da consciência da humanidade poderiam ser comparadas aos estágios de desenvolvimento da psique individual, então se pode pensar na figura do macaco enquanto regressiva à fase mítica, relacionada aos primeiros anos de vida. O mesmo pode ser averiguado nos escritos de Jung (2016 [1944]) que, ao abordar a retro identificação do homem com os antropoides e animais, a coloca enquanto movimento regressivo à infância, tecendo que poderia indicar uma persistência do aspecto infantil do humano.

Nesse sentido, pode-se imaginar uma aproximação entre o macaco e o arquétipo de *Puer Aeternus*, a Criança Divina que habita dentro do humano marcada por um lado pela novidade, pela esperança e pela potencialidade do novo, da transformação; e por outro pela leviandade muitas vezes superficial e pelo estado de prazer, o universo das brincadeiras. Por mais que esse arquétipo aborde aspectos essenciais do humano, a pessoa, quando identificada inconscientemente com a criança, pode passar a agir através de seus aspectos sombrios, marcados pela imaturidade e pela dificuldade de lidar com compromissos. (Hopcke, 2012; Jung, 2002 [1959]).

4.1.3 O Velho Sábio e a Baubo

O Velho Sábio aparece nos sonhos como mago, médico, sacerdote, professor, catedrático, avô ou como qualquer pessoa que possuía autoridade. O arquétipo do espírito sob a forma de pessoa humana, gnomo ou animal manifesta-se sempre em situações nas quais seriam necessárias intuição, compreensão, bom conselho, tomada de decisão, plano etc., que no entanto não podem ser produzidos pela própria pessoa. (JUNG, 2008 [1921], p. 213, §399)

Jung, ao desenvolver a figura arquetípica do Velho Sábio, atribuiu-lhe características relacionadas ao conhecimento, à sabedoria, à inteligência e à reflexão. Dessa forma, considerou essa figura enquanto uma personificação do espírito humano, denotado como a potencialidade de deter conhecimento e refletir, tratando-se de uma figura que orienta e oferece recursos para o humano lidar com suas lutas interiores. (Jung, 2008 [1921]; Hopcke, 2012).

A figura do Velho Sábio apareceria em momentos da vida do indivíduo em que se fizesse necessário o uso do pensamento e da intuição, o que se averigua nos contos de fada, uma vez que essa figura costuma aparecer em situações em que o herói necessita de ajuda e se vê sem perspectivas. Nessas situações, o Velho auxiliaria o herói a se salvar através da “função espiritual” (Jung, 2008 [1921]; p. 214, §402), ou seja, através da promoção de reflexões e bons conselhos. “Na realidade o Velho representa essa reflexão útil e a concentração das forças morais e físicas que se realiza espontaneamente no espaço psíquico extraconsciente, quando um pensamento consciente não é possível ou já não o é mais.” (JUNG, 2008 [1921], 215-216 §403). Ou seja, essa figura arquetípica remontaria à sabedoria interior, inerente ao humano, que, quando não disponível à consciência, chegaria a ela através de uma figura mensageira. Nesse sentido, Jung (2008 [1921]) acentuou que recorrentemente o Velho Sábio levanta questionamentos aos heróis que buscam amplificar o que este lhes traz, como perguntas que visam reconstituir a ordem e a finalidade da narrativa que lhe é contada, propiciando dessa maneira uma autorreflexão da figura do herói.

Abordando essa qualidade, Jung (2008 [1921]) coloca que: “O esclarecimento e o desembaraçar do novelo do destino têm um aspecto verdadeiramente mágico, experiência que não é ignorada pelo psicoterapeuta.” (p. 217, §405). Em outras palavras, utilizando-se da metáfora do

novelo do destino, o esclarecimento teria a função de organizá-lo de modo que uma determinada situação ocorra através da compressão do *como*, do *porquê*, e do *para que*. O potencial de ação do herói se ampliaria, o que seria importante para a psicoterapia no sentido do auxílio ao paciente na compreensão das situações que vivencia e as opções de posicionamento diante delas.

O Velho Sábio teria, portanto, uma característica de orientação, reflexão e detenção do conhecimento; bem como uma postura solícita e bondosa diante de quem lhe necessita. Contudo, assim como os demais arquétipos, para além dos aspectos positivos traria em si um contraponto, como Jung coloca: “O Velho, na realidade, também tem um aspecto mau, como um xamã primitivo que, por um lado, cura e ainda, por outro, é o temível preparador de venenos. A palavra φάρμακον significa tanto remédio como veneno, e veneno afinal pode ser um ou outro.” (JUNG, 2008 [1921], p. 223, §415). Ou seja, a mesma face que cura, também envenena, de modo a poder-se refletir sobre a maneira com a qual a sabedoria pode ser usada, sendo o Velho Sábios muitas vezes retratado desta forma: enquanto alguém que usa da detenção dos conhecimentos por egoísmo e fazendo o mal.

Pensando em uma representação da velha, vale ressaltar a deusa Baubo da mitologia grega, ela aparece sob a forma de uma velha gorda que exhibe suas partes íntimas em público. Considerada a deusa pagã da alegria e da obscenidade, sua história mais conhecida é a de que, em conjunto com seu Iambe, alegrou Deméter no período de sua depressão pós perda de sua filha.

Enquanto Iambe usava linguagem promíscua, insultos, e piadas obscenas, Baubo partiu para a ação para persuadir Demeter a desistir do seu luto. Subitamente se aproximou da deusa e puxou o seu vestido para expor os seus genitais. Para completar o nosso levantamento das provas documentais, aqui estão as duas versões principais, transmitidas por polêmicos cristãos, do anasyrma de Baubo - o gesto que acalentou Demeter.⁶ OLENDER, 1990, p. 87)

Como retomado por Olender, o ato de Baubo que acalentou Deméter aconteceu devido à ação de Baubo, que desnudou-se dançando para a deusa e a convenceu em sair do luto. Baubo, com seu caráter obsceno e debochado, passaria, portanto, aprendizagens sobre viver com alegria, do mesmo modo que ajudou Deméter a passar por uma situação difícil, ensinando que o sofrimento pode passar e que por detrás dele pode existir alegria.

Na busca do entendimento da ancestralidade do riso, do obsceno, do grotesco e do excesso da Máscara, chega-se aos rituais a Dionísio, com os Sátiros, bufões e o carnaval, mas permanece um espaço vazio para a força festiva da Mulher. Baubo, então, comporta este entendimento de um lado ritualístico, mítico e ancestral do riso da mulher, dando a possibilidade de um outro caminho ritual para o feminino, um caminho pela sua própria ancestralidade. (BRONDANI, 2018, p. 5)

⁶ Traduzido do inglês pelo pesquisador: “Whereas Iambe used licentious language, insults, and obscene jokes, Baubo turns to action to persuade Demeter to give up her mourning. She suddenly comes up to the goddess and pulls up her dress to expose her genitals. To complete our survey of the documentary evidence, here are the two principal versions, transmitted by Christian polemicists, of the anasyrma of Baubo-the gesture that overwhelmed Demeter.”

Abordando a ancestralidade do riso, Brondani coloca que os rituais a Baubo seriam comparáveis ao dionisíaco, enquanto um espaço obscuro, cômico, excessivo e festivo. A sua diferenciação estaria no fato de abordar o riso feminino, sendo o seu culto uma caminho de valorização e cuidado ao feminino. Do mesmo modo que o culto a Dioniso representa um olhar para os afetos, pode-se pensar no culto a Baubo enquanto um cuidado ao feminino.

Através de sua energia cômica, Baubo carrega a sabedoria da alegria, que, diferentemente das lógicas racionais, parece surgir por meio do riso e da desorganização, em uma lógica que poderia ser compreendida como dionisíaca ou tricksteriana.

4.1.4 A Mãe e o Complexo Materno

Ao abordar o arquétipo da Mãe, Jung (2008 [1921]) o define enquanto aquele que abarca todas as potencialidades possíveis de experiência com o materno, indicando suas representações tanto na mãe e na avó pessoal quanto na imagem da deusa da fertilidade, da terra, do mar, de objetos que abrigam, de instituições de ensino e religiosas etc..

Todos estes símbolos podem ter um sentido positivo, favorável, ou negativo e nefasto. Um aspecto ambivalente é a deusa do destino (as Parcas, Gréias, Nomias). Símbolos nefastos são bruxa, dragão (ou qualquer animal devorador e que se enrola como um peixe grande ou uma serpente); o túmulo, o sarcófago, a profundidade da água, a morte, o pesadelo e o pavor infantil (tipo Empusa, Lilith, etc). (JUNG, 2008 [1921]; p. 92, §157)

Assim como os outros arquétipos, a Mãe teria uma faceta ambivalente que, para além de representar os aspectos positivos de dar a vida, de proteger, nutrir, amparar e estimular o desenvolvimento, possuiria também um lado sombrio e negativo, marcado pelo abandono, o engolfamento, o aprisionamento, a privação e até mesmo a morte. Para Jung, ressaltariam-se três aspectos essenciais nessa figura: a nutrição e cuidado, a afetividade e seus aspectos sombrios.

Abordando a figura da Deusa, Whitmont (1991) expõe o aspecto dual dessa ao tratar de sua relação com seu filho consorte, que seria representada pela figura de gêmeos polares como Apolo e Dioniso. O culto à deusa estaria relacionado à satisfação entre esses dois polos, em que o primeiro seria o representativo da luz e da vida, enquanto o segundo citado abarcaria a escuridão e a morte.

Por meio desses filhos, pode-se ilustrar os dois lados da figura da mãe, uma vez que, enquanto um se refere a aspectos que a mãe nutre e protege, o outro trata dos processos de abandono, de privação e destruição. Considerando a Mãe, bem como sua manifestação através da figura da Deusa como aquela que representa a vida, esse processo ambivalente fica claro na afirmação de Whitmont (1991) que diz: “A vida requer a renovação por meio da dissolução, da

eliminação e da reconstrução.” (p. 75). Em outras palavras, para existir os aspectos da vida, a morte se faz necessária, dado que através dessa se é possível a renovação.

Aqui o que impressiona antes de tudo é o significado aparentemente predominante da mãe pessoal. (...) Isto significa que não é apenas da mãe pessoal que provêm todas as influências sobre a psique infantil descritas na literatura, mas é muito mais o arquétipo projetado na mãe que outorga à mesma um caráter mitológico e com isso lhe confere autoridade e até mesmo numinosidade. (Ibid; p. 93, §158)

Pensando na constituição do complexo materno, ou seja, nas experiências relacionadas à maternidade que são carregadas de maneira singular para cada ser humano, Jung abordou a importância do papel da mãe pessoal de maneira relativa. Se por um lado essa seria a primeira figura representante do materno com o qual uma pessoa tem contato, por outro, a visão do materno não se resumiria a essa experiência. A visão de mãe seria portanto complementada e reorganizada conforme o indivíduo entrasse em contato com imagens arquetípicas do materno, bem como a própria mãe pessoal seria influenciada por aspectos arquetípicos, que transcendem a ela, na relação com o filho.

Para Jung, “O arquétipo materno é a base do chamado complexo materno.” (Ibid, p. 94, §160), ou então, no centro de todas as noções pessoais acerca da maternidade estariam presentes aspectos coletivos, comuns à humanidade. Os aspectos da maternidade seriam inerentes ao humano, mesmo que a forma com o qual esse se configura fosse, na percepção de cada indivíduo, única, estivesse intimamente relacionada à experiência de vida e, portanto, passível a interferências do ambiente.

A partir dessa lógica, o complexo materno, dependendo da maneira com a qual se configura, influenciaria em aspectos do funcionamento psicológico de uma pessoa, podendo – no caso de complexos maternos negativos – ser fonte originária de neuroses, ou seja, a origem de problemas afetivos e emocionais. (Ibid).

De acordo com Jung (Ibid), os efeitos do complexo materno negativo seriam diferentes para cada filho. A filha lidaria com a experiência do contato de alguém semelhante, compreendendo de certo modo a vivência da mãe; o filho estaria lidando com um agente estranho, devido ao afastamento cultural entre o masculino e o materno, o que facilitaria a criação de um imaginário acerca da mãe e, conseqüentemente, com uma identificação própria enquanto amado. Isso se daria pois, pela mãe ser a primeira figura feminina com o qual o filho possui contato, produzirá nele uma alusão ao masculino, bem como influenciará na maneira com o qual ele se relaciona com o feminino.

Jung aponta: “Só no caso da filha, o complexo materno é mais puro e sem complicações. Trata-se nele, por um lado, de uma intensificação dos instintos femininos provindos da mãe, e, por

outro, de um enfraquecimento e até mesmo de uma extinção dos mesmos”. (Ibid, p. 95, §162). Já em relação aos efeitos do complexo materno negativo na filha, tratariam-se de uma exacerbação dos aspectos femininos da mãe. Isso poderia tanto resultar em uma intensificação de seus instintos femininos - que poderiam gerar uma inconsciência da própria personalidade - quanto no enfraquecimento desses, o qual ocorreria através de uma rejeição ao feminino que teria sido projetado na figura da mãe.

Jung (Ibid) defendeu que a causa do complexo materno negativo da filha se trataria da hipertrofia do materno, ou seja, que o instinto materno em excesso provocaria na mãe, e em seus filhos, um enfraquecimento da personalidade. Tal enfraquecimento surgiria a partir do momento em que a mãe passa a viver apenas em função do cuidado deles – negando, por eles, suas próprias necessidades –, passaria a viver puramente pelo complexo materno, vivendo através de seus filhos, que se tornariam uma extensão dela própria.

Ao mesmo tempo em que coloca sua própria personalidade em segundo plano, tornando-se uma figura proporcionadora de amor e segurança, pelo fato de viver pelos filhos, poderia tornar-se invasiva em suas vidas; querendo inconscientemente deixá-los eternamente em sua dependência, pois, com o desenvolvimento da autonomia deles, perderia o objetivo pelo qual dedicou sua vida: exercer o papel de mãe. (Jung, 2008 [1921])

Para as filhas, de acordo com Jung (Ibid), a hipertrofia do materno poderia desencadear de três maneiras diferentes o psiquismo das filhas: a exacerbação do *eros* (marcada por uma valorização da personalidade alheia ao ponto de se alienar de seus próprios desejos), a identificação com a mãe (em que, ao se identificar com uma mãe que tudo provém, passa a se sentir inferior a tudo que representa o materno e, desse modo, evita essas tarefas, delegando-as à própria mãe) e a defesa contra a mãe (definida por uma postura de evitar tudo que representa o materno, tendo como ambição não ser como a mãe e, assim, afasta-se de tudo o que socialmente representa esse papel).

A mãe não é apenas a condição prévia física, mas também psíquica da criança. Com o despertar da consciência do eu, a participação é progressivamente desfeita, e a consciência começa a tornar-se sua própria condição prévia, entrando em oposição ao inconsciente. A partir disto o eu começa a diferenciar-se da mãe e sua particularidade pessoal vai-se tomando cada vez mais distinta. Assim todas as qualidades fabulosas e misteriosas desprendem-se da imagem materna, transferindo-se à possibilidade mais próxima, por exemplo, à avó. Como mãe da mãe, ela é "maior" do que esta última. Ela é propriamente a "Grande Mãe". Não raro ela assume os traços da sabedoria, bem como as características da bruxa. (Ibid; p. 109, §188)

Se por um lado o materno poderia gerar complexos negativos, por outro, a mãe seria para Jung considerada uma figura *sine qua non* para o desenvolvimento físico e psíquico. Nesse sentido, a mãe poderia ser considerada o mundo para o bebê em seu estágios iniciais de vida pelo fato de ser a sua fonte de cuidado e segurança nos primeiros anos de idade, ensinando o bebê inclusive a nomear seus afetos e necessidades. Com o passar do tempo, o ego da criança vai se desenvolvendo,

e, ao se despertar a consciência dele, progressivamente a relação mãe-bebê iria perdendo força devido à formação de uma personalidade individual, não mais uma simbiose. Assim, outras fontes passam a alimentar o complexo materno da pessoa, como por exemplo a figura da avó, que, sendo a mãe da mãe, poderia ser vista enquanto a Grande Mãe ou como figura sábia e misteriosa.

4.2 ANÁLISE DOS DADOS DE ENTREVISTA⁷

Para a realização da coleta de dados, foi selecionada uma colaboradora que se voluntariou a participar da pesquisa. Para manter sua identidade em sigilo, no presente trabalho ela será referida pelo nome fictício de Arlete. No período da entrevista, Arlete tinha 38 anos e já possuía mais de 10 anos de experiência em artes cênicas, área em que atuava como palhaça, atriz, docente de teatro e maquiadora artística. A sua graduação foi na área da maquiagem, porém se formalizou como profissional de teatro por tempo de trabalho, área pela qual foi se aproximando desde o período do Ensino Médio.

Ao ser abordado seu interesse em participar da pesquisa, ela afirmou que vem pesquisado sobre a relação entre máscara e sociedade e seus reflexos para o ator. Por isso, viu a possibilidade de colaboração como uma troca, visto que tem interesse em investigar a parte psicológica do estudo com máscaras.

4.2.1 Um chamado de Dioniso

O teatro é onde eu entrei por brincadeira, mas depois a brincadeira ficou séria, e dentro do teatro eu encontrei o palhaço, então eu sou atriz e palhaça. É um universo que eu me encontrei de brincadeira. (Arlete)⁸

Ao abordar seu início no teatro, Arlete ressaltou o aspecto da brincadeira, em que teria entrado como uma forma de divertimento, sem pretensões. Todavia, passou a se envolver com esse espaço e encontrou a figura do palhaço, que será posteriormente analisada no presente trabalho.

Tendo iniciado sua experiência no teatro no período da adolescência, Arlete se identificou com essa linguagem, buscando realizar o máximo de trabalhos possíveis no colégio em apresentações cênicas, o que para ela era algo intuitivo (em tom de brincadeira).

Pode-se pensar em uma busca de Arlete pelo teatro, espaço que pode ser considerado de transformação, de expressão de sentimentos e uma linguagem de representação do mundo através do

⁷ Para ter acesso à transcrição da entrevista na íntegra, ver o apêndice D.

⁸ Entrevista concedida por Arlete (nome fictício). Entrevistador: Saraiva. Gabriel Tudda., 2021. Todas as citações subsequentes referentes a Arlete pertencem a esta entrevista, presente no Apêndice desta pesquisa.

que se mostra ao público (CHEVALIER, 2000). Ou seja, uma maneira de confeccionar novas realidades, em que a fantasia se torna possível.

Considerando o teatro enquanto uma arte que remete a Dioniso, pode-se pensar no arrebatamento de Arlete pela experiência cênica como a maneira encontrada de expressar e elaborar seus elementos dionisíacos, ou seja, expressar-se no campo dos afetos, de energia vital, que até então poderiam estar represados no inconsciente. Esse movimento vital presente no teatro pode ter sido compreendido pela participante uma vez que definiu o teatro como cenário lúdico, um espaço propício para o brincar.

Uma investigação mais profunda da significação do brincar no caso de Arlete pode ser pensada a partir de uma característica dessa atividade defendida por Winnicott (1975): como um espaço em que existe liberdade de criação e, portanto, o brincar como a forma pela qual criança e adulto podem – usando da criatividade – demonstrar sua personalidade como um todo, entrando em contato com sua essência, sua espontaneidade.

À vista disso, a ideia de brincadeira poderia estar relacionada a uma busca por si mesmo, em que, pelo contato com o potencial criativo. Arlete poderia ter encontrado espaço para identificar partes de si até então não reveladas buscando a integralidade de sua personalidade, um caminho para a individuação: uma busca pelo seu próprio Dioniso, por seus aspectos afetivos e emocionais que até então se encontravam submersos nas profundezas do oceano inconsciente.

Ainda, pode-se analisar a relação entre as brincadeiras e o universo infantil, sendo interessante ressaltar a imagem da criança divina (JUNG, 2002), que assinala no humano a potencialidade do novo, da esperança, do futuro e dos processos de transformação.

Eu sempre fui a CDF da turma, [de] sentar na frente... Se for me cutucar para emprestar um lápis, minha resposta era [sic] “minha mãe não deixa”. Eu não emprestava um lápis de cor. Chata! Ninguém gostava de mim, e [eu era] super nota A e B, e super CDF. Tanto que algumas pessoas que estudaram comigo, quando veem que eu faço, teatro, [dizem] “como é que a Arlete faz teatro? Aquele bicho grilo lá que não saia da frente?” (Arlete).

Ao definir sua personalidade no período de colégio, Arlete se colocou enquanto CDF - sigla cujo significado poderia ser compreendido enquanto crânio de ferro, ou ainda enquanto “cu de ferro” -, no sentido de que seria uma pessoa que conseguiria ficar sentada estudando por muito tempo. A partir dessas considerações, pode-se pensar que o termo traz a conotação de uma pessoa que estuda muito, priorizando aspectos intelectuais e colocando a vida social em segundo plano. Portanto, vê-se um funcionamento de valorização das qualidades apolíneas: marcada pela lógica racional e pela busca inalcançável por perfeição.

A busca de Arlete pelo *logos* parece ter colocado a vida social e afetiva em segundo plano, de modo que o dionisíaco, marcado pelos afetos, e por *zoe*, a energia vital, ficaram em segundo

plano. Com a repressão da esfera dionisiaca, via-se como chata, sem amigos, indicando uma autopercepção negativa que parece ter sido uma motivação pela busca de qualidades até então reprimidas.

Chamou a atenção o uso pejorativo da gíria “bicho grilo” ao descrever a maneira pela qual imaginava que seus antigos colegas a definiam. Esse termo traz a ideia de uma pessoa deslocada, que tem ideais diferentes em relação à maioria e que, desse modo, pode ser percebida como alguém que vive fora da realidade social, uma pessoa mais individual do que coletiva. A partir desse termo, pode-se aprofundar acerca de sua insatisfação em ser CDF, de pertencer a um não-lugar em seu ciclo de relações por ser diferente dos demais.

Arlete diz: *“Também não sei dizer muito bem como aconteceu, mas eu sinto [o teatro] como uma transformação de vida mesmo. Sair do casulinho, sair daquela coisa de filha única”*. A ideia de casulo pode ser compreendida enquanto uma estrutura protetora, que envolve a lagarta até que esta esteja preparada para tornar-se borboleta. Pode-se considerar o casulo como um momento de vida de Arlete em que se encontrava protegida, fechada ao mundo externo, cultivando seus aspectos “bicho grilo” que a tornavam deslocada socialmente. A imagem do casulo apareceu associada ao fato de ser filha única, o que poderia relacioná-lo ao materno – até porque, para Jung (2008 [1921]) uma das imagens da mãe seria a de objetos que envolvem, abrigam em si – que se por um lado lhe dava segurança e a nutria, por outro a retinha nesse universo, o que já teria sido representado pelo fato de negar-se a emprestar material escolar aos colegas com a justificativa de que *“Minha mãe não deixa!”* (Arlete).

Arlete se encontrava no casulo e o catalisador de sua metamorfose seria o teatro. Nesse sentido, pode-se pensar na imagem de Dioniso Libertador, uma vez que, através da êxtase bacante – da experiência de contato com os afetos, com a sexualidade e com diferentes modos de ser –, seria possível a emergência do mundo interno, convidando o humano a retirar suas máscaras, exteriorizando aspectos de si até então não revelados e caminhar rumo a uma expressão de si mesmo autêntica.

4.2.2 Influência do Materno, o Casulo

Eu sempre tive muito apoio da minha mãe. Ela foi meu melhor público, sempre sentava na primeira fileira, fazia figurinos para mim - uma costureira maravilhosa! (...) Então muita coisa eu guardo, os figurinos feitos por ela estão todos guardadíssimos. Então mesmo que eu tivesse que parar para cuidar dela, é uma missão também continuar, porque eu devo isso ao melhor público que eu tive. Eu devo não parar, né? Então aí eu continuei, acho que melhor ainda e com mais entusiasmo do que antes (risos). (Arlete)

Através de sua narrativa, salientou-se o apoio incondicional de sua mãe perante as atividades que Arlete desempenhava nos palcos, sendo seu público principal e se envolvendo nas atividades da

filha auxiliando na confecção de figurinos e criando as vestes utilizadas para que Arlete pudesse se tornar outra nos palcos.

Abordando o significado das vestes, é possível refletir sobre elas enquanto uma forma de expressar ao mundo a sua interioridade, indicando portanto sua individualidade, sua verdade própria (CHEVALIER, 2000). Apesar de se tratarem de figurinos, pode-se pensar em uma posição de controle por parte da figura materna que, ao produzir as vestes da filha, determinava a maneira pela qual ela se mostraria ao público, mesmo no espaço do teatro, ao qual Arlete atribuía a função de a levar a “sair do casulo”, mas no qual acabou usando roupas dadas pela figura materna que até hoje Arlete guarda.

Percebe-se uma grande valorização da mãe, tanto que abdicou de subir aos palcos por um período para dela cuidar e, ao voltar, Arlete sente que o faz como uma missão para honrar essa figura. O apoio incondicional da mãe, a confecção dos figurinos, a atribuição de adjetivos a ela como “maravilhosa” e o fator já expresso de que ser filha única estaria relacionado a um encasulamento podem indicar a presença de uma hipertrofia do materno. Ou seja, uma exacerbação das características de cuidado, de proteção, do feminino, que pelo excesso poderia ter influenciado substancialmente a personalidade de Arlete.

Eu já estava querendo dar aula, mas tinha medo. Não achava que servia para isso. Depois do falecimento da minha mãe eu fui dar aula. Eu me coloquei nesse lugar de “[eu] posso!”. E [fui] com outro olhar para as pessoas... Eu sentia que conseguia ver o outro com a forma de ensinar, [falando] “espera! Eu também posso ajudar essa pessoa a trilhar esse caminho do teatro”. (Arlete)

A partir desse trecho da entrevista, é possível identificar um sentimento de incapacidade para a docência por parte de Arlete que perdurou até o falecimento de sua mãe. Considerando a figura da professora como manifestação do materno (JUNG, 2008 [1921]), é possível que Arlete tenha desenvolvido um complexo materno negativo de identificação.

Em outros termos, por mais que tivesse interesse em desenvolver tarefas relacionadas ao materno – no caso representado pelo desejo de ser professora –, não o fazia por não se sentir capaz, possivelmente um reflexo da imagem que tinha da mãe. Por mais que a mãe tenha sido uma figura presente, carinhosa e provedora, talvez essas características tenham – por um excesso – enfraquecido a autopercepção de Arlete. Ela se sente dependente da mãe e, ao se identificar com ela, tem um sentimento de inferioridade a tudo que é relacionado ao materno, de modo a evitar tarefas que remetam a esse universo.

[O teatro] Me ajudou no momento mais difícil da minha vida, que é a transição de doença da minha mãe. Então eu acho que esse período [de] doença da minha mãe, [de] cuidar dela, [de] inverter o papel de mãe e filha, eu ter que parar de atuar para trabalhar, trabalhar, trabalhar - mas com evento, maquiando crianças em festas -, pagando a faculdade sendo palhaça... Mas tendo que parar de subir nos palcos para fazer isso durante o cuidado com ela. Depois, quando eu retornei, eu me sinto uma outra pessoa, eu me sinto um outro corpo em vida, uma outra reação. (Arlete)

O processo de adoecimento da mãe de Arlete demonstrou ter sido um momento significativo de sua vida, que poderia ser compreendido como um processo de transformação. Nesse período aconteceu uma inversão dos papéis familiares, na qual ela passou a ser a provedora e cuidadora da mãe. Pode-se considerar essa situação delicada, porém transformadora, dado que, através desse processo, Arlete pareceu ter desenvolvido maior autonomia. A história de Arlete com a mãe, bem como seu desenvolvimento através desse processo, pode ser comparada ao mito de Coré, que se tornou Perséfone ao ser raptada por Hades e passar a viver no submundo.

Coré veio ao mundo por um pedido de Deméter a Zeus: gostaria de ter uma filha que ficasse a vida inteira nesse papel, para que a deusa pudesse dedicar sua vida inteira ao cuidado dela, visto que seu sonho era exercer a maternidade. Todavia, como já mencionado, ocorreu uma ruptura desse laço a partir do momento em que a filha foi sequestrada por Hades, transformada na rainha do reino dos mortos e teve seu nome mudado. A partir desse mito, é possível pensar num processo de transformação no qual, após o rapto, a filha passou a ter autonomia e identidade própria.

O processo do rapto, e posterior transformação no caso de Arlete, poderia ser compreendido pela inversão de papéis, com o teatro constituindo um espaço de apoio nesse processo. Chama a atenção no mito que – diferentemente do inferno cristão – o reino dos mortos não é visto como negativo, mas é um espaço que está em uma camada interior do mundo habitado pelos humanos, o que pode ser compreendido como uma representação do inconsciente. Pode-se entender o rapto, ou no caso de Arlete a tomada de novas responsabilidades, como um processo de contato com elementos internos que até então permaneciam ocultos. O contato com essas novas potencialidades demonstrou um potencial transformador em Arlete, que passou a se sentir outra pessoa ao retornar aos palcos após o falecimento de sua mãe.

Pensando nesse momento de vida retratado pela atriz, é possível compreendê-lo também pelo ponto de vista da transformação dionisíaca: para que ocorra o processo de transformação e para que algo novo possa surgir são necessários sacrifícios. Pode-se pensar em um doloroso processo de morte simbólica da Arlete dependente e cuidada, a qual renasce como mulher autônoma e cuidadora, do mesmo modo que Coré se tornou Perséfone.

4.2.3 Construção da personagem

Arlete aborda sua percepção frente ao processo de construção da personagem: “*O setor estético do teatro é menosprezado e colocado como segunda ou terceira coisa para se pensar, e se tiver verba. Então para mim, a construção do personagem precisa ter estes três eixos: corpo, voz e estética (risos)*”. Arlete colocou a sua preocupação com o estético, que entende como setor

menosprezado e cuja valorização procura defender. A identificação da atriz com esse eixo pode ser pensada retomando a ideia de pesquisador ferido desenvolvida por Romanyshyn (2021). Na medida em que o pesquisador escolhe sua temática de estudo sob a influência de seus complexos pessoais, pode-se retomar a autopercepção de Arlete como menosprezada que, para além de sua relação com os colegas de Ensino Médio que a viam como “bicho-grilo”, ou como alguém que destoa, não se encaixa no contexto social. Essa autopercepção poderia estar relacionada a um sentimento de inferioridade derivado da identificação com o complexo materno negativo. A busca pela valorização do setor estético poderia estar ligada a uma busca pela valorização de si própria.

Para além desse fator, é possível amplificar a ideia de estética pensando na simbologia de vestes e no conceito de *persona*. As vestes, como já abordado, representam a exteriorização da verdade interior de quem as usa, já a *persona* remete à máscara com a qual a pessoa se apresenta no contexto social. Nesse sentido, pode-se analisar uma busca de Arlete em desenvolver maneiras de se apresentar, de expressar seu mundo interno e de explorar a face de si que mostra para o mundo. Como se trata da caracterização teatral, vale ressaltar que constitui uma maneira de exteriorizar a verdade interna de personagens e de criar máscaras para eles; isso poderia, portanto, indicar a possibilidade de experimentar ser diferente, de buscar, através do processo criativo, quais as faces que se encaixam na atriz.

4.2.4 Um encontro com Abu

Um personagem que eu tenha feito, foi o macaquinho do Aladdin, o Abu. (...) Não tinha feito curso, não entendia nada, mas eu queria colocar alguma coisa na minha cara, porque eu não poderia entrar de cara lavada para fazer um macaco. Amava fazer esse personagem... Poder pular em tudo no teatro, ir às crianças, catar piolho nas crianças, dava risada... Então eu gostava muito disso e me sentia muito próxima do público. Eu sempre gostei de macaco também, isso é uma coisa que me aproximou ali (risos). É, eu acho que se for falar do que eu mais gostei, foi esse, mesmo sendo muito lá atrás... (Arlete).

Entre as faces que vestiu enquanto atriz, para Arlete a mais marcante foi a de Abu, o macaco de Aladdin, papel que desempenhou no início de sua trajetória no teatro.

Percebe-se, na narrativa da atriz, que esse papel lhe despertou o desejo de colocar algo no rosto, visto que “*não poderia entrar de cara lavada*” (Arlete). Pode-se considerar um desejo de máscara, no sentido de que, ao utilizá-la, Arlete teria a permissão para agir espontaneamente e realizar atividades que talvez não realizaria sem a utilizar, como procurar piolhos na cabeça das crianças - o que poderia ser compreendido como uma atividade de cuidado e, portanto, maternal.

Ainda, é possível retomar as máscaras da Antiga Grécia, pois, ao serem utilizadas, produziam um efeito de encobrimento do ator, que passava a ser e, portanto, agir, como se fosse a personagem. Desse modo, estaria relacionada a uma libertação, no sentido de que a máscara

protegeria o ator de se responsabilizar por suas ações em cena, ou em outras palavras, permitiria-lhe fazer aquilo que não poderia se estivesse de “cara lavada”.

Outro ponto a se levantar é a relação entre a máscara de animal e quem a utiliza, como ocorre em algumas culturas tribais – como as da África Subsaariana – enquanto forma de conexão espiritual, tratando-se, portanto, de um elemento ritualístico. Jung (2016 [1964]) discutiu essa relação considerando-a um fenômeno de participação mística: dada a magnitude da máscara do animal, a pessoa passaria a misturar sua própria identidade com a da máscara. Dessa forma, é possível pensar na experiência de Arlete como macaco – um animal com o qual disse se identificar – como uma maneira de entrar em contato com seu lado animal, instintivo. Desse modo ela teria tido a possibilidade de elaborar tais potencialidades através do humor, ou como diz, das brincadeiras.

Ao abordar o personagem Abu da animação *Aladdin* (1992), nota-se o fato de se tratar do animal de estimação e melhor amigo do personagem principal, que serve de mediador entre Aladdin e seus próprios pensamentos, tendo sua própria personalidade pouco desenvolvida.

A partir desses pontos, vê-se que se trata de personagem secundário, que vive uma espécie de simbiose com Aladdin, é uma extensão deste, partilhando com ele os pensamentos e objetivos, além de estar disposto a se colocar em risco pelo herói. Esse aspecto poderia ser compreendido como uma mistura entre o cuidado e o cuidador, que poderia ser compreendida em Arlete ao observar-se sua relação com a figura materna.

Outra característica da personagem seria uma dualidade: se por um lado demonstra gentileza, por outro exhibe uma face egoísta. Em uma cena, Abu se nega a doar seu pão para crianças famintas, tendo cedido apenas após Aladdin o convencer de que elas estavam mais necessitadas do que ele. Esse aspecto, em conjunto com o fato de ter baixa tolerância à frustração (demonstrada em situações em que foi manipulado), pode indicar um caráter pueril sombrio em Abu, que aponta para uma imaturidade na personagem (Jung, 2002 [1959]).

Abu também apresenta certa obsessão por aspectos brilhantes, em especial jóias, o que poderia ser pensado retomando a ideia do vestir-se; porém, por se tratarem de objetos valiosos, poderiam ser compreendidos como objetos de expressão da interioridade de maneira a agregar certa valorização a essa. Pode-se colocar a joia enquanto um produto da lapidação, como processo de refinar, desmaterializar uma pedra bruta para que se torne algo atraente (CHEVALIER, 2000). Nesse sentido, a busca por elas poderia representar um movimento interno por uma lapidação de si mesmo, podendo estar relacionado ao próprio processo de Arlete em se encontrar, à sua busca por valorizar o estético, que perceberia como renegado.

Em uma cena do filme, Abu entra na Caverna das Maravilhas, cuja entrada remonta à cara de uma pantera, e nela – fugindo do objetivo de Aladdin de adquirir a lâmpada dos desejos – é

atraído pelas joias e, entre elas, encontra um grande totem de macaco feito de rubi. Quando Abu o pega, a caverna começa a se desmembrar.

Pode-se pensar na entrada da caverna como uma imagem do inconsciente, uma vez que guarda em seu interior riquezas não reveladas. Outro aspecto que chama a atenção é a aparência externa remeter a um animal, corroborando com a ideia do inconsciente enquanto portador de instintos menos desenvolvidos. Entrar na caverna poderia ser entendido como um mergulho no inconsciente, no qual se acham diversas jóias, ou seja, potencialidades que não se encontram conscientes.

O totem de macaco é feito em rubi, o que poderia indicar um encontro com si mesmo em um estado de matéria já amadurecido, lapidado e rubro. Abordando o estado da matéria em Rubredo, trabalhado por Jung (2016 [1944]), esse seria o estado final do processo alquímico, relacionado à cura através da união de opostos. Destaca-se o fato de Abu, encantado, querer tomar para si o objeto, ou seja, torná-lo seu, e, ao tentar fazê-lo, desencadear uma desestruturação da caverna que o pôs em perigo.

Apesar de o totem de rubi ser uma imagem de Abu, não se tratava dele em pessoa, mas em um estado seu mais evoluído, ou até mesmo perfeito, inalcançável. Nesse sentido a destruição da caverna poderia ser entendida como uma desestruturação do inconsciente ao se tentar tomar a perfeição para si, o que colocou em risco tanto a vida da personagem quanto a de Aladdin.

Transpondo para a história de Arlete, pensa-se no processo de entrar nessa personagem tanto como uma visita a suas potencialidades inconscientes quanto como um contato com uma versão mais elaborada, mais integral, de si mesma. A busca pela perfeição também poderia ser considerada nesse processo, retomando a sua antiga valorização dos aspectos apolíneos e passando a mensagem de que, ao constelá-los, produziria uma intensa força no inconsciente, o qual, como Dioniso renegado, teria um grande potencial de destruição.

O caos gerado por Abu, bem como suas qualidades de agilidade e de cleptomania, pode indicar essa figura como uma representação do arquétipo de *Trickster*; afinal este retoma no humano seus aspectos menos desenvolvidos e, diante da perturbação que provoca no balanço da consciência – o caos que gera –, permite um processo de transformação, marcado pela reorganização do Ego após o resgate de características de um plano mais instintual.

O aspecto tricksteriano parece ser bem recebido por Arlete, que ressaltou como marcante a possibilidade de, ao interpretar Abu, poder brincar, utilizar-se do humor e se aproximar do público; disse que, ao fazê-lo, pôde utilizar de seu lado palhaça.

4.2.5 O processo alquímico e dionisíaco da gestação da palhaça

Outra personagem com o qual Arlete disse se identificar, foi a de sua palhaça: “*Mas eu gosto muito da minha palhaça. Ela me dá muita liberdade, dá para construir outras coisas a partir dela*”. Ao abordar o que gosta em sua palhaça, ressaltou a liberdade e a capacidade de construir a partir dela. Compreendendo o palhaço como uma manifestação do arquétipo de *trickster*, é possível pensar na liberdade dada por essa figura através da imagem de morte do rei, pois ele estabelece uma ética e uma lógica próprias. Nessa ética e lógica, por meio do caos, o palhaço possibilita o encontro com situações atípicas e aspectos de si com os quais o rei, figura de reverência e de ordem, não admitiria.

A possibilidade de construção a partir da liberdade que o palhaço oferece poderia ser entendida no sentido de que essa ausência da figura do rei poderia ser compreendida como uma desestabilização do Ego, de modo a enfraquecer a consciência e, assim, permitir que, na reorganização desse centro da consciência, novas potencialidades passem a ser integradas. Ou seja, é possível compreender, na verbalização de Arlete, um potencial transformador relacionado a essa personagem.

Porque a minha palhaça foi mais construída pelo universo do Jacques Lecoq, psicológico... Então não é tanto um palhaço circense, que é mais um personagem. [A minha palhaça] não é um personagem, sou eu amplificada, toda mostrada, de todos os jeitos, dos piores, dos melhores... (Arlete).

Arlete comentou o seu processo de construção do palhaço como um processo psicológico, por tê-lo desenvolvido a partir do universo de Jacques Lecoq, de modo que a compreensão desse método pareceu necessária para entender o processo da atriz de tornar-se palhaça.

Pode-se pensar o estilo de ensino de Lecoq como um método imersivo de encontro do ator com seu potencial de criação próprio, de modo a não demonstrar um caminho certo a se trilhar, mas a ser descoberto pelo aluno através da tentativa e erro, cuja *opus* é o palhaço pessoal (FREIXE, 2018; HUNZICKER, 2018).

A metodologia adotada se evidenciaria, a pedagogia do fracasso, em que a partir das falhas, das imperfeições do ator é que se desenvolve o humor. Ou seja, como já abordado na figura de *trickster*, o elemento cômico surgiria dos fracassos que, se por um lado frustram, por outro permitem uma elaboração desse sentimento, reduzindo-o ao ponto de a pessoa se ver como superior a ele.

Chorei para essa palhaça nascer! Mas foi uma delícia de construção, poder me desconstruir para eu rir de mim mesma, para depois fazer os outros rirem... Só que eu já chorei muito para poder entender um pouquinho de mim. [Senti] raiva de muita coisa que sou para que hoje eu consiga colocar tudo nela, e mostrar: “é, eu sou isso! Se quiser leva, se não quiser...”. E dá certo (risos). É isso. (Arlete).

Arlete, ao descrever o processo de criação de sua palhaça, o qualifica como processo sofrido, em que precisou se desconstruir, aceitar o risível em si para poder transmiti-lo para os outros. Assim, pensa-se no caos *tricksteriano* como um processo dolorido, de desorganização, para que possa emergir dele uma figura salvadora, mas caracterizada como anti-herói. O anti-herói cura através de seus defeitos e de sua manifestação do lado selvagem do humano, é um herói que provém do universo imprevisível do inconsciente, do confronto com a sombra (JUNG, 2002 [1959]).

Transpondo para o universo alquímico, pode-se pensar nesse momento de desorganização e de se deparar com o lado sombrio como o do primeiro estágio da matéria, o Nigredo (Jung, 2016 [1944]). Ou seja, é um momento doloroso, marcado pelo contato com aspectos pessoais negativos, difíceis de serem reconhecidos, e que, portanto, geram melancolia. Se, por um lado, vêm o choro e a raiva de se identificar como elementos difíceis de si mesma, esse seria o início de uma jornada de transformação, visto que reconhecer as próprias imperfeições seria o primeiro passo para se purificar.

Desperta a atenção a metáfora do nascimento da palhaça porque, para dar à luz, Arlete teria passado por um processo gestacional. Ou seja, a construção da palhaça pode ser vista como um processo de transformação da atriz, tanto no sentido corporal quanto no sentido psíquico. Como um alquimista, que visando à sua pedra filosofal – no caso representada por uma pequena máscara rubra –, acaba se alterando ao longo do processo. A matéria a ser atingida, no fundo, seria uma maior integralidade de si mesma, ao ponto de entender “eu sou isso!”.

Na metodologia de Jacques Lecoq, o aluno que pretende encontrar seu palhaço necessita passar por uma jornada marcada por quatro momentos. Em cada um deles, o ator entra em contato com uma máscara diferente, para que com ela possa aprender algo sobre si mesmo e ir, mediante seus ensinamentos, nutrindo seu palhaço interior, que aos poucos vai se desenvolvendo (FREIXE, 2018; HUNZICKER, 2018).

A primeira etapa é o uso da máscara-neutra, que seria a base para o uso das máscaras no sentido de que, sem expressividade, a máscara esvaziaria o ator de personalidade. Sem um histórico, estaria aberto para sentir a influência do mundo, ou ainda, reconhecer a maneira pela qual a natureza o impacta; isso para Lecoq se faria necessário dado que o contato com o mundo, com as influências da natureza seriam a primeira linguagem do corpo (FREIXE, 2018; HUNZICKER, 2018). Assim, estar neutro auxiliaria o ator a perceber sua relação com o próprio corpo, pois, sem o rosto, sua expressividade estaria à mercê dele. Com isso, poderia perceber maneirismos – gestos inconscientes – e a partir deles passar a construir uma nova compreensão corporal.

Retomando a imagem de Dioniso enquanto representante do corpo e dos afetos no humano, pod-se pensar nessa etapa como marcada pelo contato com o próprio deus do teatro que a atriz abrigava em si; é um caminho de imersão em seus oceanos internos e através do frenesi

representado pelos movimentos involuntários do próprio corpo, bem como pelas emoções desencadeadas nesse encontro.

Uma segunda etapa do desenvolvimento do palhaço de Lecoq seria a utilização da máscara larvária, marcada por suas grandes dimensões e também pelo seu formato, que como o próprio nome indica, pareceria de uma larva (HUNZICKER, 2018). Novamente a imagem da metamorfose aparece na trajetória de Arlete, a qual pode-se colocar como um processo de encasulamento; ela voltaria o olhar para si dentro de um corpo estranho, um corpo em processo de transformação para tornar-se outro, solidificando o contato com o dionisíaco rumo à possibilidade de tornar-se outra. Pode-se pensar nessa fase como marcada pelo processo alquímico de Albedo (Jung, 2016 [1944]), no sentido de um processo de internalização que purifica a matéria bruta, uma preparação para a unificação da palhaça em si.

A terceira etapa do desenvolvimento do *clown* seria marcada pelas máscaras expressivas. Para estabelecer tal etapa, Lecoq teria bebido da fonte da *Commedia dell'arte*, pois esta faz o ator se deparar com máscaras típicas, que remetem a uma personalidade, sentimento ou reação cristalizada. Assim, o ator estaria experimentando diferentes naturezas do mascarar-se que lhe possibilitariam, para além de possíveis identificações com as potências de cada uma delas, a capacidade de transição, de reconfiguração da sua expressividade através do que a máscara lhe pedia (HUNZICKER, 2018).

Para considerar-se o efeito das máscaras expressivas, observa-se a fala de Arlete: “*Meus medos são maiores quando eu estou com ela, coloco ela... Meus medos são maiores, meus risos são mais exagerados, então [é] tudo muito mais exagerado, mais exacerbado*”. A máscaras expressivas, enquanto uma maneira de entrar em contato com *personas* tipificadas, pode ser pensada em diálogo com a exacerbação dos afetos em Arlete. Partindo dessa via, é possível observar essa característica enquanto uma amplificação de si através do contato com imagens arquetípicas; ao experimentar máscaras que remetem secularmente a traços específicos e típicos do humano, a atriz pôde senti-los, entrando em contato com aspectos presentes em si mesma, assim como em todos os seres humanos. A partir de tais aspectos e de suas referências – da maneira com a qual o arquétipo se manifesta para ela –, conseguiria expressar de maneira singular algo que de alguma forma é compartilhado pela humanidade.

O experienciar diferentes papéis, como já visto, se relacionaria à qualidade polimórfica de Dioniso, sendo um convite a retirar a máscara desempenhada na relação com o outro, ou ainda, como Lecoq defendia, um abandonar de sua máscara para encontrar-se em outras (FREIXO, 2018). Tudo isso se daria em rumo a uma construção do palhaço pessoal que se criaria através de potencialidades próprias até então não desveladas.

O último estágio da *opus* do palhaço estaria representado pelo uso do nariz vermelho, que seria uma pequena máscara neutra, instigando uma disponibilidade e abertura na atriz. Com ela passaria a buscar a realização final de sua palhaça, que seria um espelho de si mesma, a sua construção teria sido pautada numa busca interior (FREIXO, 2018).

Acerca dessa etapa, chama a atenção o tom rubro representante do nariz do palhaço, podendo retomar novamente a ideia de Rubredo. Essa seria uma fase de realização do estado puro, um encontro entre polaridades, o qual, nesse caso, poderia ser representado pela palhaça em relação ao Ego, uma vez que o *clown* seria um espelho de si mesmo através da integração de aspectos tricksterianos. Ele seria uma reinvenção de si possibilitada pelo mergulho às profundezas do inconsciente que, diferentemente do caso de Abu, não teria sido buscada através de uma tentativa de tomar o perfeito para si, mas, pelo contrário, por meio do deparar-se com as fraquezas e, em meio à desorganização, passar a lapidá-las.

Nota-se nesse processo de gênese da palhaça o fato de ser um processo em quatro etapas, uma vez que, de acordo com Chevalier (2000), esse número estaria relacionado ao estado sólido e palpável de uma sensibilidade, ou melhor, de uma sensação de plenitude. Ainda que traga a ideia de eternidade, também poderia ser considerada uma imagem de efemeridade - como uma cobra que corre eternamente atrás de sua cauda, em busca de uma plenitude inalcançável, pois esta foge à experiência humana.

Dessa forma, pode-se pensar no nascimento da palhaça de Arlete como um momento de salto no desenvolvimento da consciência, em que se tornou possível a construção de um novo modo de ser que integrou à sua autopercepção características até então desconhecidas; características que foram obtidas através de seu universo tricksteriano dos fracassos e do riso, bem como dionisíaco, no sentido de um resgate ao seu corpo e a seu mundo sentimental. Como se, em um processo de renascimento, Arlete tivesse construído seu próprio palco e demonstrado ter entrado em confronto com suas próprias inseguranças relacionadas ao materno, visto que gestou e trouxe ao mundo um novo ser: sua palhaça.

4.2.6 O Estar no Palco

Ai, a encenação, para mim, é um momento de muito orgulho. Poder mostrar tudo aquilo que foi criado, tudo aquilo que foi feito em quatro paredes e ninguém viu. É um momento para ver se deu certo. Para mim, o palco é um momento de muito orgulho. É um momento que eu acho que a gente é merecedor do aplauso final, porque é tanta coisa que você fez para chegar ali naquilo que está sendo mostrado, que parece que é um favor para si mesmo que você está fazendo. (Arlete).

Ao abordar sua percepção do processo de encenação, fica clara uma visão de que estar no palco é um momento de orgulho. Isso pode ser compreendido na medida em que se trata de um

processo denso que poderia envolver um confronto consigo mesma que, como dito, “foi feito em quatro paredes” (sic), ou seja, sozinha e sem o reconhecimento externo.

A metáfora das quatro paredes, para além do simbolismo do número quatro, poderia estar relacionada ao próprio fundo da máscara, no sentido de que é um lado da face criada que o público não acessa e que, ao mesmo tempo, é a parte que toca o rosto do ator. Esse toque da máscara no ator poderia ser percebido como uma relação íntima. O público enxerga a transformação, aquela que se referiria ao produto de uma relação simbiótica entre ator e personagem, que se por um lado se diferem, por outro se originam de um mesmo psiquismo.

“Agora eu mereço um aplauso! Me aplaudam porque, olha, foi difícil estar aqui!”. Para mim, o palco é isso. É um momento de sacramentar toda a batalha, sentir que deu certo, sentir o que estão me dando como resposta, seja bom ou ruim, né? Mas acho que é o momento de sentir o que vem. “O que aconteceu agora? Gostaram ou não?” (risos). (Arlete).

Como colocado, o palco seria um lugar onde se recebe reconhecimento por todo o processo percorrido, ou melhor, um lugar ritualístico em que a batalha do Eu consigo mesmo é lançada ao mundo. O que poderia ser compreendido ao revisitar o palco grego, onde a arte se manifestava através da troca com a comunidade, uma comunhão sagrada pela qual o conhecimento mitológico era transmitido. Nesse sentido, o estar no palco para Arlete poderia representar a transmissão do produto de uma mitologia pessoal, em que revisitou suas próprias potências para reconstruir uma narrativa de si, ou melhor, passou por um processo de transformação enquanto criava a sua personagem.

De acordo com Chevalier (2000), o teatro representaria o mundo manifestado aos olhos do espectador, sendo o representar caracterizado pela transitoriedade e ilusão. Pode-se pensar no seu caráter sagrado por possibilitar a visão de novos mundos, que são representados verdadeiramente pelo ator uma vez que dialogam com ele mesmo, apesar de revestido por uma nova pele. A personagem seria, portanto, uma possibilidade de experimentar novos modos de ser por meio do acesso ao potencial criativo de quem lhe dá vida, de quem a criou com o intuito de mostrá-la ao mundo.

Aí eu começo a pensar, mas também eu penso “por que ela fala isso? O que ela viveu? Aí eu retomo a gênese do personagem. Aí você vai lá pensar: “o que eu coloquei como gênese para essa personagem? (...) Aí eu começo a pensar pelos dois lados, então meio que faz a gente pensar dos dois lados, não ficar só massacrando um lado. Pensa dos dois, [é] muito bom (risos). (...) (Arlete).

Através de seu depoimento e do vivenciar das ações da personagem seria possível uma quebra de visões unilaterais, de forma que, ao se sentir como a personagem, ao pensar como ela, a atriz estaria exercitando uma capacidade de se colocar no lugar do outro. Para além de um encontro consigo mesma, o estar no palco promoveria um olhar de encontro com o outro, com o plural, que,

para além do trabalho em cena, permearia outros âmbitos da vida da atriz. Ela coloca: “*Eu acho que o meu fazer faz eu repensar na sala de aula*”, ou seja, o processo de representação transformaria seu modo de olhar para o cotidiano através da empatia.

4.2.7 As Máscaras Como Amplificação

Eu acho que a máscara coloca o corpo do ator para uma atuação de comédia. Eu acho que ele coloca o corpo vivo em cena. Para mim, a atuação com máscara coloca o corpo no seu máximo, e se precisar fazer o mínimo, eu vou conseguir a partir desse máximo, não a partir do mínimo. (Arlete).

Arlete coloca a máscara como o que dá vida ao personagem, de modo que, ao entrar em contato com o ator, o tornaria outro; como se, ao colocar a máscara, o ator emprestasse seu corpo ao objeto concreto, que ganha vitalidade a partir dele. Nesse sentido, ao tomar o corpo emprestado, a máscara daria em troca uma amplificação do ator, que seria amplificado, no sentido de elevar suas potências e entrar em contato com novas.

Essa elevação do ator poderia ser compreendida enquanto um contato com Dioniso, uma vez que representa os excessos. O ator, mergulhado no seu mundo interno, desorganizado, de loucura, poderia ir aos poucos lapidando o necessário para que a personagem se construísse, seria uma amplificação de si que demandaria uma posterior síntese.

Não pode colocar de frente, tem que colocar de costas e virar... (...) Por isso que o estético para mim é o start criativo, porque é o processo de criação do corpo da máscara. Você olhar para ela e colocar no corpo, [está] criando a partir do estético. (...) Então eu acho a máscara bem ritualística, e essa parte eu acho psicologicamente fodida (risos). (Arlete).

Esse trecho do depoimento de Arlete ressalta o aspecto ritualístico da máscara, o que significa que, anteriormente ao processo de partilha das potencialidades, seria necessário um olhar para a máscara, ou melhor, um olhar para um novo aspecto de si. Nesse sentido, o olhar para a máscara poderia ser compreendido como olhar-se no espelho, uma vez que, ao colocá-la, a pessoa se torna a máscara, se transforma no que está vendo.

Ao abordar o espelho, Chevalier (2000) traça um paralelo entre os astros, que se refletem na água, e o humano, que se reflete no espelho. Sob essa perspectiva, seria um objeto que reflete, que retoma a ideia do conhecimento em um sentido sagrado de retorno do mundo interno, uma vez que refletiria os conteúdos do coração, bem como os que se mostram à consciência. O olhar para a máscara como espelho seria portanto um exercício de contato consigo mesmo, no qual, assim como a Lua refletida na água, o rosto – ou a máscara – refletido traria à tona propriedades sentimentais, o potencial criativo humano.

Desse modo, considera-se a gênese pela estética defendida por Arlete, no sentido de que a máscara expressa uma verdade sobre si. Ao colocá-la, a pessoa passaria a agir tomada por aquilo, assim como uma pessoa, como a *persona* constelada, passaria a agir apenas de acordo com a face que mostra ao mundo. Ao colocar a máscara, a atriz se tornaria outra, abdicando de sua máscara cotidiana para experimentar um novo modo de ser; tal ato que requereria respeito diante da máscara que, para Arlete, deve ser colocada enquanto se está de costas para o público, para que o processo de incorporação aconteça.

O virar-se de costas poderia ser compreendido como um ato de vulnerabilidade, pelo fato de a pessoa não enxergar o que acontece atrás de si, mas também podendo ser como um ato de intimidade com a máscara, no qual deparar-se com a verdade sobre si que ela traz se dá em um campo não visível para o ambiente. Por essa lógica, mascarar-se poderia ser pensado como um ato de vulnerabilidade e intimidade no contato com outra face de si.

4.2.8 A Anciã: um olhar para o futuro

Principalmente a última que eu estudei, que é a máscara do ancião.. Essa máscara do ancião é a mais psicológica de todas. Ela afeta a gente tanto quanto o clown. Ela fala muito que o clown é a máscara do presente, e a máscara do ancião é a do futuro, é onde vamos chegar. É um lugar que ninguém quer pensar muito. -, é uma pira psicológica de onde eu quero chegar com esse meu corpo de hoje daqui um tempo. Onde eu já vivi? É uma coisa meio louca essa máscara do ancião (risos). É resgatar pensamentos que eu já vivi... (Arlete).

Entre as máscaras que vestiu, Arlete enfatizou a última com a qual vem trabalhando, a máscara do ancião, que para ela teria um processo de criação mobilizador comparável ao do palhaço, pois evoca no ator uma busca interna acerca de perspectivas futuras, um convite à reflexão do que deseja se tornar.

É possível compreender essa figura enquanto uma imagem arquetípica do Velho Sábio (JUNG, 2008 [1921]), no sentido de que se trata de uma máscara que demanda na atriz um resgate de sua sabedoria interna. Melhor dizendo, demanda um contato com seu próprio espírito, uma vez que torna necessário um pensar no futuro através do passado, buscando dentro de si mesma os recursos que desenvolveu em sua trajetória de vida que sejam capazes de a auxiliar na jornada contra seus fantasmas. O surgimento da figura do ancião na vida de Arlete aos 38 anos pode estar relacionado ao fenômeno junguiano da Metanoia, uma vez que o processo lhe faz repensar sobre a vida e rever suas perspectivas futuras.

Arcuri (2012), refletindo sobre a Metanoia como definida por Jung, a caracteriza como um processo de individuação ocorrido na metade da vida, em que a pessoa passaria a resgatar necessidades de si que até então ocupavam um lugar secundário em suas prioridades. Esse processo

estaria relacionado ao processo de envelhecimento, na medida em que se trataria de abandonar a sua visão enquanto jovem para entrar em contato com o lado perecível do humano.

De acordo com a autora, esse período estaria ligado a um período de frustrações, visto que olha para o que não foi vivido até então. É um processo doloroso de entrar em contato com as próprias mágoas que faria com que a pessoa repensasse seus valores e, desse modo, se transformasse. Com a característica de um olhar para dentro, se trataria de um movimento libidinal regressivo, em que a energia da pessoa desloca sua atenção ao mundo externo visando realizar uma maior realização de si. Ou seja, uma experiência de transcendência, ao voltar sua atenção para as necessidades internas, a pessoa passaria por um processo de autorrealização.

Dessa maneira, Arlete estaria em um processo de resgate ao seu Velho Sábio interior, repensando os aspectos de sua vida que gostaria de mudar, ou melhor dizendo, aonde ela deseja chegar com o corpo que tem hoje. A figura da Anciã poderia ser compreendida, portanto, enquanto uma elaboração de um conflito com seus aspectos negligenciados até então.

4.3. ANÁLISE DO DESENHO DA MÁSCARA

Ao ser solicitada a realização do desenho da máscara, Arlete observou os materiais dispostos à sua frente e pegou a caixa de giz pastel que estava disponível. Nesse momento, exclamou: “*Eu adoro esses!*” e iniciou sua confecção. Durante a atividade fez poucos comentários, limitados à atividade. No final, sorriu e entregou o desenho para o pesquisador.

Figura 1 - Desenho da Máscara de Arlete



A imagem acima é a produção da Arlete: o desenho de uma máscara concreta feita predominantemente em tons marrons. Na região dos olhos e do nariz foi utilizado o tom preto, que traz uma ideia de buracos para a visão e respiração da pessoa que a utilizaria. A mesma cor foi utilizada para representar uma alça, destinada a prender a máscara na cabeça do ator. A imagem se encontra centralizada na folha, porém tendendo para a parte superior. Apesar de centralizada, a imagem está levemente inclinada para a direita. São percebidas rugas na testa, bem como a presença de uma característica torta na boca e no nariz do desenho.

4.3.1 Aspectos Formais do Desenho da Máscara

“Essa é uma máscara do ancião. Ela é um pouco do que eu criei. A minha eu modelei dessa forma com muitas rugas, nariz muito largo - mas aqui não ficou tão torto quanto eu tinha feito - mas essa coisa do torto, boca caída, coisas com a gravidade levando pra baixo.” (Arlete). Ao descrever sua produção, Arlete comentou ter desenhado a máscara do ancião, retomando que se trataria de um projeto seu que estava desenvolvendo e comparou seu desenho com sua máscara do ancião propriamente dita. Chama a atenção a busca de Arlete pela representação de rugas e de partes do rosto entortadas, no caso o nariz e a boca.

Considerando as rugas um resultado do processo de envelhecimento, a valorização delas no desenho poderia indicar uma busca por sabedoria e experiência, no sentido de que poderiam ser consideradas uma referência ao arquétipo do Velho Sábio. Ou seja, é reforçada a ideia da figura do ancião enquanto uma jornada de elaboração sobre o próprio desenvolvimento de Arlete nessa segunda metade da vida.

Acerca da boca e do nariz tortos, destaca-se o fato de se referirem a três dos cinco sentidos do humano. A partir disso, é possível pensar em um entortar não apenas como um fruto do envelhecimento, mas considerando a imagem como um produto de Arlete no momento da coleta de dados, sempre como um olhar para a imagem que tem de si mesma. Isso poderia indicar uma autopercepção com aspectos tortos, indesejados e que, portanto, anseiam por mudança.

De acordo com Chevalier (2000), a boca poderia estar relacionada à parte do humano por onde passam as palavras, a respiração e o alimento. A partir desse fator, vê-se a boca como figura de troca com o ambiente externo, através das palavras e expirações estaria compartilhando aspectos próprios com o mundo. E, ao inspirar e se alimentar, estaria tomando aspectos internos para si. Uma boca torta, portanto, poderia estar relacionada a um anseio por uma nova forma de receber e de se colocar no mundo. Considerando a função da alimentação enquanto relacionada à afetividade, esse anseio de Arlete poderia ser compreendido como uma necessidade de cuidado.

O nariz, por sua vez, teria uma relação com o lado intuitivo e perspicaz do ser humano (CHEVALIER, 2000), o que poderia denotar uma busca de Arlete no desenvolvimento dessas potencialidades, o que faz sentido uma vez que ela pareceu estar vivenciando um momento de transição da noção que tem de si, procurando recursos internos que a ajudem na construção de um novo modo de ser na segunda metade da vida.

Farina et. al (2006) consideram o significado da cor marrom, predominante no desenho de Arlete, uma cor relacionada à melancolia, ao feminino e ao elemento terra. É possível pensar que Arlete estaria passando por um momento regressivo, no sentido de a melancolia poder ser compreendida por um voltar-se para dentro. Para além disso, acentuaria uma busca por qualidades do feminino, bem como das qualidades da terra: que poderia representar o maternal (CHEVALIER, 2000). Deste modo, ao criar sua máscara da anciã, Arlete estaria revendo tanto suas emoções quanto sua relação com as qualidades do arquétipo da Mãe, o que indicaria um caminho de transformação; como previamente observado, Arlete poderia ter uma tendência a se afastar desses aspectos.

Já a cor preta remete à ausência de luz, mas também à relação com aspectos internos e sombrios (FARINA, 2006). Essa concepção chama a atenção porque essa cor ter sido utilizada no desenho para retratar as partes da máscara que se relacionam com o ator: a abertura para os olhos e para as narinas, assim como a alça que fixa a máscara ao rosto. Poderia, portanto, tratar-se de uma abertura para se relacionar com aspectos sombrios de sua personalidade ao vesti-la, tornando-se, assim, a anciã.

4.3.2 Amplificação Simbólica do Desenho da Máscara⁹

“É a Dona Clô, nome da minha avó (risos). E a Dona Clô é uma pessoa vivida, com muitas dores, muita alegria, com doença no final da vida, levando para um corpo mais fragilizado, mas não perdendo a força.” (Arlete). Uma vez que a máscara da Anciã de Arlete é inspirada em sua avó e se trata de uma criação da artista para além do contexto da pesquisa, optou-se pela utilização do nome “Dona Clô”, em vez de seu nome original, como forma de preservar o sigilo. A escolha do nome se deu inspirada na figura de Clotho, da mitologia grega, a moira responsável por cuidar do fio da vida.

Chama a atenção que, em sua busca pela anciã interior, Arlete se inspirou na figura de sua avó, o que poderia indicar uma identificação com esta, estaria se espelhando nela para pensar em seu próprio futuro.

Como Jung (2008, [1921]) coloca, através do processo de desenvolvimento da consciência do eu, aos poucos ocorre um processo de diferenciação entre a pessoa e a mãe devido à acentuação

⁹ Para ter acesso à transcrição do inquérito na íntegra, ver o apêndice E.

de características próprias da personalidade individual. Dessa forma, as características do materno podem se desvincular da exclusividade à mãe pessoal e passam a ser percebidas em outras figuras maternas, como por exemplo a avó. Nesse sentido, é possível pensar que um resgate das qualidades da avó esteja relacionado a um complexo materno positivo, visto que seria possível se inspirar nela para desenvolver suas próprias características de cuidado e afeto.

Jung (2008, [1921]) ainda descreve a figura da avó como ampliação da figura da mãe, e nesse sentido, muitas vezes seria percebida como sábia. Essa colocação se relacionaria com o caso de Arlete, uma vez que recorreu à avó na busca por sua sabedoria interior. Por o trabalho estar tratando da narrativa e produção artística de uma palhaça, cabe estabelecer um paralelo entre a sua busca e a imagem da deusa Baubo.

Baubo é uma imagem de velha sábia e curadora que se coloca no universo mitológico como um ser alegre e obscuro, o qual, através de sua graça, conseguiu tirar Deméter de uma depressão profunda. Pode-se pensar nessa figura como a representação de um potencial tricksteriano de transformação que, em meio ao caos da melancolia, surgiu para salvar a deusa da fertilidade. A máscara de Dona Clô poderia ter um significado semelhante, pois em meio a suas muitas dores também existe muita alegria, ou em outras palavras, saindo de uma lógica apolínea e patologizante, é possível olhar para o processo de perecimento por um viés positivo.

Uma das principais características de Dona Clô seria a sua eterna espera por algo que ninguém sabe dizer ao certo o que é: *“Sempre vive num eterno esperar... Espera... É muito paciente, espera o quanto for preciso. E essa mulher tem alguma busca dentro dela que ninguém consegue saber direito o que tanto ela espera, mas ela espera... Ela espera muito, pacientemente, o quanto for preciso...”* (Arlete). Poderia se pensar nessa busca enquanto metáfora do momento que Arlete estaria vivendo, uma vez que estaria buscando as potências e necessidades que deseja encontrar para sua segunda metade da vida, ou seja, estaria em uma tarefa de encontrar um sentido para a sua própria espera.

Se por um lado tem seu adoecimento, fraquezas e tristezas, por outro Dona Clô se mostra uma pessoa forte, que ensina e cura quem por ela passa em seu caminho de espera. *“[É] uma mulher muito forte, muito guerreira, e que mesmo no final da vida ensina aos outros, dá apoio. (...) Enquanto ela espera, ela ajuda quem passa pelo caminho. Dá força, cura muita gente, [é] quase uma curandeira - dos dias de hoje, mas uma curandeira. Cura muita gente. É isso (risos)”*. (Arlete). Através desse trecho é possível identificar os aspectos maternos – a docência e o cuidado – de Dona Clô como suas fortalezas. Por esse ângulo, Arlete encontrou na figura da anciã uma maneira de integrar suas qualidades de natureza materna à imagem que projeta de si mesma no período de envelhecimento.

Ao descrever a Medicina, Chevalier (2000) lhe atribui um significado de poder, relacionando-a ao processo de adquirir sabedoria sobre o corpo e o espírito. Pode-se pensar na função curadora de Dona Clô como resultado de seu processo de amadurecimento, ou melhor dizendo, para Arlete o caminho de construção dessa máscara a colocaria em um caminho de cura própria, caracterizado pelo resgate ao seu Velho Sábio interior.

Ela estaria numa casa, numa fazenda, no meio do mato. Sozinha, mas com muita pessoa [sic] passando por ali. (...) [Está um dia] Ensolarado, ensolarado... Final de tarde, sol... (risos). (...) Hum... [Estaria] andando... Andando, andando... Vai e volta... (...) [Anda porque tem] A chance de poder ver o que - ou quem - ela espera. Isso a faz se movimentar (risos). (Arlete).

Dona Clô estaria em uma casa localizada no campo, local onde estaria sozinha, porém com pessoas passando no entorno. Em termos simbólicos, a casa é a representação do mundo interno, bem como símbolo feminino, que abriga e protege (CHEVALIER, 2000). A partir dessas considerações, a máscara do ancião estaria em um lugar íntimo de Arlete, que lhe confere segurança e proteção ao mesmo tempo que se demonstra aberto para a circulação de pessoas; sua anciã teria uma abertura diante de quem a rodeia, ao mesmo passo que teria a segurança e o aconchego de seu lar. Ainda que estivesse com pessoas, também estaria sozinha, de modo que, mesmo com uma abertura, se poderia pensar que estaria em um local próprio, ressaltando que sua máscara remeteria a uma jornada individual.

A imagem de um fim de tarde poderia ser compreendida através de uma interpretação da figura do sol enquanto força que rege os ciclos do planeta; a imagem de um rei universal que, ao se pôr, desceria para o mundo subterrâneo e retornaria no dia seguinte, como se morresse para renascer cotidianamente (CHEVALIER, 2000). Nesse sentido, Dona Clô vivencia um processo de imersão em seu próprio mundo subterrâneo, tendo a oportunidade de olhar para as partes que lá habitam com a possibilidade de um retorno no dia seguinte. Melhor dizendo, pode-se perceber a gênese do Ancião de Arlete enquanto um período de transitoriedade, no qual, pela máscara, conseguiria visitar seus próprios aspectos negligenciados e retornar renovada, como que renascida após um processo de contato com a própria morte.

Vale ressaltar o andar de Dona Clô, caracterizado por um processo cíclico de ida e volta, o que poderia ser compreendido como períodos de regressão e de digressão, mais uma metáfora da busca de Arlete pela sabedoria própria, em que seria necessário voltar-se para dentro para então alçar-se para o mundo.

Acho que [o que ela mais gosta em si são] os olhos (risos). (...) Acho que pela experiência de vida, de que o olho é a verdade de tudo. (...) [Algo que ela não goste em si] Ah, eu acho que... Deixe-me ver... Eu acho que é um gostar e não gostar ao mesmo tempo, assim... Mas beira também um não gostar... [São] as memórias.

Ao ser indagada sobre as partes de que Dona Clô mais gosta e que menos gosta em si, Arlete concluiu que a personagem gostaria mais de seus olhos, por representarem para ela a experiência de vida, representam “*a verdade de tudo*”. Já o que ela menos gostaria seriam as suas memórias. Pode-se observar uma dualidade na medida em que a experiência de vida e as memórias estariam intrinsecamente ligadas, pois, para carregar a experiência, seria necessária a memória.

Já o olho poderia ser pensado como órgão da visão e como símbolo da percepção intelectual, ou seja, a racionalização dos fenômenos observados. O olhar ainda poderia ser percebido como dual, ao mesmo tempo que observa o presente, vislumbra um futuro (CHEVALIER, 2000). Partindo dessa lógica, a valorização do olho poderia ser compreendida como uma valorização do intelectual, bem como um olhar para o que se pretende no futuro.

Se por um lado existiria essa valorização do percebido e projetado racionalmente, por outro haveria uma visão dual acerca da memória, que poderia ser compreendida como a sabedoria da vida afetiva, no sentido de que toda experiência lembrada remete a sentimentos desencadeados do momento vivido. À vista disso, pode-se pensar na dificuldade em se lidar com memórias difíceis, que, mesmo trazendo a sabedoria, abordam saudades e até mesmo mágoas.

4.3.3 O Vivenciar Dona Clô

Após a finalização do inquérito, foi solicitado que Arlete fizesse o exercício de imaginar que estava colocando a máscara de Dona Clô para que, desse modo, pudesse a experienciar e interagir com o pesquisador. Arlete então passou a se preparar para vestir a máscara de Dona Clô, momento em que voltou seu olhar para a máscara e virou-se de costas para colocá-la. Feito isso, mudou sua postura corporal: a partir desse momento se encontrava encurvada e cabisbaixa. O início do diálogo se tratou de uma apresentação entre o entrevistador e Dona Clô, que ao ser questionada sobre o que estava fazendo, disse estar sentada tomando sol.

Entrevistador: Hum... E de onde você vem?

Dona Clô: Eu vim do interior de São Paulo. Cé conhece ‘Paricida do Norte’?

E: Conheço! Cidade bonita!

DC: É lá perto.

E: Você gosta de Aparecida?

DC: Eu gosto muito. Lá é muito quente, né? Eu prefiro Guaratinguetá.

E: Por que você prefere Gua[ratinguetá]?

DC: É mai fresco, né? É mai fresco.

(Arlete e pesquisador)¹⁰

Dona Clô moraria no interior, próximo à cidade de Aparecida do Norte. A cidade chama a atenção por ser o lugar onde se encontrou a figura de Nossa Senhora Aparecida, a santa padroeira do Brasil. Retomando a história de sua aparição, vale ressaltar que foi encontrada por pescadores

¹⁰ Diálogo presente na entrevista com Arlete, ver apêndice XXX.

dentro de um rio e estava desmembrada, primeiro se achou seu corpo e depois sua cabeça. Ainda se poderia dizer que Nossa Senhora Aparecida é uma imagem do materno, pois a santa é curadora e milagrosa, além do fato de que “Nossa Senhora” é uma indicação da própria Santa Maria, mãe de Jesus.

Essa menção se evidencia na história pois que, através do ancião, poderia estar procurando sua Maria interna – aqui compreendida pelos instintos maternos –; sendo que essa seria encontrada dentro das águas, que, como já visto, fazem referência a um mundo submerso, inconsciente. Na busca por sua Maria dentro das águas, a primeira parte da imagem que seria encontrada seria o corpo, ou seja, a vida afetiva, feminina e dionisíaca; de modo a só encontrar a cabeça – que poderia ser pensada como uma integração consciente e racional do materno – após entrar em contato e se identificar com os sentimentos provenientes dessa esfera.

A ideia de que Dona Clô preferiria Guaratinguetá por ser uma cidade mais fresca poderia ser pensada, nesse sentido, como desejo de estar em um lugar que não seja tão quente. Pensando na imagem do calor, essa poderia ser compreendida como relacionada à vida orgânica do ser humano, que teria uma influência do intelecto, sendo resultado de uma interação com o sol. Entretanto, o calor estaria mais relacionado ao coração – o afetivo –, no sentido de que se trataria de uma sensação perante o sol. Através disso, pode-se colocar o calor de Dona Clô como uma aproximação de Arlete com o seu corpo, compreendido como emocional. Esse processo poderia ser percebido como difícil, já que gostaria de estar em um lugar mais frio, apesar de estar quente. Passado o início dessa interação, o entrevistador perguntou a Dona Clô se ela tinha alguma história que gostaria de contar. Isso rendeu a seguinte prosa:

Mai a que eu quisé é mai difícil de escoiê, que é muita coisa vivida... É muita coisa... A gente vivia tanta coisa... Desde subir no cavalo e num conseguia alcançá que a perna é curta... A gente vive de também ir coiê uns hortelã pra colocá no suco... E a gente vive também... Pessoa que vai embora, pessoa que vem... E as que vêm num fica muito, daqui a pouco vai embora... Ai a gente se acostuma que elas vai embora... Serve assim, história assim? (Arlete).

O papel das memórias e experiência estão presentes em Dona Clô, são tantas histórias que ela possui dificuldade de escolher uma para contar, ou melhor, retomando a ideia de memória enquanto vida afetiva, pode-se pensar nessa indecisão diante das histórias como desorganização da lógica racional promovida pelos sentimentos.

Suas prosas se passam no cenário de campo, tendo ressaltado as colheitas de hortelã e a dificuldade de andar a cavalo por ter as pernas curtas. A ideia da colheita como uma significação pode ser interpretada ao se entender que é a etapa final do processo de plantio, em que se semeia, cultiva e, após um bom tempo cultivando, torna-se possível a colheita. Essa metáfora poderia ser compreendida como relacionada ao próprio desenvolvimento de Arlete, no sentido de que, através

das sementes que planta – ou as máscaras que cria –, há uma pretensão de uso delas quando amadurecidas, ou melhor, de que possa usufruir dos processos de lapidação que fez sobre si mesma.

Ainda, se poderia refletir sobre a associação de Dona Clô ao cultivo de plantas alimentares como um aspecto que remete a Deméter, deusa da agricultura, que, como já visto, também seria a deusa da maternidade. Pode-se assim pensar nessa personagem sendo representante de um materno positivo na vida de Arlete, por se apresentar como uma figura que cria e produz, ao invés de aprisionar e esterilizar.

Se, por um lado, há a colheita, por outro existe o processo, sendo significativa a dificuldade de andar a cavalo por ter pernas curtas. Pensando tanto nas pernas quanto no próprio cavalo como meios de locomoção, se poderia ter a ideia de que o processo de resgate da anciã é difícil, de mobilidade dificultada e lenta. Para além da dificuldade em avançar, se trataria de uma criação solitária, uma vez que, por mais que várias pessoas passassem por Dona Clô, elas não ficavam muito tempo com ela, de modo a ter se acostumado com esse abandono. Este pode ser compreendido no sentido de que, por mais que em sua jornada estejam presentes várias trocas, os passos dados são com as pernas curtas de Dona Clô, que ao seu tempo caminha em direção ao misterioso desejo que tanto espera.

4.4 ANÁLISE DAS RESPOSTAS DE MÁSCARA NO MÉTODO DE RORSCHACH

O protocolo da aplicação do Método de Rorschach em Arlete contabilizou um total de quarenta e duas respostas, tratando-se portanto de um protocolo extenso. Entre as respostas, apenas sete delas se encaixam na definição de resposta de máscara proposta por Kuhn (1957). Todavia, tomou-se a liberdade para selecionar uma resposta a mais (8), que apesar de não se tratar de uma resposta de máscara, fazia referência direta ao mascarar-se.

Entre as respostas de máscara, percebeu-se a possibilidade de as dividir em duas grandes categorias: respostas de máscara de conteúdo “humano” ou “detalhe humano” (duas respostas, respectivamente 8 e 5) e respostas de máscara de conteúdo “detalhe animal” (respostas: 11, 12, 18, 24, 32 e 39). Essas respostas foram analisadas qualitativamente através dessas duas categorias.

4.4.1 As Respostas Que Envolvem Rosto Humano

Quadro 1 - Resposta 5 de Arlete

Pr.	Associação	Inquérito
II	5. Pode ser também um rosto de um palhaço Tramp. Agora ficou bem o Tramp na minha cabeça, a barba preta dele por fazer, o nariz do palhaço branco e os olhos e boca vermelho. Na verdade a sobrancelha dele é vermelha e o olho é branco.	Isso, a parte preta é a barba, aqui o nariz, olhos, sobrancelha e boca. <i>O que fez parecer um Tramp?</i> Acho que os detalhes em separado formam as referências da maquiagem do Tramp. <i>O que fez parecer uma sobrancelha?</i> A expressividade da sobrancelha triste e levantadinhas no centro que são características desse tipo de palhaço.

Ao abordar o palhaço Tramp, Seelye (1963) destaca suas características de fracasso, em que, diferentemente dos palhaços – que costumam representar o dionisíaco –, a lógica do Tramp estaria em uma depreciação do apolíneo, da busca pelo sucesso e perfeição. O autor ainda ressaltou que esse palhaço chamaria a atenção por fisicamente ir de encontro à lógica do sucesso, uma vez que costuma se encontrar sujo, com dentes tortos, olhos vermelhos e uma barba por fazer; uma visão que se distancia do socialmente esperado. Sua graça estaria pautada na lógica do fracasso, de modo a acalantar o humano por representar os medos e as falhas. Já o riso, com ele, é uma possibilidade de se identificar com uma ação mais desinibida, bem como de trazer ao público uma sensação de superioridade diante de suas palhaçadas.

Partindo dessas considerações sobre o Tramp, pode-se relacionar a presença de uma máscara dessa natureza ao contexto do cartão II do Método de Rorschach; este que, de acordo com McCully (1980), estaria ligado ao exercício humano de se diferenciar de seu lado animal, instintivo, e ainda um esforço para o controlar. Ou seja, se poderia dizer que Arlete expressa, através dessa imagem, um desejo de ser Tramp, no sentido de poder olhar para seu lado mais animal, inadequado, afetivo e marcado por fracassos sob uma perspectiva de riso. É um reconhecimento de suas qualidades não desenvolvidas, de modo a exercer um controle sobre elas, pois ao serem risíveis estariam enfraquecidas diante de sua consciência.

Arlete também ressaltou um aspecto de tristeza nessa figura ao se referir às sobrancelhas. Esse elemento poderia ser compreendido como certa melancolia do palhaço

perante situações de fracasso que poderiam estar relacionadas a um aprisionamento pessoal da atriz a essa figura, como a maneira encontrada pela atriz para lidar com seus complexos pessoais.

Quadro 2 - Resposta 8 de Arlete

Pr.	Associação	Inquérito
III	8. Duas pessoas, uma de frente para a outra, semi-curvadas. Essas pessoas têm pata de camelo. E essas pessoas parecem estar usando máscara, aquelas máscaras da <i>Commedia dell'Arte</i> , bem pontuda.	O formato mesmo.

Apesar de não se tratar de uma resposta de máscara como defendida por Kuhn (1957), optou-se pela análise dessa máscara uma vez que ela faz menção direta à *Commedia dell'Arte*. Aqui se observam duas pessoas paradas, uma diante da outra, sem ser indicado se elas interagem de alguma maneira. Essas pessoas teriam patas de camelo e estariam utilizando máscaras da *Commedia dell'Arte*.

Para McCully (1980), o cartão III costumaria evocar conteúdos psíquicos pessoais que remetessem à experiência de relação social; ou seja, os perceptos dessa prancha poderiam estar relacionados à dualidade *persona* e sombra, ao que é socialmente mostrado e aos aspectos que a pessoa nega de si mesma nas relações sociais. Dessa maneira, evidencia-se o fato de as pessoas estarem de frente uma para a outra, levemente encurvadas, mas sem se relacionar. Isso poderia ser percebido como uma expressão de duas partes de Arlete: uma em relação à suas características negligenciadas e outra em relação aos aspectos de si que busca mostrar para o mundo, o que indicaria que essas partes se olham, mas não se relacionam.

Essa dualidade poderia ser pensada também ao se observar a característica dessas pessoas que se relacionam: que se por um lado usam máscaras, o que poderia ser compreendido como um desejo de dissimular, de tornar-se outro nas relações sociais; por outro teriam patas de camelo, indicando a presença de características não racionais – no caso animais. Essas características poderiam ser indicadas como não bem vistas, uma vez que para Levítico (apud CHEVALIER, 2000) o camelo poderia ser considerado símbolo de impureza e desagrado. Considerando as máscaras da *Commedia dell'Arte* como uma expressão que utiliza humor para representar o lado falho do humano, a especificidade dessa máscara poderia

ressaltar um desejo de Arlete de se utilizar de qualidades tricksterianas para lidar com o seu lado camelo.

4.4.2 As Respostas de Cara Animal

Quadro 3 - Respostas 11, 12 e 18 de Arlete

Pr.	Associação	Inquérito
IV	11. Um bicho.	Isso. O bicho tendo alguma antena aqui do lado. É a cabeça e duas antenas caidinhas para os lados, mais pelo formato.
IV	12. Um inseto.	Isso! É a cabeça de ponta-cabeça de um bicho e as antenas para baixo, também pelo formato.
VIII	29. A cabeça de... Um inseto que faz assim... Acho que aranha, tem uma pinça na frente.	Essa parte aqui do meio. Mais pela pontinha que me lembra as garras de um bicho.

Percebe-se nas respostas de cara de animal de Arlete uma predominância da figura de insetos (3 de 6 respostas). São animais muito pequenos e de natureza distante dos humanos, o que poderia indicar uma percepção de si como pequena, talvez relacionada a um sentimento de distância diante das outras pessoas.

Essa hipótese dialogaria com a concepção que McCully (1980) tem do cartão IV (em que foram obtidas as respostas 11 e 12), no sentido de que evocaria a relação da pessoa com a sua potencialidade masculina, de ação, de construção e de relação da pessoa com sua família e comunidade da qual faz parte. Como já visto, Arlete indicou uma tendência a se ver de uma maneira negativa através da forma pela qual ela colocou que seus colegas de Ensino Médio a definiriam, como alguém que destoa do senso comum. Também é possível se pensar na questão de seu complexo materno, pois indica o desenvolvimento de uma dependência frente à figura materna.

Foi observada uma perseveração de conteúdo entre as respostas 11 e 12, no sentido em que ambas indicaram a presença de animais com características próximas ao inseto e que estariam com as antenas caídas. As antenas teriam a função de órgão sensorial para os insetos, e, dessa forma, se poderia retomar a ideia de que Arlete teria um desejo de encontrar novas

formas de receber e se colocar no mundo, uma vez que percebe enquanto caído aquilo que estaria relacionado à função de percepção do entorno.

Outra cara de inseto observada foi a da aranha (resposta 29), que, para Chevalier (2000), tem como destaque a capacidade de produzir a teia, o que poderia indicar uma relação com a tecelagem, a criação de fios. Nessa perspectiva, o autor também coloca uma ambiguidade no sentido do significado da produção da aranha, que poderia indicar tanto a ideia de potência de realização quanto a de fragilidade, em razão de a teia ser facilmente desmanchada, de modo a poder se tratar da criação de uma realidade ilusória. Contudo, vale ressaltar a presença de garras nessa aranha, o que poderia representar uma ferramenta agressiva de defesa presente nesse animal, conferindo à teia mais um caráter de captura de presas do que de vulnerabilidade.

A figura da aranha também pode representar um aspecto materno negativo, no sentido de que os fios da aranha poderiam ser compreendidos como um aprisionamento, o que se aproxima da relação de Arlete com sua própria mãe, a qual, como Deméter, teceria fios para aprisionar a sua cria.

Para McCully (1980), o cartão VIII teria a potencialidade de evocar conteúdos relacionados às experiências de integração de aspectos masculinos e femininos, que ocorreriam por meio de relações pessoais significativas na vida da pessoa que é submetida ao teste. Nesse sentido, se trataria de um produto das relações interpessoais e, para além disso, tenderia a estar relacionada com metas futuras da pessoa.

Sob essa perspectiva, pode-se pensar nas características de produção da aranha como relacionadas aos processos de transformação de vida em Arlete – fortemente marcados pelo desenvolvimento de suas personagens –, bem como às suas experiências pessoais com a mãe-aranha, o que poderia ser pensado através da magnitude que a construção do palhaço representou para a vida dela. Isso se coloca no sentido de que a construção dos palhaços poderia representar o resultado da teia materna em que Arlete teria se visto presa: em que apenas lhe caberia o papel do ridículo e o do fracasso. Um exemplo disso seria o próprio palhaço Tramp ao qual Arlete se referiu na resposta 5, que, se por um lado é um ser afetivo que faz as pessoas felizes, por outro é fracassado e teria em seu final um andar solitário – como claramente expresso na figura do Vagabundo solitário desenvolvido por Charles Chaplin.

Ainda que a teia de aranha crie, sua criação poderia ser compreendida como um caráter ilusório. Ao criar o palhaço, Arlete não teria se libertado das teias da aranha-mãe, mas encontrado uma potência de ação no que teria lhe cabido naquele momento: uma identificação com a figura cômica do bobo e desajustado.

Quadro 4 - Resposta 18 de Arlete

Pr.	Associação	Inquérito
V	18. Também dois jacarés virados para lados opostos.	Aqui, duas bocas de jacaré, semiabertas. Esse espaço em branco é o vão da boca sendo aberta.

Nessa imagem se encontra a figura de dois jacarés virados para lados opostos que estariam com a boca aberta. Acerca da figura do jacaré, este poderia ser considerado um animal das águas, ao mesmo tempo que transita pela terra. Nesse sentido, Chevalier (2000) o colocou como um símbolo de contradição, uma vez que na terra agitaria a lama e traria fertilidade, e na água poderia aparecer como figura devoradora. Essa contradição colocaria a figura do jacaré como detentora de conhecimentos ocultos, pois transitaria entre o meio da vida e o da morte.

Como já mencionado no método, o cartão V, em que ocorreu a resposta em questão, seria considerado por McCully (1980) como associado a possíveis conflitos do Ego diante de conteúdos inconscientes, podendo ser classificado um cartão que evoca a autopercepção em termos de tensão entre *persona* e sombra. A partir desse fator, é possível pensar que Arlete se encontraria em uma situação de conflito sobre a sua própria identidade, o que faria sentido ao se refletir sobre o seu processo de busca pela anciã interna. Isso se coloca uma vez que se poderia pensar na imagem dos jacarés como aspectos de si que são opostos, ao mesmo tempo que idênticos, como duas faces de uma mesma moeda, que abordam um caráter por um lado fértil e por outro destruidor. O fato de ambos estarem com a boca aberta poderia denotar tanto uma abertura para o meio quanto um caráter perigoso, devorador, agressivo.

Pensando na agressividade representada pelo jacaré, seria possível compreendê-la enquanto algo que Arlete precisaria integrar em si, uma vez que a agressividade por um lado pode ser perigosa e por outro permite uma potência de ação no mundo. Assumir seu lado “jacaré” que teria sido negligenciado, portanto, poderia ser compreendido como uma possibilidade para além das figuras do palhaço e dos insetos de antena caída (respostas 11 e 12), ou seja, sair da identificação com seres impotentes e fracassados para se identificar com figuras mais potentes e realizadoras.

Quadro 5 - Resposta 24 de Arlete

Pr.	Associação	Inquérito
VII	24. Vejo também duas caras de bicho, de algum animal que parece um roedor.	Aqui. Aí eu vejo um focinho com um narizinho mais arredondado que me lembra um roedor. Também a luz e sombra que dá contraste e relevo e o contorno que tem uma linhazinha que parece que dá contorno por ser mais clara.

Algumas considerações podem ser feitas acerca dos roedores: são pequenos mamíferos, ágeis e que vivem em tocas. Chevalier (2000) ressalta uma necessidade de diferenciação entre os significados dos roedores (criaturas noturnas, esfomeadas e prolíficas). Há diferenças significativas quando considerados um rato e um coelho: o primeiro poderia ser compreendido como uma figura temível, rasteira, que traz doenças e morte; o segundo como ser familiar, de prole extensa, que se associaria aos processos de renovação da vida.

Curiosamente, os aspectos mobilizados no cartão VII evocam a relação da pessoa com o feminino e com o materno, mais difícil de ser percebida por se tratar de uma natureza muito mais fluida e subjetiva (MCCULLY, 1980). Pode-se pensar na significação dos roedores associada à percepção de Arlete sobre suas experiências com o materno: por um lado, uma visão de inferioridade frente aos elementos maternos, dado que os animais seriam de pequeno porte; por outro, potencialidades maternas da atriz ainda “dentro da toca”, ou seja escondidas, cabendo em um plano inconsciente. Também se destaca a dualidade representada pelas figuras do rato e do coelho, no sentido de que mesmo que essas características possam assustá-la, ainda podem lhe ser essenciais para a renovação de sua própria vida. Isso poderia ser compreendido novamente como um conflito entre a potência destrutiva e a potência criativa que estariam presentes na representação de Arlete acerca do materno.

Vale ressaltar o fato de que essa resposta contém um sombreado difuso – indicado pela referência a luz e sombra –, o que se relaciona a possíveis sofrimentos no âmbito do afeto, mais especificamente a sentimentos de desamparo diante de uma situação (EXNER; SENDÍN, 1999). Nesse sentido, é possível pensar nessa dualidade de percepção do materno em si enquanto uma possível fonte de tensão emocional.

Tabela 6 - Resposta 32 de Arlete

Pr.	Associação	Inquérito
VIII	32. Dois cachorros.	Ah! Cadê os cachorros... Perdi! Saíram correndo... Ah! Achei! Como se tivesse deitado com o focinho para cima. Só a cabeça dos cachorros na verdade... Foi pela nuance de cores que separa a orelha, o focinho e as partes de baixo me lembram as manchas do pelo de um cachorro.

O cachorro, por sua vez, poderia ser compreendido como imagem de guia e acompanhante do humano, ligado a processos inconscientes e pré-conscientes por ser tanto relacionado ao elemento terra quanto à água e ao astro lunar (CHEVALIER, 2000). A partir desse significado, a figura do cão poderia indicar busca por uma postura ativa e abertura diante do que esses processos lhe demandam, uma vez que os cães se encontrariam de cabeça erguida e com as orelhas em pé.

Por se tratar de uma resposta ao cartão VIII, pode-se pensar em uma busca de Arlete em se relacionar com seus aspectos inconscientes. Essa busca poderia ser compreendida em franca oposição à figura dos insetos de antenas caídas (respostas 11 e 12). A figura do cachorro atento poderia indicar uma escuta de Arlete às necessidades de seu inconsciente. Tanto os dados de entrevista como os desenhos de máscara e a análise evolutiva das respostas de máscara ao Rorschach apontam para um anseio pelo enfrentamento de um conflito em sua relação com o materno. Isso indica que Arlete estaria mudando sua postura frente ao mundo, saindo de uma posição passiva rumo a um modo mais assertivo de se colocar no mundo. Nesse sentido se retoma sua busca pela anciã, que poderia ser compreendida como representação positiva do materno, uma vez que ela teceria seu próprio destino. Uma imagem bem-vinda considerando que Arlete se encontra na metanoia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta central desta pesquisa se deu partindo da seguinte questão: seria possível identificar o potencial transformador da máscara em atores através de desenhos e de respostas de máscara (Kuhn, 1957) no Método de Rorschach?

Compreendeu-se a *persona* como uma máscara de caráter arquetípico na qual, apesar de se manifestar de modo singular, existe um segmento coletivo no sentido de ser criada pela interação social e agir sobre essa como mediadora entre o mundo externo e o Eu. A partir disso, buscou-se investigar possíveis contribuições do mascarar-se como indicador de potenciais transformadores nesse ato através da figura de Dioniso, do uso de máscaras no contexto artístico-teatral e nas máscaras virtuais de Roland Kuhn (1957).

A revisão bibliográfica dessas temáticas fundamentou o pressuposto de que a máscara pode ser compreendida como um objeto que oculta ao mesmo tempo que revela, dado que seu uso permitiria apresentar novos modos de ser na relação com o mundo e proteger aspectos da personalidade com os quais a pessoa não se identifica. O que se oculta poderia se relacionar às qualidades dionisíacas, compreendidas como sombrias e emocionais. Através do uso de máscara no processo cênico, o potencial transformador da máscara poderia ser compreendido como possibilidade de experienciar novos modos de ser diante do público. A partir da visão de Bachelard (1986) foi possível entender como as respostas de máscara no Método de Rorschach revelariam um desejo de máscara. Através das máscaras construídas pela fala diante das manchas de tinta, a pessoa revelaria elementos da autopercepção que expressam as mudanças que se gostaria de fazer na relação com o mundo, diferentemente das máscaras concretas que, para o autor, ocultariam esse desejo de transformação.

A partir dessas compreensões, foram colocadas outras indagações nesta pesquisa: uma vez que a máscara concreta também oculta, seria possível, através dela, identificar aspectos encobertos? Se sim, esses aspectos indicariam conteúdos referentes à autoimagem e um potencial de transformação em atores? E ainda, será que esses conteúdos convergiriam com os revelados pelas respostas de máscara no Método de Rorschach? A coleta de dados se desenvolveu visando responder a essas perguntas por meio de uma análise qualitativa que adotou a amplificação simbólica como método, visto que a pesquisa se desenvolveu pautada no paradigma junguiano. Optou-se pela coleta de dados com apenas uma colaboradora a fim de favorecer o aprofundamento das questões acima levantadas e facilitar as relações estabelecidas entre os três procedimentos adotados: entrevista, desenho da máscara e aplicação do Método de Rorschach.

Por meio do desenho da máscara, foram percebidos aspectos concernentes à autoimagem da participante, compatíveis com os dados obtidos na entrevista. Foi possível observar que a construção da máscara poderia constituir um processo de transformação. Ao colocar a máscara, apesar de a colaboradora ter passado a se comportar de maneira diferente da habitual, foi possível identificar aspectos pessoais da atriz mesmo no ato de se tornar outra pessoa. Por meio das respostas de máscara obtidas pelo Método de Rorschach, foram identificados desejos de transformação, bem como indicadores de autopercepção da colaboradora condizentes com sua história de vida e dados obtidos por meio do desenho. Vale ressaltar que, para além de uma compreensão da história de Arlete, através do questionamento sobre as personagens que mais marcaram sua trajetória cênica, foi possível perceber que essas respostas de máscara demonstraram desejos de mudança de características da própria atriz. O processo de construção desses personagens pôde ser identificado enquanto uma transformação em seu âmbito pessoal.

O presente trabalho demonstrou que é possível identificar um potencial transformador nas máscaras teatrais, tanto sob a forma de máscaras concretas – produzidas por meio dos desenhos – quanto nas máscaras virtuais identificadas na entrevista e nas respostas ao Método de Rorschach. Ainda, se poderia identificar o processo de transformação que a construção de máscaras ou personagens possibilita, sendo um caminho doloroso e árduo de contato com as próprias emoções e com aspectos pessoais com os quais a pessoa não se identificaria. Desse modo, pensa-se nessa construção como ferramenta terapêutica potente que deveria ser trabalhada com cautela.

Como colocado, a coleta de dados foi obtida junto a apenas uma participante, tratando-se, portanto, de resultados singulares, no sentido de que a experiência de cada humano é única e poderiam ser observadas variações no que se concerne à relação das máscaras com o potencial transformador e seu efeito na vida de um indivíduo. Assim, seria interessante uma replicação da pesquisa em outras pessoas, inclusive sem histórico artístico. Possíveis relações entre as máscaras e seus efeitos psicológicos no ator por meio de alterações corporais é outra temática que poderia ser investigada de modo mais profundo. Como percebido, a construção de máscaras e personagens poderia ter uma função terapêutica, o que poderia ser objeto de estudo de uma futura pesquisa.

A principal contribuição deste trabalho para o campo da Psicologia seria a identificação da máscara como fonte de potencial transformador e, portanto, potente ferramenta terapêutica. Para além disso, pode-se dizer que foi evidenciada uma necessidade de resgate do lado dionisíaco do humano, no sentido colocado por Whitmont (1991), de que teria sido reprimido na cultura ocidental desde o período da Era Mental, graças a uma supervalorização dos

aspectos apolíneos. Isso se aplica inclusive no campo da Psicologia, no qual se observa uma tendência a maior valorização de análises quantitativas e estatísticas em relação às pesquisas mais alinhadas ao método clínico, como as que envolvem técnicas projetivas, em especial o Método de Rorschach. Se, por um lado, abordagens quantitativas são importantes para validar ferramentas e teorias psicológicas, por outro podem deixar de olhar para a singularidade que somente uma análise qualitativa propicia. Em outras palavras, o resgate de Dioniso poderia ser compreendido como um olhar para as emoções e particularidades do humano, tão caras à Psicologia por compreenderem as joias que residem dentro de cada um de nós.

- Evoé

REFERÊNCIAS

- ALADDIN. Musker, J.; Clements R. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1992.
- ARCURI, I. P. G. **Velhice e Espiritualidade – Metanoia, “A segunda metade da vida”, segundo Carl Gustav Jung**. São Paulo: Revista Kairós: Gerontologia, v. 15, nº2, 2012. (p. 87 – 104). Disponível em: <<https://doi.org/10.23925/2176-901X.2012v15i2p87-104>>. Acesso em: 07 de junho de 2022
- ASSIS, Machado de. O Espelho. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000240.pdf>. Acesso em: 22 de outubro de 2021.
- BACHELARD, Gaston. A Máscara. In: BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução de José Américo Mota Pessanha et. al. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1986, p. 162 – 175.
- BASSO, Elisabetta. **Une science de fous et de génies : la phénoménologie psychiatrique à la lumière de la correspondance échangée entre Gaston Bachelard, Roland Kuhn et Ludwig Binswanger**. França: Revue germanique internationale [Em ligne], 30 | 2019, publicada em janeiro de 2020. Acesso em 25 de novembro de 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rgi/2325>
- BERTHOLD, M.. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. **África em Artes**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.
- BEZERRA, Raíra Kirly Cavalcante. Confecção de Máscaras Artísticas: Percepção do Eu e Novas Possibilidades de (Re)Existência. **Anais do VII Congresso Internacional de Envelhecimento Humano – Envelhecimento Baseado em Evidências: Tendências e Inovações**. Campina Grande, Paraíba, Brasil, 2020. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/editora/ebooks/cieh/2020/TRABALHO_EV136_MD7_SA100_ID1168_04092020154301.pdf> Acesso em: 18 de abril de 2021
- BRONDANI, J. A.. **Máscara da bufona, mitologias e feminino na cena – ConFabulações**. Anais do X Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), v. 19, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3878>>. Acesso em: 03 de maio de 2022.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**, 15ª ed. São Paulo: José Olympio Editora, 2000.
- CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- CORÁ SILVA, J. L. **Consciência dionisiaca: uma reação à neurose da cultura ocidental**. Self - Revista do Instituto Junguiano de São Paulo, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 1–20, 2021. DOI: <10.21901/2448-3060/self-2021.vol06.0005.> Disponível em: <<https://self.ijusp.org.br/self/article/view/134>>. Acesso em: 31 maio. 2022.
- EURÍPEDES. **As Bacantes**. 1ª edição. Expresso Zahar, 1993. Tradução de Mário da Gama Kury.

EXNER, J. E. **El Rorschach: Um Sistema Compreensivo – Volumen 1: Fundamentos Básicos Tercera Edición**. Madrid: Psimática, 1994.

_____. **Manual de classificação do Rorschach para o sistema compreensivo**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1999.

EXNER, J. E.; SENDÍN, C. **Manual de interpretação do Rorschach para o sistema compreensivo**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1999.

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgard Blücher, 5ª edição, 2006.

FREITAS, M. H.. As Origens do Método de Rorschach e seus Fundamentos. Brasília: **Psicologia, Ciência e Profissão** 25 (1), 2005, p. 100-117.

FREIXE, G. **O Clown no Ensino de Jacques Lecoq**. Cena, [S. l.], n. 24, p. 37–45, 2018. Tradução de Clóvis D. Massa. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/77554>>. Acesso em: 05 de junho de 2022.

GRAVES, R. **The Psychological Effects of Masks**. In: SMITH, C. R. The Theatre Craft Book of Make-up, Masks and Wigs. Estados Unidos: Rodale Press, 1974. (p. 168-176).

HOPCKE, R. H. **Guia para a Obra Completa de C. G. Jung**. Petrópolis: Vozes, 2012.

HUNZICKER, F. M. **A improvisação do aluno-ator com máscara e a pedagogia de Jacques Lecoq**. Anais do X Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), v. 19, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3839>>. Acesso em: 3 de junho de 2022

_____. **Os elementos essenciais da Commedia Dell'arte no século XVI e na contemporaneidade**. Cadernos de Pesquisa do CDHIS, Uberlândia, v. 33, n. 2, p. 443-467, jul./dez. 2020. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/53185>>. Acesso em: 3 maio 2022.

JUNG, C. G.. **Chegando ao Inconsciente**. In: JUNG, C. G. O homem e seus símbolos. 3ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016 [1964]. (p.15 – 133.)

_____. **Dogmas e símbolos naturais**. In: Psicologia e Religião. Petrópolis: Vozes, 1978 [1938]. (p. 39-68)

_____. **O Eu e o Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1997 [1928], vol. VII/2.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002 [1959], (p. 249 - 266).

_____. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis: Vozes, 2016 [1944].

_____. **Tipos Psicológicos**. Petrópolis : Vozes, 2008 [1921].

KUHN, Roland. **Phénoménologie du Masque, à travers le teste de Rorschach**. Paris: Desclée de Brouwer, 1957.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B.. **Vocabulário da Psicanálise**. 6ª edição. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA., 1967

LÓPEZ-PEDRAZA. **Dioniso no Exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo**. São Paulo: Paulus, 2002. Tradução de Roberto Cirani.

LUYSTER, ROBERT W. **Dionysius: The masks of madness**. Parabola 20, n. 4, Winter 1995. Tradução de Helena Lyrio-Carvalho

MACKAY, P. J. **Facing It**. In: SMITH, C. R. *The Theatre Craft Book of Make-up, Masks and Wigs*. Estados Unidos: Rodale Press, 1974. (p. 156-167).

MCCULLY, Robert S.. **Rorschach: Teoria e Simbolismo: uma abordagem jungiana**. Belo Horizonte: Interlivros, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1922 [1872].

OCAMPO, M. L.. A Entrevista Inicial. In: OCAMPO, M. L.. **O Processo de Psicodiagnóstico e as Técnicas Projetivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 14-46.

OLENDER, M. **Aspects of Baubo: Ancient texts and contexts**. In: HALPERIN, D. M.; WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I. *Before Sexuality: The construction of erotic experience in the ancient greek world*. Estados Unidos: Princeton University Press, 1990. (p. 38-113)

PENNA, L. M. D. **Processamento Simbólico Arquetípico: uma proposta de método de pesquisa em psicologia analítica**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Denise Gimenez Ramos, 2008.

PEREIRA, Ana Maria Teresa Benevides. **Introdução ao método de Rorschach**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1987.

ROCHA, G. K. **Bachelard e o Orientalismo**. Alagoas: Caeté: Revista de Ciências Humanas, v. 1 n. 2, 2020. Disponível em: <<https://www.seer.ufal.br/index.php/revistadecienciashumanascaete/article/view/9716>>. Acesso em: 01 de junho de 2022.

ROMANYSHYN, Robert D. **The Wounded Research: Research with Soul and Mind**. 2ª publicação. Oxon: Routledge, 2021.

SAKAMOTO, M. **As Máscaras do teatro tradicional Japonês Nô: a tradução em contexto de intercâmbio patrimonial e cultural**. Tese (Mestrado em Tradução e Comunicação Multilíngue) – Universidade do Minho. Braga: Portugal, 2012. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/1822/46056>>. Acesso em: 07 de abril de 2022.

SANTANA, M. H. W.. **Viver Dionísio - uma experiência arquetípica**. Instituto Junguiano do Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<http://institutojanguianorj.org.br/viver-dionisio-uma-experiencia-arquetipica/>>. Acesso em: 31 maio. 2022.

SEELYE, J. D.. **The American Tramp: A Version of the Picaresque**. Estados Unidos: American Quarterly, 15(4), 1963. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/2710972>>. Acesso em: 05 de junho de 2022. (p. 535-553)

SILVA, Maria Cecília de Vilhena Moraes. A técnica da casa-árvore-pessoa (HTP) de John Buck. In: VILLEMOR-AMARAL, Anna Elisa; VERLANG, Blanca Zuzana Guevara. (Org.) **Atualizações em métodos projetivos para avaliação psicológica**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008, p. 247-266.

SOUZA, Audrey Setton Lopes de. **O desenho como instrumento diagnóstico: reflexões a partir da psicanálise**. Bol. psicol., São Paulo, v. 61, n. 135, p. 207-215, jul. 2011. Disponível em:

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0006-59432011000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 18 de junho de 2021.

STEIN, Murray. **Jung – O Mapa da alma**. SP: Cultrix, 2006.

VENDRAMINI, José Eduardo. **A commedia dell'arte e sua reoperacionalização**. Trans/Form/Ação, Marília, v. 24, n. 1, p. 57-83, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 03 de abril de 2021.

VALLADARES, Ana Cláudia Afonso et. al. **Arteterapia: criatividade, arte e saúde mental com pacientes adictos**. In: JORNADA GOIANA DE ARTETERAPIA, 2. Goiânia. Anais...Goiânia: FEN/UFG/ABCA, p.69-85. Cap.9 (ISBN: 978-85-61789-00-8). Julho de 2008. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Ana-Valladares/publication/269095218_arteterapia_criatividade_arte_e_saude_mental_com_pacientes_adictos_1/links/547f407b0cf2cf248d9b25f9/arteterapia-criatividade-arte-e-saude-mental-com-pacientes-adictos-1.pdf>. Acesso em: 21 de abril de 2021.

VOVOLIS, Thanos. Acoustical masks and sound aspects of ancient greek theatre. **Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos**. Vol. 25, nº ½. 2012. Disponível em:<<https://revista.classica.org.br/classica/article/view/82/82>>. Acesso em: 01 de novembro de 2020.

WEINER, I. B. Methodological Considerations in Rorschach Research. Estados Unidos: **Psychological Assessment**, 1995, Vol. 7. No. 3, 330-337

WHITMONT, E.. **A fase mitológica ou imaginária: Dioniso e Apolo**. In: WHITMONT, E.. O Retorno da Deusa: Mitologia Jungiana. 1ª edição. São Paulo: Editora Editorial, 1991, p. 67 – 86.

WINNICOTT, D. W.. **O Brincar e a Realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975

Apêndice A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE**

(Obrigatório para pesquisas científicas em seres humanos - Resolução nº 466/2012 complementada pela Resolução 510/2016 - CNS)

Dados de identificação do colaborador da pesquisa

Nome: _____

Dados sobre a pesquisa

Título da pesquisa: As faces que escolhemos ou não vestir: O potencial transformador da máscara em atores na produção artística e no Método de Rorschach sob a perspectiva da Psicologia Analítica.

Pesquisadora responsável: Profa. Dra. Maria Cecilia de Vilhena Moraes Silva

Cargo: Professora da Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde da PUC-SP

Inscrição no Conselho Regional de Psicologia: 06/2996

Investigador executante: Gabriel Tudda Saraiva

Cargo: Aluno do curso de Psicologia da PUC-SP

Proposta de pesquisa e Procedimentos:

Você está sendo convidada(o) a participar deste projeto de pesquisa que tem por objetivo investigar o potencial transformador da máscara em atores a partir do desenho de máscaras e do Método de Rorschach. Esperamos, com esta pesquisa, que a compreensão e integração de conteúdos inconscientes seja realizada mais facilmente pelo colaborador.

Sua participação consistirá em: participar de uma entrevista presencial em que contará sobre sua trajetória no teatro; desenhar uma máscara; falar sobre o desenho; ser submetido à aplicação, presencial, do Método de Rorschach.

Durante sua participação, o pesquisador poderá gravar o áudio ou o vídeo, caso a manufatura do desenho se deem no modo online. Nesse caso, os áudios poderão ser gravados pelo aplicativo WhatsApp e o vídeo poderá ser gravado pela plataforma Teams. Você tem total liberdade para não autorizar esses registros e pode, a qualquer momento, retirar a autorização dada. Esses registros

serão utilizados somente nesta pesquisa pelo investigador executante, e em nenhum momento permitirão a sua identificação.

Sigilo e privacidade

Todos os dados coletados serão mantidos em sigilo, preservando a identidade do(a) colaborador(a). As informações obtidas poderão ser apresentadas em reunião científica, mas restritas ao meio acadêmico-científico e preservando o sigilo sobre a identidade da pessoa.

Riscos e Benefícios

Este procedimento tem riscos mínimos. Podem ocorrer mobilizações decorrentes da elaboração de conteúdos inconscientes através dos desenhos realizados e do Método de Rorschach. Para minimizar os riscos, será garantido o sigilo profissional, escuta e acolhimento do material trazido. Caso sinta desconforto em alguma das atividades, você tem a liberdade de interromper a sua participação na pesquisa ou retirar seu consentimento a qualquer momento, sem qualquer prejuízo. Sua participação é importante e voluntária e vai gerar informações que serão úteis para a aquisição de conhecimento sobre o potencial transformador da máscara em atores.

Despesas e compensações

Não há despesas pessoais para o(a) colaborador(a) em qualquer fase do estudo. Também não há compensação financeira relacionada à sua participação.

Demais informações

Caso tenha alguma dúvida sobre a pesquisa você poderá entrar em contato com o coordenador ou aluno responsáveis pelo estudo:

Professora Dra. Maria Cecilia de Vilhena Moraes: mcvsilva@pucsp.br

Gabriel Tudda Saraiva: gtsaraiva@pucsp.br

O Comitê de Ética em Pesquisa da PUC/SP campus Monte Alegre está disponível para os esclarecimentos e encaminhamentos necessários pelo e-mail: cometica@pucsp.br.

Este projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da PUC/SP campus Monte Alegre sob o número 5.371.950.

Este termo está elaborado em duas vias, rubricadas em todas as suas páginas e assinadas, ao seu término, pelo(a) participante da pesquisa, pelo investigador executante e pela pesquisadora responsável, sendo uma das vias entregue ao participante.

Eu entendo perfeitamente os conteúdos deste formulário de consentimento e concordo em participar neste estudo. Concordo em não divulgar os detalhes do estudo para outras entidades.

Acredito ter sido suficientemente informada(o) a respeito do que li ou foi lido para mim sobre a pesquisa: “As faces que escolhemos ou não vestir: O potencial transformador da máscara em atores na produção artística e no Método de Rorschach sob a perspectiva da Psicologia Analítica”. Ficaram claros para mim os propósitos do estudo, os procedimentos, as garantias de sigilo e de esclarecimentos permanentes, e a isenção de despesas. Concordo voluntariamente em participar deste estudo.

Assinatura do(a) colaborador(a)

Assinatura da investigadora executante

Assinatura da pesquisadora responsável
São Paulo, ____ de _____ de _2022

Apêndice B - ROTEIRO DA ENTREVISTA INICIAL

1. O que te despertou interesse em participar dessa pesquisa?

2. Qual o papel do Teatro na sua vida?

2.1. Como surgiu seu interesse nas Artes Cênicas?

2.2. Quais mudanças você percebeu em suas relações sociais e em sua autoimagem relacionadas ao início do trabalho teatral?

3. O que você pensa sobre o processo de construção de personagens?

3.1. Algum personagem que você encenou te marcou? Conte-me um pouco sobre ele.

3.1. Qual o impacto desse processo na sua vida pessoal? E para sua autopercepção?

4. E sobre o processo de encenação?

4.1. O que você pensa sobre a possibilidade do ator experienciar ser outras pessoas?

4.2. Como esses personagens dialogam com você no âmbito pessoal?

5. Para você, qual o efeito das máscaras no ator que as utiliza?

5.1. Você percebe alguma alteração psicológica e/ou de consciência corporal?

5.2. Qual a diferença de as utilizar ou não no processo cênico?

5.3. Você percebe a diferença entre utilizar máscaras ou maquiagem?

Apêndice C - INQUÉRITO DO DESENHO DE MÁSCARAS

1. Gostaria que imaginássemos que essa máscara fosse de um personagem, fale um pouco sobre ele.

1.1. Você pensou em algum personagem ao criar essa máscara?

1.2. Sexo? idade?

1.3. Onde ele estaria? Em que época ele vive? Como está o tempo?

1.4. O que ele está sentindo? E pensando?

1.5. Ele está fazendo alguma coisa? O que o levou a essa ação? O que ele fará depois?

1.6. Ele gosta de si? Tem alguma parte do corpo que ele não gosta? E que gosta?

1.7. Do que esse personagem mais precisa?

1.8. Ele se relaciona com outros personagens? Se sim, como eles são?

2. Agora eu gostaria que você vestisse essa máscara e conversasse comigo sendo esse personagem.

Aplicador: Olá, tudo bem? Qual o seu nome? Como você está? Me conta uma história? De onde você vem? (Improvisação)

3. Como foi para você vivenciar esse personagem? O que você sentiu sendo ele?

4. Esse personagem tem alguma coisa a ver com você?

Apêndice D - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA INICIAL

Entrevistador (E)

Colaboradora (C)

E: Bem-vinda. Queria te agradecer por participar da pesquisa.

C: Eu que agradeço!

E: Primeiro, eu queria entender um pouquinho do que te despertou o interesse em estar aqui, em participar.

C: O assunto “Máscara, sociedade e o reflexo dela para o ator”. Isso é a minha pesquisa também, então me interessou muito. Eu vi afinidade com o que eu pesquiso, então eu acho que tem como ter uma troca. Eu quero muito entender a parte psicológica também dessa relação entre a máscara, não só como [incompreensível], mas a máscara pintada, que é o caso da caracterização. Eu penso em fazer paralelos de estudo sobre isso, psicologicamente falando... Quando você falou que era um TCC de psicologia e falando de máscaras, eu falei: “clareou tudo o que eu preciso!” (risos). Por isso que eu vim.

E: Feliz em saber! Você contou um pouquinho no caminho pra mim sobre essa pesquisa, sobre seu interesse, mas se puder retomar um pouco as coisas que você pensa sobre...

C: Eu tenho feito um caminho de estudo desde a faculdade. A faculdade que eu me formei foi de maquiagem profissional, e aí lá o artigo feito foi sobre a caracterização em crianças como forma de ludicidade, mas a partir da investigação deste universo que eu já trabalhava. Quando eu fui para a pós[-graduação], eu encontrei outras duas pessoas. Uma queria estudar os jogos teatrais e como isso afeta as crianças e o foco delas, e o outro parceiro de artigo queria focar nos jogos teatrais em si. E aí como eu queria colocar a caracterização, dando parâmetros dela como uma máscara - só que não como uma máscara vestida, [e sim como] uma máscara pintada -, e [trazer] isso experimentado em crianças, adolescentes e adultos. E aí juntaram essas três mentes e a gente fez um artigo que se chama “Máscara em cena”, fazendo [um] contraponto da máscara com a caracterização. Então a gente pesquisou um pouco sobre a máscara, mas a gente já foi fazendo os paralelos do que seria a máscara pintada. E aí a gente fez um experimento, na X (escola de teatro em que trabalha), com crianças, adolescentes e adultos, todos estudantes de teatro. Eu conversei com alguns professores, que cederam um dia inteiro de aula, três horas de aula, e a gente fez uma hora e meia de experimento com as três fases. A gente fez uma escrita analisando esse fenômeno, porque era o mesmo exercício... A tela em branco sendo preenchida com indicações do mediador, e com essas indicações surgiu uma cena a partir do que [se] visse no espelho, e a partir do que surgiu a cena, a gente foi colocando tinta para esses atores irem fazendo coisas durante a cena, colocando a

maquiagem como [um] provocador cênico. E [foi] virando uma máscara em cena, não como qualquer coisa que está pronta, “depois eu vou lá maquiagem e entro” ... Não! Ele faz parte do processo, e foi muito interessante poder ver isso nas crianças de cinco até doze anos, depois dos treze aos dezessete, e depois adultos, de dezoito para cima *forever*. Foi muito interessante, porque a gente viu reações parecidas, que continuam! A necessidade do ator criador em ter uma ferramenta estética, porque ele só aprende o corpo e a voz como ferramenta, e parou. Mas por que ele não pode criar a partir de uma imagem que ele vê no espelho, a partir de uma máscara proposta? Ou que ele mesmo criou - [o que] já é desmembramento do estudo -, mas naquele momento seria uma máscara proposta, e que cada um tem uma leitura diferente quando se olha com uma cara branca. Foi aí que veio essa análise da criança e de alguns adolescentes [que] se analisaram concretamente: “ai, eu estou com a língua mais vermelha”, porque está com a cara branca e a língua fica vermelha, o dente fica amarelado... Começam a arregalar os olhos e falar: “nossa, está muito vermelhinha a minha parte rosinha do olho” ... Percebem-se coisas concretas que de fato estão ali. O adulto começa a não perceber isso, não está nem aí que o dente está amarelo, nem percebeu, e começa a falar: “ai, me sinto mais triste, é um olhar mais caído, me parece uma meia face, eu acho que é uma coisa escondida” ... Começa[m] a falar coisas mais abstratas. Quando a gente provoca, [dizendo] “E o dente? Sorria pro espelho?” [eles dizem] “nossa, está amarelo!”. Se não for provocado não percebe, então a gente quis discorrer um pouquinho sobre essas diferenças de percepções ao se olharem com a mesma coisa, com a mesma pintura (risos).

E: Deve ter sido muito bonito!

C: É bonito, é bonito...

E: E você começou a falar um pouquinho sobre, mas eu queria saber sobre o papel do teatro na sua vida. Qual é o papel do teatro? Por que o teatro?

C: Uhum... É o meu trabalho, né? Hoje em dia eu trabalho tanto no palco quanto ensinando. Eu sou docente de teatro, de caracterização principalmente, mas dou todas as matérias que precisar (risos). E é a minha vida. O teatro é onde eu entrei por brincadeira, mas depois a brincadeira ficou séria, e dentro do teatro eu encontrei o palhaço, então eu sou atriz e palhaça. É um universo que eu me encontrei de brincadeira. Da adolescência, fazendo teatro na escola, brincando... Todo trabalho que ia fazer, [eu] perguntava: “pode ser apresentação?”, e aí já fazia uma coisinha cênica, mas tudo intuitivamente, e brincando... Quando terminei o ensino médio, encasquetei, com vinte anos, de fazer uma oficina gratuita perto de casa, jogos teatrais... Fui fazer, me apaixonei e aí emendei oficina com oficina, e quando vi já estava me profissionalizando, com tempo de trabalho, tirando DRT [Eu] não me formei em questão de graduação em parte cênica. Minha graduação é em maquiagem, mas eu me formalizei com tempo de trabalho e fui entrando cada vez mais (risos). Não

conseguia sair mais, porque eu fui começar a dar aula, aí eu me apaixonei pela caracterização, uma vertente ali... Aí fiquei dando aula disso e hoje [estou] completamente engolida pelo teatro (risos).

E: E desde o momento em que você começou a ser engolida pelo teatro, você percebe que suas relações, o modo como você vê suas relações pessoais e como você se percebe mudaram de alguma forma?

C: Muito, muito! Eu sempre fui a CDF (crânio de ferro) da turma, [de] sentar na frente... Se for me cutucar para emprestar um lápis, minha resposta era [sic] “minha mãe não deixa”. Eu não emprestava *um* lápis de cor. Chata! Ninguém gostava de mim, e [eu era] super nota A e B, e super CDF. Tanto que algumas pessoas que estudaram comigo, quando veem que eu faço, teatro, [dizem] “como é que a [nome da colaboradora] faz teatro? Aquele bicho grilo lá que não saia da frente?” ... Também não sei dizer muito bem como aconteceu, mas eu sinto como uma transformação de vida mesmo. Sair do casulinho, sair daquela coisa de filha única. Me ajudou no momento mais difícil da minha vida, que é a transição de doença da minha mãe. Então eu acho que esse período [de] doença da minha mãe, [de] cuidar dela, [de] inverter o papel de mãe e filha, eu ter que parar de atuar para trabalhar, trabalhar, trabalhar - mas com evento, maquiando crianças em festas -, pagando a faculdade sendo palhaça... Mas tendo que parar de subir nos palcos para fazer isso durante o cuidado com ela. Depois, quando eu retornei, eu me sinto uma outra pessoa, eu me sinto um outro corpo em vida, uma outra reação. E aí ficou mais forte ainda a questão da docência em mim. Depois desse período, eu já estava querendo dar aula, mas tinha medo. Não achava que servia para isso. Depois do falecimento da minha mãe eu fui dar aula. Eu me coloquei nesse lugar de “[eu] posso!”. E [fui] com outro olhar para as pessoas... Eu sentia que conseguia ver o outro com a forma de ensinar, [falando] “espera! Eu também posso ajudar essa pessoa a trilhar esse caminho do teatro”.

E: Que bonito! Foram vários processos, né? O primeiro momento que você se aproximou do teatro depois que você teve que se afastar, e acabou voltando com outra consciência.

C: Exato! Eu sempre tive muito apoio da minha mãe. Ela foi meu melhor público, sempre sentava na primeira fileira, fazia figurinos para mim - uma costureira maravilhosa! Com certeza ela seria figurinista de profissão se ela estivesse viva hoje. Então muita coisa eu guardo, os figurinos feitos por ela estão todos guardadíssimos. Então mesmo que eu tivesse que parar para cuidar dela, é uma missão também continuar, porque eu devo isso ao melhor público que eu tive. Eu devo não parar, né? Então aí eu continuei, acho que melhor ainda e com mais entusiasmo do que antes (risos).

E: Eu queria saber um pouquinho o que você pensa sobre a construção de personagem.

C: Aí vai bem com a pesquisa de construir personagem! [Penso que é] ir muito além da voz e do corpo, que são ferramentas dadas para o ator ali na escola e que fica nisso. E isso, hoje em dia, me irrita um pouco. Então, quando eu vejo alguma formação indo para esse lugar, eu já quero entrar em algum espaço. “Posso entrar? Posso dar um workshop ali?”, porque para mim a construção de

personagem precisa passar pela caracterização e [pelas] máscaras. Os dois universos [têm] meio que uma simbiose ali, virando um só. Esse universo do estético precisa entrar na construção de personagem. Eu diria até mais, que cenário e figurino deveriam entrar como construção de personagem - o estético como um todo, e criar a partir dele.

E: Tem algum motivo pra você pensar assim?

C: Eu acho que por eu ter mergulhado nessa coisa da caracterização, e por conta de ser apaixonada por coisas manuais, eu fui procurar confecção de máscaras, fui procurar curso de Commedia Dell'Arte, e aí fui entendendo esse universo da máscara. Então, ao entender esse universo da máscara para o ator, o corpo neutro, a criação, eu fui pro meu entendimento de máscara. Ela é a mesma coisa do que uma caracterização para o ator, serve como o mesmo instrumento. Inclusive, algumas aplicações de exercícios do corpo na máscara, dá para aplicar do mesmo jeito com o corpo na caracterização. Então essa é a minha pira, né? De que é possível isso, e não é feito porque é menosprezado. O setor estético do teatro é menosprezado e colocado como segunda ou terceira coisa para se pensar, e *se* tiver verba. Então para mim, a construção do personagem precisa ter esses três eixos: corpo, voz e estética (risos).

E: E dentro disso, queria perguntar se teve alguma personagem que você criou e que acabou te marcando. Qual personagem é essa? Podem ser algumas, assim, alguma situação...

C: Nossa, difícil isso! Hum... Um personagem que eu tenha feito, foi o macaquinho do Aladdin, o Abu. Eu não consigo esquecer-lo, mesmo sendo começo de carreira. Me marcou muito e eu acho que foi o primeiro momento que eu coloquei a caracterização, eu mesma me virando, eu mesma correndo atrás. Não tinha feito curso, não entendia nada, mas eu queria colocar alguma coisa na minha cara, porque eu não poderia entrar de cara lavada para fazer um macaco. Eu queria colocar alguma coisa, aí fui pesquisar material e coloquei algo na minha cara [e] deu muito certo. Amava fazer esse personagem... Poder pular em tudo no teatro, ir às crianças, catar piolho nas crianças, dava risada... Então eu gostava muito disso e me sentia muito próxima do público. Eu sempre gostei de macaco também, isso é uma coisa que me aproximou ali (risos). É, eu acho que se for falar do que eu mais gostei, foi esse, mesmo sendo muito lá atrás... Mas eu gosto muito da minha palhaça. Ela me dá muita liberdade, dá para construir outras coisas a partir dela.

C: Sim, sim. Pensando no palhaço sem ser um personagem, sendo a amplificação de mim mesma... Porque a minha palhaça foi mais construída pelo universo do Jacques Lecóq, psicológico... Então não é tanto um palhaço circense, que é mais um personagem. [A minha palhaça] não é um personagem, sou eu amplificada, toda mostrada, de todos os jeitos, dos piores, dos melhores... Então eu gosto muito também, gosto muito...

E: E quando você fala amplificado, [quer dizer] em que sentido assim?

C: Tudo! Meus medos são maiores quando eu estou com ela, coloco ela... Meus medos são maiores, meus risos são mais exagerados, então [é] tudo muito mais exagerado, mais exacerbado. Mostro mesmo, sem medo, que é o estudo para construí-la - que, aliás, foi doloroso pra caramba! Foi bem psicológico, diga-se de passagem (risos). Chorei para essa palhaça nascer! Mas foi uma delícia de construção, poder me desconstruir para eu rir de mim mesma, para depois fazer os outros rirem... Só que eu já chorei muito para poder entender um pouquinho de mim. [Senti] raiva de muita coisa que sou para que hoje eu consiga colocar tudo nela, e mostrar: “é, eu sou isso! Se quiser leva, se não quiser...”. E dá certo (risos). É isso.

E: Qual o impacto do processo de construção da personagem nas suas relações pessoais, na percepção que você tem de você mesma?

C: Eu aconselho muito todo ator fazer curso de clown, [porque] eu acho que o clown dá essa base de construção mesmo, por mais que vá para uma vertente psicológica que diz que o palhaço não é um personagem, é a amplificação de você mesmo. Mas ele é uma construção de personagem, porque você está aprendendo muito de você, então é tirar... Você falar numa roda de curso [sobre] seus medos... Coisas que você não falou para ninguém... Mas os exercícios vão te colocando nesse lugar de colocar na roda, só que aí você também é colocado a utilizar aquilo que são seus medos. Você chora fazendo aquilo, não é gostoso! Não é confortável! É meio macerante assim, é uma pira bem louca do Jacques Lecóq (risos). Mas se você consegue trabalhar isso bem, você vê depois um personagem construído, você vê que tudo aquilo é possível. Eu só enxerguei isso depois. Na hora eu falei: “isso aqui é muita loucura, por que eu estou fazendo esse curso?”, mas eu aconselho para todo mundo fazer essa vertente psicológica do palhaço, o clown. É muito bom! Você aprende a construir [a partir] do que te derem. Dá uma dor, uma angústia... “Constrói um personagem!”, está bem, eu construo. “Constrói a partir desse momento feliz!”, dá para construir... O palhaço dá esse molejo.

E: Você sente que o palhaço aparece na sua vida fora dos momentos de palhaço?

C: Sim, a todo momento. Eu sou... Eu sou, não tem jeito. Eu coloco no palco os meus trejeitos e tal, porque é o que eu faço. Então o que eu faço? Mexer, falar demais... Essa coisa meio passarinho que eu tenho, de mexer a cabeça, parece um passarinho... Sou eu e eu coloco lá mais amplificado ainda, ela fica maior! O nariz amplifica aquilo, né? Mas eu sou palhaço o tempo inteiro, ele só fica maiorzinho lá porque a gente exagera e também porque a própria máscara já dá essa amplificação de movimento. Tudo fica maior, né?

E: Eu queria falar um pouquinho sobre o processo de encenação mesmo. O que você pensa sobre o estar encenando de verdade, o aqui e agora?

C: Ai, a encenação, para mim, é um momento de muito orgulho. Poder mostrar tudo aquilo que foi criado, tudo aquilo que foi feito em quatro paredes e ninguém viu. É um momento para ver se deu certo. Para mim, o palco é um momento de muito orgulho. É um momento que eu acho que a gente

é merecedor do aplauso final, porque é tanta coisa que você fez para chegar ali naquilo que está sendo mostrado, que parece que é um favor para si mesmo que você está fazendo. “Agora eu mereço um aplauso! Me aplaudam porque, olha, foi difícil estar aqui!”. Para mim, o palco é isso. É um momento de sacramentar toda a batalha, sentir que deu certo, sentir o que estão me dando como resposta, seja bom ou ruim, né? Mas acho que é o momento de sentir o que vem. “O que aconteceu agora? Gostaram ou não?” (risos).

E: E pensando na possibilidade do ator estar experienciando outro modo de ser atuando mesmo, o que você acha sobre isso?

C: Da gente como ser humano experimentar outras pessoas? Eu acho muito rico. É muito gostoso. Eu acho que isso ajuda a gente na vida, porque se eu for pensar em tudo o que eu já fiz... Coisas, pessoas muito diferentes de mim... Uma perua rica, socialite, eu acho que a gente consegue, como pessoa, até porque aí começa a falar coisas que me incomodam, que está na boca desse outro ser. Mas aí eu repenso, como é isso na vida? Muita coisa repensei depois de ver na minha boca. Eu consigo meio que ver os dois lados, por exemplo, essa socialite está tendo alguma coisa ali em cena em que ela está menosprezando o outro que é mais pobre que ela, e eu estou lá fazendo graça com aquilo, só que depois que você fala e volta pra casa você fala: “nossa, essa fala é forte! Olha o que ela falou pra pessoa que trabalha com ela!”, que para ela é menos que ela. Aí eu começo a pensar, mas também eu penso “por que ela fala isso? O que ela viveu? Aí eu retomo a gênese do personagem. Aí você vai lá pensar: “o que eu coloquei como gênese para essa personagem? Eu imaginei que ela é de tal família e que ela nunca viu...”. Como é que tal pessoa come um arroz e feijão? Ela acha nojento porque nunca viu. Será que ela tem que achar isso bonito e gostoso? Será que ela nunca viu e nem experimentou? Aí eu começo a pensar pelos dois lados, então meio que faz a gente pensar dos dois lados, não ficar só massacrando um lado. Pensa dos dois, [é] muito bom (risos).

E: Essas personagens dialogam com você no seu pessoal? Você acha que essas reflexões te ajudam em outros ambientes?

C: Ajudam! Acho que ajudam inclusive no dar aula, na questão da docência, porque quando a gente vai discutir alguma coisa em sala de aula, fazendo uma cena, [fazendo] muita coisa de caracterização, vem umas coisas muito interessantes, aí isso que experienciei na cena dá pra jogar para os alunos. Por exemplo: ensinando expressionismo alemão, falando sobre caracterização, [a aluna pergunta] “Pintar a cara de branco? Eu sou negra... Eu posso pintar minha cara de branco para ficar em cena?”. Então se eu não experiencio as coisas e vejo os dois lados, como é que eu vou falar para esse aluno “pode, você pode se pintar de branco” ... Mas para ele isso é muito forte! É negro e está se pintando de branco em cena... Precisa? Então eu não sei a resposta, mas jogar o provocativo: “o que você acha? Você acha que essa linguagem precisa ser representada plenamente

ou a gente pode pegar partes dela e não fazer a cara branca? De repente o resto, as marcações, e aí já dá o recado do expressionismo”. Aí o próprio aluno reflete [com] a gente conversando sobre cena, sobre minhas experiências e as experiências dele. Aí a gente entra numas conversas assim, e eu aprendo, saio da sala de aula pensando: “nossa, se eu não tivesse falado isso, o aluno não teria falado aquilo... Se eu não tivesse contado uma experiência minha, não teria cruzado essas informações e eu nunca teria pensado...”. Porque eu não sou negra, então eu nunca teria pensado: “como é que eu vou tacar uma cara branca para fazer uma linguagem expressionista no teatro? Isso é um *White face*?”. Essa é uma pergunta que eu ouço bastante, então, eu não sei se é um *White face*. Vamos pensar juntos? Eu acho que o meu fazer faz eu repensar na sala de aula.

E: Interessante! É bem o colocar-se no lugar do outro!

C: Não pegou em mim, não bateu em mim, mas vamos falar sobre, já que pega em você? Por que pega? Por que não fazer, mas então por que fazer? E [ir] levantando as possibilidades assim, que eu não saberia sozinha (risos).

E: E a última pergunta: para você, qual o efeito das máscaras no ator que as utiliza?

C: Eu acho que é um efeito de amplificação. Eu acho que a máscara ajuda a sair da atuação mínima, fechadinha para a TV e coloca numa atuação teatral. Eu acho que a máscara coloca o corpo do ator para uma atuação de comédia. Eu acho que ele coloca o corpo vivo em cena. Para mim, a atuação com máscara coloca o corpo no seu máximo, e se precisar fazer o mínimo, eu vou conseguir a partir desse máximo, não a partir do mínimo. O cara não vai saber o que é fazer isso grande, mas se estudar o processo dos exercícios que existem de máscara e fazer tudo muito gigante. Eu acho muito mais fácil a gente ir polindo e fazer o contido, quando tem que fazer um drama, [por exemplo], então eu acho essencial.

E: É isso, né? Você percebe uma alteração na consciência corporal. É uma questão psicológica, você percebe?

C: Eu acho que tem algumas coisas psicológicas na parte ritualística da máscara, do aprender da máscara... Tem a coisa de você olhar para ela... Tem vários jogos, vários estudos, mas a maioria deles é muito ritualística. Não pode colocar de frente, tem que colocar de costas e virar... É um momento que você já está colocando no corpo, então acho que isso, psicologicamente, está [incompreensível] através da imagem. Porque você vai olhando pra máscara, o que ela está passando, vai colocando no corpo... E eu já estou pirando numa gênese aqui dentro de mim, e já estou pensando numa vida para aquilo. Por isso que o estético para mim é o start criativo, porque é o processo de criação do corpo da máscara. Você olhar para ela e colocar no corpo, [está] criando a partir do estético. Mas para criar a partir do estético, eu tenho lembranças, tenho sentimentos, tenho coisas que eu estou colocando aqui. Então eu acho a máscara bem ritualística, e essa parte eu acho psicologicamente fodida (risos). Principalmente a última que eu estudei, que é a máscara do ancião.

Eu encontrei uma mestra de máscaras e a gente está trocando bastante essas figuras. Essa máscara do ancião é a mais psicológica de todas. Ela afeta a gente tanto quanto o clown. Ela fala muito que o clown é a máscara do presente, e a máscara do ancião é a do futuro, é onde vamos chegar. É um lugar que ninguém quer pensar muito. Então, quando a gente está criando a própria máscara do ancião - porque é a gente mesmo [sic] que confecciona -, é uma pira psicológica de onde eu quero chegar com esse meu corpo de hoje daqui um tempo. Onde eu já vivi? É uma coisa meio louca essa máscara do ancião (risos). É resgatar pensamentos que eu já vivi...

E: O que eu estou vivendo e o que eu vou viver...

C: É... O que eu tenho no meu corpo, tanto dentro quanto fora, de coisas que eu vivi? E aí você vai colocando isso de uma forma muito amplificada, e quando você vê está pesado, porque é muita coisa. É um estudo de um corpo pesado, um corpo com outro ritmo assim... Foi há pouquíssimo tempo que eu experienciei a máscara do ancião, mas essa me fez fechar todo o meu pensamento. Eu falei: “nossa, faz todo sentido agora pra mim!”. A máscara tem muita coisa psicológica dentro da ritualística.

E: Fiquei interessado nessa questão da máscara do ancião!

C: Nossa, é lindo demais! Depois te mostro um vídeo da minha máscara de ancião, é um começo de pesquisa... Depois te mostro (risos).

E: Que bacana! Eu queria te perguntar se você percebe uma diferença entre utilizar maquiagem ou máscara no palco.

C: Eu acho que a diferença é a mobilidade das articulações do rosto. Só isso.

E: Mas a questão da personagem, da construção dos efeitos do corpo...

C: Eu acho que, se não for igual, é similar.

E: Está bacana! Era mais isso que eu queria te perguntar na entrevista mesmo. Eu acho que é para eu te conhecer e para a gente conseguir compreender melhor as próximas coisas que vão surgir.

Apêndice E - TRANSCRIÇÃO DO INQUÉRITO DO DESENHO DE MÁSCARA

Entrevistador (E)

Colaboradora (C)

Dona Clô (DC) - Personagem interpretada pela colaboradora (nome fictício)

E: Agora eu queria te perguntar uma coisa sobre essa máscara. Primeiro, eu queria que você imaginasse que essa máscara é um personagem, tá? E eu queria que você me falasse um pouquinho sobre esse personagem.

C: Essa é uma máscara do ancião. Ela é um pouco do que eu criei. A minha eu modeliei dessa forma com muitas rugas, nariz muito largo - mas aqui não ficou tão torto quanto eu tinha feito - mas essa coisa do torto, boca caída, coisas com a gravidade levando pra baixo. O que mais você quer saber?

E: Eu quero que você me fale sobre ela, mas como se ela fosse um personagem: “esse é o ancião, o nome dele é tal, ele faz isso...”

C: É a Dona Clô, nome da minha avó (risos). E a Dona Clô é uma pessoa vivida, com muitas dores, muita alegria, com doença no final da vida, levando para um corpo mais fragilizado, mas não perdendo a força. [É] uma mulher muito forte, muito guerreira, e que mesmo no final da vida ensina aos outros, dá apoio. Sempre vive num eterno esperar... Espera... É muito paciente, espera o quanto for preciso. E essa mulher tem alguma busca dentro dela que ninguém consegue saber direito o que tanto ela espera, mas ela espera... Ela espera muito, pacientemente, o quanto for preciso... Mas ela espera... Um corpo de espera. Enquanto ela espera, ela ajuda quem passa pelo caminho. Dá força, cura muita gente, [é] quase uma curandeira - dos dias de hoje, mas uma curandeira. Cura muita gente. É isso (risos).

E: E onde ela estaria?

C: [Em questão de] espaço físico?

E: Isso.

C: Onde ela estaria? Ela estaria numa casa, numa fazenda, no meio do mato. Sozinha, mas com muita pessoa [sic] passando por ali.

E: Em que época?

C: Época de hoje.

E: E como está o dia que a gente está vivendo, que a gente está vendo essa cena? Como está o tempo, o céu?

C: Ensolarado, ensolarado... Final de tarde, sol... (risos).

E: E ela está pensando, sentindo alguma coisa em especial nesse momento?

C: Acho que é essa espera... Está pensando quando é que volta, quando é que vai poder ver de novo...

E: E ela está fazendo alguma coisa nesse momento?

C: Hum... Andando... Andando, andando... Vai e volta...

E: Teve alguma coisa que a levou a andar?

C: A chance de poder ver o que - ou quem - ela espera. Isso a faz se movimentar (risos).

E: E o que vai acontecer ao final dessa cena?

C: [Ela] continua esperando.

E: Ela está ciente mesmo?

C: Cientíssima disso (risos)!

E: E ela gosta de si própria?

C: Sim, sim. Gosta de cada marca, de cada coisa.

E: E tem alguma parte do corpo que ela goste mais? [Que ela] fala: “nossa, isso é o que eu mais gosto em mim”?

C: Acho que os olhos (risos).

E: Tem algum motivo?

C: Acho que pela experiência de vida, de que o olho é a verdade de tudo. Acho que pela experiência, é o olho (risos).

E: E tem alguma coisa que ela não gosta [nela mesma]?

C: Ah, eu acho que... Deixe-me ver... Eu acho que é um gostar e não gostar ao mesmo tempo, assim... Mas beira também um não gostar... [São] as memórias.

E: E tem outros personagens nessa cena?

C: Ah, eu imagino um só!

E: E ela está com alguma necessidade? Tem alguma coisa que ela precisa [sic] muito? [Tem] essa espera que você disse, né?

C: Além da espera? Não... Todo mundo a ajuda, [ela] tem tudo o que precisa... Se não consegue fazer, os outros fazem. Não precisa (risos).

E: Bonita a história da sua avó. E agora eu gostaria que você imaginasse o que você está vestindo com essa máscara, e que a gente conversasse um pouco.

C: Hum... Nossa (risos). Ela já tem um corpo que traz um lugar para ela. Ela tem algo que já leva para esse outro lugar aqui, ela olha com aquilo... [A frase pode ter se tornado incompreensível por falta do complemento visual, assim como as frases a seguir que informam onde a máscara do ancião é colocada]. A máscara está aqui... A máscara do ancião é colocada aqui, não é colocada aqui, então tudo aqui é tampado. Vira o pescoço... então, o olho está aqui.

E: Tem algum motivo?

C: Justamente para trazer... Para trazer... [Não é possível identificar o que é trazido somente pela fala da entrevistada]. Então mesmo que você queira construí-la e tal, aí não é aqui, é aqui. Por mais

que seja um corpo superesperto - no caso dela, ela não é tão espertinha, então aqui é fechadinho, mas pode ser aberto quando ela precisa. Ela tem essa movimentação, mas é mais aqui (risos).

E: Boa tarde, Dona Clô!

A: [Aqui, a colaboradora passa a interpretar Dona Clô, caracterizada pelas letras “DC”. A grafia das palavras ditas pela personagem foi mantida para que a regionalidade da fala fosse identificada. Para interpretação do sotaque de Dona Clô, o “r” presente nas palavras geralmente assume a posição de retroflexo, conhecido como o “r” mineiro ou de interior]. Tarde...

E: Bem?

DC: Bem...

E: O que você está fazendo?

DC: Ah, por enquanto... Sentada... *Tô* sentada...

E: Ah, bacana. Você gosta de ficar sentada?

DC: Eu gosto... *Ficá* no *sór*...

E: Hum... E de onde você vem?

DC: Eu vim do interior de São Paulo. *Cê* *cunhece* *Paricida* do Norte?

E: Conheço! Cidade bonita!

DC: É lá perto.

E: Você gosta de Aparecida?

DC: Eu gosto muito. Lá é muito quente, né? Eu prefiro Guaratinguetá.

E: Por que você prefere Gua[ratinguetá]?

DC: É *mai* fresco, né? É *mai* fresco.

E: É mais gostoso?

DC: Ai, lá é gostoso. Lorena também é lá perto, *mai num* é bom não, até porque é muito quente também. Aí eu *num* gosto muito não, *mai* é tudo lá perto. *Num* sei se *cê* conhece... Cunha também... É tudo lá perto.

E: Entendi! Eu estou vendo, assim... Parece que você tem alguma história para me contar...

DC: Ah, história tem várias! Várias, várias...

E: Tem alguma que você queira me contar?

DC: *Tchô vê*... *Cê* *qué* uma boa ou uma nem tanto?

E: A que você quiser!

DC: *Mai* a que eu *quisé* é *mai* difícil de *escoiê*, que é muita coisa vivida... É muita coisa... A gente vivia tanta coisa... Desde subir no cavalo e num conseguia *alcançá* que a perna é curta... A gente vive de também ir *coiê* uns hortelã pra *colocá* no suco... E a gente vive também... Pessoa que vai embora, pessoa que vem... E as que vêm *num* fica muito, daqui a pouco vai embora... Aí a gente se acostuma que elas vai embora... Serve assim, história assim?

E: Serve, serve! Obrigado, Dona Clô! Acho que você está cansada, né? Ou está esperando alguma coisa?

DC: Ah, cansada a gente sempre *tá*, mas a gente *num* esmaece não... Não esmaece jamais...

E: [Incompreensível] eu acho que eu vou tomar um cafezinho.

DC: *Tá* bom!

E: [Foi] muito bom conversar com a senhora, viu?

DC: *Brigado...*

E: E aí, como foi?

C: [Retomando a posição como atriz] É vivenciar um pouquinho do processo para criá-la. O processo foi mais ou menos assim... É conversar... Conversar [sic] e perguntas que a professora foi fazendo.

E: É bacana! E foi gostoso para você vivenciá-la agora? O que você sentiu sendo a Dona Clô?

C: É gostoso mas é confuso. Um pouquinho confuso, porque essa é a máscara que não traz o meu lado palhaça, ela traz o meu lado dramático. Ela é feita sob memórias da minha vida completamente, todas as pessoas que mais amo... Então ela tem uma coisa muito pesada e ao mesmo tempo leve, mas ela pesa mais do que a palhaça (risos).

E: Acho que é mais isso... Ia perguntar se sua personagem tem alguma coisa a ver com você, mas eu acho que tem [incompreensível] um pouquinho.

C: [Tem] tudo a ver comigo!

E: Está bom! Obrigado!

C: [De] nada (risos).