

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
GRADUAÇÃO EM TEATRO – BACHARELADO

MATHEUS ALVES DA CUNHA E CRUZ

**Atuação performativa por meio do mascaramento e
da autobiografia: experiências para uma corporeidade expandida de
ator-performer**

BELO HORIZONTE
2023

MATHEUS ALVES DA CUNHA E CRUZ

**Atuação performativa por meio do mascaramento e
da autobiografia: experiências para uma corporeidade expandida de
ator-performer**

Artigo apresentado ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte teórica do Trabalho de Conclusão de Curso e requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Bya Braga (Maria Beatriz Braga Mendonça).

BELO HORIZONTE

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Colegiado do Curso de Graduação em Teatro
colteatro@eba.ufmg.br
(31xx) 3409 5385

CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO / Habilitação Bacharelado

FOLHA DE APROVAÇÃO

Às 19h do dia 02/12/2023, reuniu-se no Espaço Preto da Escola de Belas Artes da UFMG a Banca Examinadora, constituída pelos professores Eduardo dos Santos Andrade, Livia Mara Gomes do Espírito Santo e Maria Beatriz Braga Mendonça, orientadora da parte teórica do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do discente Matheus Alves da Cunha e Cruz, intitulado “Atuação performativa por meio do mascaramento e da autobiografia: experiências para uma corporeidade expandida de ator/performer”, desenvolvido como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Interpretação Teatral. Após a apresentação da parte prática, intitulada “Infestação”, a sessão foi aberta com a explanação sobre os procedimentos da defesa e com a introdução da banca e do candidato. O candidato teve quinze minutos para a apresentação de seu trabalho e os examinadores tiveram, cada um, quinze minutos para proceder a arguição/explanação, tendo também o discente quinze minutos para as respostas. Em seguida, a banca reuniu-se para deliberação do resultado.

O candidato foi considerado APROVADO.

Prof. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga)- Orientadora do trabalho teórico

Prof. Dr. Eduardo dos Santos Andrade - Membro

Profa. Dr. Livia Mara Gomes do Espírito Santo - Membro

Belo Horizonte, 02 de dezembro de 2023.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
BIBLIOTECA



TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, MATHEUS ALVES DA CUNHA E CRUZ,
CPF 107.499.296-26, autor(a) do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
intitulado Atvação performative por meio do máscaramento e da auto-
biografia: experiências para uma corporeidade expandida de ator/performer.
defendido e entregue no ano de 2023, na qualidade de titular dos direitos de autor(a) do
trabalho supracitado, de acordo com a Lei nº 9610/98, autorizo a UFMG a
disponibilizá-lo gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, para fins de
leitura de seu texto integral nos repositórios da UFMG e da EBA, a título de divulgação
da produção científica gerada pela Universidade, a partir desta data.

Matheus Alves da Cunha e Cruz

Belo Horizonte, 02 de DEZEMBRO de 2023.

AGRADECIMENTOS

Ao vento gelado da chuva que, num novembro escaldante, me ajudou a escrever estas palavras com mais prazer e calma. Antes do vento, da voz que vem dele: vovô Severino, falecido no início deste ano. Este texto é dedicado e você, vô, a tudo que você me ensinou.

Aos meus pais e ao meu irmão, que mesmo distantes fizeram seus votos de carinho serem ouvidos. À minha avó, sempre fonte de alegria. À presença constante deles nesse processo de formação, apesar dos quilômetros de rodovia entre nós.

À minha família postiça: aos meus tios que, como pais, me receberam de braços e corações abertos. Aos meus dois primos, que fizeram com que eu me sentisse um terceiro irmão.

As minhas tias e tios, de ontem e de hoje, que me alentaram e me deram tanto espaço para brincar e para que eu pudesse ser que eu sou – brincando de ser quem eu não era. Aos primos, companheiros dessas brincadeiras.

Aos amores de Patos de Minas, maiores inspirações para que eu me embebedasse sem medo na arte e na cultura. Às Maris, às Jus, à Ana, à Bi, às Lus, à Nick, à Clara e ao Marcos – a todos os membros do Grupo Primeiro Ato.

Aos amores que BH me deu. Agradeço aos colegas, professores, funcionários e técnicos do puxadinho do Teatro da UFMG, especialmente às onipresentes porteiras Eunice e Gircélia, a Ismael Soares e Daniel Ducato e, especialmente, a Marina Marcondes Machado – por tanto me fazerem pensar e viver (n)o teatro.

À equipe do espetáculo *Montanha*, por mais breve que tenha sido nosso namoro.

Agradeço a Jaciara Marschner, artista e amiga que eu tanto admiro; a Matheus Gepeto e seu sorriso cuidadoso e contagiate, alento para as horas de tristeza; a Isabella Saibert, que tão prontamente se juntou a mim nessa empreitada criativa; a Alana Coura, companheira de antigas jornadas e desta aqui também; Cris LB, sempre carinhoso e prestativo; a Luiza Reis, que amo há mais de uma década e que quero amar por outras tantas; a Julia Jota, por tanto amor e doçura em meio aos amargores do mundo.

Aos dois professores que tão generosa e prontamente aceitaram compor a banca para este TCC: Ed Andrade e Lívia Espírito Santo.

Por fim, agradeço às duas pessoas que me mantiveram de pé no olho do furacão. Agradeço a Arthur Alves, meu companheiro de arte e vida, que tanto me inspirou a seguir andando, com orgulho e sem medo, o caminho pedregoso. Agradeço, ainda, à professora Bya Braga por tantas vezes ter me posto de volta nas trilhas desta pesquisa e, sobretudo, por atiçar comigo a chama do teatro que segue viva e crepitante no mais fundo de mim.

RESUMO

O artigo apresenta o percurso de uma pesquisa *performativa* (PRETTE; BRAGA, 2020) desenvolvida para meu Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. Como artista cênico em formação, desenvolvi nesta pesquisa um espetáculo abordando uma temática diretamente relacionada com narrativas autobiográficas. Para desenvolver a pesquisa, foram praticadas ações *performativas* com mascaramentos expandidos (BRAGA, 2018), no qual uma corporeidade dilatada foi experimentada. Objetos cênicos, figurinos e outros elementos cênicos foram considerados parceiros na criação e colocados no espetáculo em situação de protagonismo expressivo, não somente colaborando para uma experimentação sobre a expansão da noção de mascaramento na relação com a atuação *performativa* criada, como também ativando-a em sua corporeidade expressiva, o que justifica a pesquisa apresentada. A pesquisa-criação, baseada nos processos artísticos cênicos experimentados na investigação, dão a base metodológica da investigação. O resultado artístico é, portanto, fruto da articulação de estudos práticos-teóricos cênicos experimentais sobre o mascaramento, a autobiografia e corporeidade expandida.

PALAVRAS-CHAVE: Atuação *performativa*; Mascaramento; Objetos cênicos; Autobiografia; Teatro contemporâneo.

ABSTRACT

This following paper presents the process of a Performative Research (PRETTE; BRAGA, 2020) intended as the final work of a Bachelor's degree in Theatre at Escola de Belas Artes (Fine Arts' School), UFMG. Given the fact that I am a performing artist in training, this research was done through the elaboration of a theatre play related to autobiographic narratives. To build it, some performative acts were practised with the usage of expanded masks (BRAGA, 2018), aiming to induce a broad body expression. Scene objects and costumes, among other elements, were taken as main components to construct the acting process not only to drive the experience of an expanded making in the performance, but to activate the corporal expression present on it. The so-called performative research, based on the artistic processes experienced and analysed, was the methodological lenses that guided this investigation. The artistic result is, therefore, a product of the articulation of theoretical and practical knowledges regarding masking, autobiography and expanded body expression.

KEYWORDS: Performative acting; Masking; Scenic objects; Autobiography; Contemporary theatre.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Do texto à cena, da cena ao texto.....	16
Figuras 2 e 3 – <i>Aniversariante-Senhora</i> ouvindo ruídos pelo chão.....	17
Figuras 4 e 5 – Experimentos com o pano-máscara.....	19
Figura 6 – Caixa para um dia de ensaio: chapeuzinhos, velas e outros cacarecos.....	21
Figuras 7, 8 e 9 – Primeiros experimentos livres com as corporalidades do inseto.....	24
Figuras 10 e 11 – Cobertor e vela: o começo e o fim da festa.....	26
Figura 12 – Equipe de Infestação na sua estreia. Da esquerda para a direita, Alana Coura, Aniversariante-coberto-de-pelos, Cris LB e Isabella Saibert.....	27

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: o convite a uma infestação	7
2 ENTRANDO NA FESTA: o que pode ser uma máscara?	8
3 DANÇANDO COM AS BARATAS: o que pode ser, em cena, minha máscara?	13
4 CONSIDERAÇÕES: varrendo o chão e guardando os presentes	27
REFERÊNCIAS	29
ANEXO A – Texto de <i>Infestação</i> (2023).....	32

1 INTRODUÇÃO: o convite a uma infestação

Este artigo é o espelho dos processos de uma pesquisa *performativa* (PRETTE; BRAGA, 2020) na área da atuação cênica, e discorre sobre o processo teórico-prático de elaboração do espetáculo *Infestação*. Este texto foi entregue a uma banca examinadora como requisito para a Conclusão de curso em Teatro – Bacharelado, e foi orientado pela professora Maria Beatriz Braga Mendonça, cujo nome artístico é Bya Braga¹. Desse modo, ele é o registro, em primeira pessoa, de um processo de criação artística no campo teatral tensionado pelas vozes de autores e mentores, inspirações criativas e acadêmicas.

Desde o ano de 2018, descrevo uma trajetória no Ensino Superior dentro da Graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais. Entre algumas pesquisas nos campos da atuação cênica, da improvisação e da escrita dramatúrgica, mergulhei no território da pedagogia do Teatro e me formei na Licenciatura em Teatro a partir de um trabalho que investiga a autobiografia como caminho metodológico em sequências didáticas para o ensino de Arte. Desta vez, vou em direção a outra faceta da pesquisa em arte e de encontro ao desejo de cultivar um pensamento teórico em torno de uma cena teatral criada por mim.

O desejo para essa nova pesquisa surgiu há pouco tempo. A partir de 2020 fui tendo, na Graduação, aproximações com as máscaras e o mascaramento no teatro, justamente a partir das aulas e pesquisas da professora Bya Braga. Nesse contexto temático, a professora foi me provocando em direção a uma ideia que compõe a suas próprias investigações atuais nesse terreno: “mascaramento expandido”². Desde então, fui fisgado por essa ideia de pesquisar a possível expansão do conceito de mascaramento, especialmente a fim de buscar uma expressividade mais potente para o trato de atores com máscaras, objetos e vestimentas cênicas.

Infestado pelo interesse em torno do mascaramento e das pesquisas sobre autobiografia no teatro, elegi algumas perguntas para guiar esta pesquisa: Quais os modos possíveis de falar de si no teatro contemporâneo a partir da atuação performativa? De que maneira pode se dar um processo de atuação que dá protagonismo aos objetos cênicos e máscaras na sua concepção e na *performatividade* de um ator/performer? No que isso contribui para a construção de uma

¹ Atriz, diretora e pesquisadora teatral, Professora Associada da UFMG no Curso de Graduação em Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes, vinculada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes. Pesquisadora em Teatro do CNPq. Desenvolve pesquisas teórico-práticas nos campos da improvisação, do mascaramento, do teatro popular e da *performatividade*.

² Um conceito em construção pela professora Bya Braga em suas pesquisas mais recentes, que pego emprestado com sua permissão para fazer uso neste trabalho. Bya abarca esta reflexão em um artigo aceito para ser publicado na Revista Conceição/Conception, 2023-2024, V. 13, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena IA-UNICAMP, cujo título é “Mascaramentos plurais: repensar a si na pele de outros seres”.

corporalidade expressiva em cena – ou, de que modo esse trato com os materiais autobiográficos e mascareiros nos ajuda a tangenciar uma corporeidade expandida em cena?

Como testemunho desse processo de perguntas e possíveis respostas, este texto está marcado, de diversas formas, por algumas ausências invisíveis. Por suas letras, correm algumas das angústias de um estudante de Teatro que teve dois anos da sua vida acadêmica e artística atravessados por uma grave pandemia – que também foi vivida pelo resto do Brasil e do mundo, inclusive por você que me lê neste momento. Como sobreviver? Como manter acesa a chama da criação e da paixão pelas artes da cena? Ainda que indiretamente, este escrito tentou dar corpo a essas questões.

Há outras pragas no caminho que este texto revela, mesmo que mascaradamente. Esta escrita está marcada por um inesperado desvio no caminho que eu vinha seguindo durante o semestre de criação do espetáculo e de reflexão sobre ele. Assim, ele vem à luz entre infestações, pragas e parasitas. Ouço seu chiado de inseto: parece estar vivo, apesar de estranho. Venha ver, vem! Olha só esse bicho que nasceu.

2 ENTRANDO NA FESTA: o que pode ser uma máscara?

Para o homem contemporâneo, [...] o que é mais fecundo é investigar o caráter de mascarada que há em toda identidade.

Beth Lopes

Foi nos idos mais penosos da pandemia, em agosto de 2020, que eu tive contato pela primeira vez com a ideia de “mascaramento expandido” trazida, em aula, pela professora Bya Braga na disciplina optativa *Use máscara!* do Curso de Graduação em Teatro da UFMG. Desde o primeiro momento, essa expressão me capturou no seu mistério e na sua provocação: então quer dizer que uma máscara pode se expandir para além do objeto sobre o rosto? A ideia me fez querer imaginar outras formas de compreender o mascaramento cênico, tema que tanto me maravilhava e que ainda hoje me estimula artística e academicamente.

Acredito que, ao nos interrogarmos sobre o que, afinal, pode ser uma máscara em cena, estamos iniciando uma jornada que começa pela compreensão do próprio de mascaramento. Ou seja, ao investigar sua forma expandida, precisamos entender o que ancora a ideia de máscara na tradição teatral e o que existe nela que pode nos apontar para uma dilatação dessa noção.

Penso ser muito pertinente iniciar essa busca pela pista que Braga (2018) aponta a respeito da ligação tensa entre máscara e expressividade cênica. Para ela, não é possível imaginar o “[...] mascaramento sem a prática da dilatação da corporalidade” (*Ibid.*, p. 1115). A palavra “corporalidade”, bem como seu par “corporeidade”, são as que escolho para falar das relações que o corpo cria com aquilo que o rodeia. A professora Marina Marcondes Machado³ (2023), durante meus anos de formação, enfatizou bem a diferença de efeito que temos quando optamos por essas duas palavras relacionais em vez do habitual termo “corpo”. Nas suas palavras,

[Somos] corporalidades: pessoas em relação consigo, junto aos outros, no mundo compartilhado. A concepção de individualidade é um caminho possível, mas nos remetemos a outra lógica: somos seres-no-mundo em contínuo processo de descoberta, e nosso corpo pode ser conhecido de modo brincante, pessoal e biográfico. (MACHADO, 2023, p. 203).

Portanto, não falo aqui apenas do corpo biológico ou clínico, mas de um “corpo-no-mundo”⁴ que é entendido como o veículo de contato dos seres com aquilo que os rodeia. Penso não ser possível, pelo menos dentro daquilo que esta pesquisa persegue, que nós nos remetamos as qualidades expressivas do nosso corpo em cena fora dessa ênfase nas relações e remetimentos que nossa corporalidade descreve. Essa dimensão relacional está presente nos laços que nos ligam aos outros, ao espaço, à nossa voz, à iluminação e, principalmente no caso deste artigo, aos objetos expressivos que elegemos para nosso discurso em cena.

Nesse sentido, compreendemos o potencial das máscaras a partir de dois pressupostos: a de que máscaras estão intimamente ligadas a uma notável expressividade corporal e a de que, ao pensarmos em seu uso, é frutífero enxergá-las menos como mero ornamento para o ator e mais como provocadoras de um processo *performativo* a se desenrolar cenicamente.

As expressões *performativa(o)* e *performatividade* aparecerão frequentemente neste texto e, embora não seja o foco dele desenvolvê-las, penso que cabe aqui uma nota a seu respeito. Antes de tudo, é preciso dizer que não há consenso sobre o significado de ambos. Desde as décadas de 1960 e 70 há, no campo do teatro, uma disputa pelos limites semânticos deles. Em linhas gerais, quando os utilizamos, estamos nos referindo àquilo que se manifesta, que se mostra, que está posto à vista num acontecimento cênico (FÉRAL, 2008; FERNANDES, 2011, 2013; FISCHER-LICHTE, 2013; PAVIS, 2017).

³ Marina Marcondes Machado é escritora, atriz, dramaturga, diretora teatral, psicóloga e pesquisadora. É membro do corpo docente do curso de Licenciatura em Teatro da Escola de Belas Artes, na UFMG, e por lá desenvolve pesquisas nos entrelaçamentos entre arte, infância e as relações entre infância e cena contemporânea a partir de pressupostos da fenomenologia e da psicanálise.

⁴ Noção filosófica cunhada pelo fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty que, em resumo, implica na ideia de que não há separação real entre corpo e mundo – e, por extensão, entre outros pares de oposição como particular e coletivo, íntimo e político, eu e outro (MERLEAU-PONTY, 1984).

Performar é, em resumo, *fazer* – e, por isso, essas expressões geralmente se referem às ações imediatas que são realizadas em cena no tempo presente, aqui-agora, sem muita pretensão de que uma narrativa tradicional os amarre. A pesquisadora Josette Féral argumenta que, desde que essas qualidades da *performatividade* passaram a ocupar o núcleo central das criações teatrais contemporâneas, o teatro passou a ser um “teatro *performativo*” (FÉRAL, 2008).

No campo das artes da cena, mascarar-se é dar passagem a um corpo estranho, ou, como sugere Pelbart (2004, p. 2), é deixar-se realizar um “outramento”. Trata-se, em suma, de expandir-se em função de um objeto-máscara que geralmente encobre uma parte do corpo de um ator. Apesar de, instintivamente, relacionarmos esse ato de vestir uma máscara à ação de esconder-se, a intensão que fundamenta essa prática vai na contramão disso. Braga (2018) nos lembra dessa ideia ao afirmar que “[...] um mascaramento que se pretenda potente não deve esconder o indivíduo, mas sim promover um ato de revelação de sua particularidade, de sua tipicidade” (*Ibid.*, p. 1116).

A busca pelas definições do que pode ou não ser máscara é, ao meu ver, um questionamento às próprias noções de objeto artístico e de objeto cênico. Trata-se de pôr à vista um paradigma cada vez mais presente nos estudos do teatro contemporâneo que, em poucas palavras, foge à concepção de um espetáculo em que atores, dramaturgos e encenadores disputam a posição de maior *glamour* enquanto os demais aspectos da cena – como a iluminação, a trilha e os objetos – minguam. Nessa maneira outra de enxergar o trabalho teatral, desenvolvida por nomes como Lehmann (2007), Féral (2008) e mesmo Sánchez (2007), os sons podem ter papel preponderante no acontecimento em cena, a luz pode ter sua própria narrativa e os objetos em cena – e, dentre eles, as máscaras – podem brilhar como protagonistas ou compartícipes.

Um dos traços mais reconhecíveis do(s) teatro(s) contemporâneo(s) é a sua habilidade em conjugar paradoxos. Realidade e ficção, arte e vida, coletividade e intimidade são pares de oposição que passam a ocupar juntos o centro da cena (perdão pelo trocadilho fácil). Para Pelbart (2003, p. 25, apud SILVA, 2018, p. 244), o corpo no teatro *performativo* deseja estar “[...] aquém da divisão corpo/mente, individual/coletivo, humano/inumano, [em que] a vida ao mesmo tempo se pulveriza e se hibridiza, se dissemina e se alastrá [...].” Braga (2018) também nota o papel paradoxal do mascaramento que, num só tempo, revela a singularidade de quem faz uso dele e indica o que de universal e coletivo há nesse corpo mascarado.

Nessa mesma linha, Melo (2021) aponta essa conjunção de paradoxos ao discorrer sobre o potencial expressivo dos mascaramentos: para ele, estes dispositivos poéticos permitiriam o abrigo, o acolhimento e a externalização dessas aparentes contradições, deslocando dicotomias

usuais e dando vazão à corporalidades híbridas que habitam o lugar liminar entre presença e representação, fato e invenção.

Fica evidente nas poéticas *performativas* do teatro a valorização do corpo enquanto canal de expressão, relação e abrigo de experiências. Para Braga (2018), é a partir dele que o processo *performativo* começa, e é dele que emana todo o conhecimento desse processo. Ana Bernstein⁵ compartilha dessa visão ao propor que o corpo, na concepção *performativa*, é

[...] o ponto de mediação entre uma série de relações binárias, tais como o interior e o exterior, sujeito e mundo, público e privado, subjetividade e objetividade. O corpo é o lugar em que essas contradições ocorrem [...] O corpo é tratado não apenas no seu aspecto físico [...], mas também como limiar, como [...] meio de comunicação entre o que está dentro e o que está fora, como subjetividade encarnada [...]. (BERNSTEIN, 2001, p. 92).

Ao evocarmos a possibilidade de um mascaramento expandido, estamos fazendo coro com Rosalind Krauss (1979) e sua ideia de “campo expandido da arte”, bem como com José António Sánchez (2007) e suas proposições acerca de um “teatro em campo expandido”. Os hibridismos vividos pela arte cênica mundial a partir do século XX, a partir dos quais dança, música, arte visual e teatro se misturaram, deslocaram também alguns dos sentidos mais estanques com relação ao cânone teatral (FÉRAL, 2008; FERNANDES, 2011, 2013; FISCHER-LICHTE, 2013). É nessa direção que Braga afirma que “[...] as poéticas visuais corporais nos mostram uma cena expandida e, portanto, um mascaramento expandido. [...] a noção de máscara transcende a ideia de objeto que calça um rosto [...]” (BRAGA, 2018, p. 1116, grifos meus).

A noção em construção de mascaramento expandido bebe, ainda, de uma expressão que se originou através do trabalho cênico de Donato Sartori: a ideia de “mascaramento urbano” (ALBERTI; PIIZZI, 2013, p. 243). Sartori é um artista conhecido pelo trabalho com máscaras tradicionais, mas sua pesquisa foi se desenrolando na direção de outros modos de mascarar-se, e passaram a incluir não apenas o rosto ou o corpo humano, mas espaços públicos que recebiam instalações visuais enormes capazes de transformar suas estruturas arquitetônicas originais. Esse trabalho visual era impactante a ponto de Alberti e Piizzi (*Ibid.*) sugerirem que Sartori estava “ampliando o conceito de máscara” através das suas instalações, proporcionando um verdadeiro “mascaramento urbano” (*Ibid.*).

A ideia de mascaramento enquanto máscara que calça o rosto, então, foi sendo dilatada e tensionada ao longo dos anos. Cabe aqui, porém, uma ressalva importante trazida pela professora Bya nos processos de orientação deste artigo.

⁵ Pesquisadora, fotógrafa, tradutora e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É doutora em estudos da performance e desenvolve pesquisa nos campos das corporalidades na arte, da teoria da performance, dos estudos de gênero e da teoria feminista.

Respondendo a algumas indagações minhas a respeito do quão “expandida” essa ideia de mascaramento poderia ser, a professora me relembrou da importância do jogo de esconder-se e revelar-se implicado no uso da máscara, sobretudo de esse jogo acontecer sobre aquele que é traço identitário mais saliente de um corpo humano: a face. Para Bya, faz-se necessário modificar de algum modo a apresentação do rosto do um *performer* mascarado, porque, no suporte humano, a face é a imagem de maior e mais direta identificação de uma individualidade.

Então, ao discutirmos as dimensões múltiplas do mascaramento, interferir nas configurações do rosto parece ser uma estratégia metodológica importante quando o suporte artístico é o corpo humano. Trata-se, também, de uma cautela ante a possibilidade de se generalizar tanto um conceito que, na prática, ele não conceitue mais nada. É a respeito disso que Bya me alerta ao dizer que, quando expandimos uma noção, corremos também o risco de relativizarmos tanto que ela pode acabar perdendo seu sentido.

Indo no encalço desses pensadores, encontramos lastro para tentar questionar o estatuto de simples adereço ou decoração que algum objeto cênico venha e ganhar, bem como para nos propormos a investigar os mecanismos que podem possibilitar que este se torne um dispositivo para a ampliação da corporalidade e da própria teatralidade de quem o porta em cena – tal qual um porta-estandarte.

Partindo do lembrete dado por Braga (2018) de que mascarar-se é, antes de tudo, revelar-se, busquei identificar os traços que ligam a prática do mascaramento às poéticas autobiográficas. Tendo em vista que o território da autobiografia abriga diversas vertentes⁶, eu me aproximei das noções trabalhadas por pensadores como Serge Doubrovsky, Philippe Vilain e Janaina Leite⁷, para quem o campo autobiográfico é profundamente marcado por um trabalho ficcional de recriação e por um sem-número de possibilidades formais (DOUBROVSKY, 2014; VILAIN, 2014; LEITE, 2017). Para Leite, aliás, no que se refere ao trabalho com as memórias de si, “é necessário inventar a forma que convém a cada experiência” – ou seja, é importante que cada criador traga “[...] para o plano da invenção a produção dos enunciados” sobre a sua experiência no mundo (LEITE, 2017, pp. 17-18).

Desde os trabalhos que desenvolvi no primeiro semestre de 2023 para meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Teatro, busco por uma visão também expandida da

⁶ Dentre algumas delas, podemos citar: “autoficção” (DOUBROVSKY, 2014); “autofabulação” (COLONNA, 2014); “invenção narrativa de si” (MATTUSSI, 2002, apud JEANELLE, 2014); “narrativa auto-sócio-biográfica” e “narrativa transpessoal” (ERNEAUX, 2006, apud GASPARINI, 2014); “autofiguração”, “autorrepresentação” e “auto mise-en-scène” (FERNANDES, 2017); “autoescrita performativa” (LEITE, 2017).

⁷ Janaina Fontes Leite é uma atriz, *performer*, dramaturga e pesquisadora brasileira. Vinculada às tendências performativas da arte cênica contemporânea, Janaina alia seu trabalho com o teatro a uma investigação pessoal e autobiográfica que une psicanálise, história e sociologia.

ideia de autobiografia me distanciando de uma noção de sujeito absolutamente egocentrado e apostando numa perspectiva que o percebe centrado no outro e no mundo.

Entender a autobiografia também a partir das marcas que os outros talham em nós, em constante diálogo e tensão com a nossa corporalidade, pode ser um caminho possível para pôr em cena mascaramentos que revelem esse corpo sob o signo da alteridade. Penso ser justamente nesse sentido que a professora Beth Lopes aponte para a possibilidade de “ver os diferentes discursos que esculpem os corpos” a partir de “[...] uma noção de sujeito [...] que não é tomado como um ser único, em sua condição individual, visto que é formado pelo discurso dos outros [...]” (LOPES, 2009, p. 136-137).

Silva também aposta numa pesquisa por parte do ator-*performer* que faça aflorar dispositivos que desequilibrem as preconcepções egocentradas, fazendo “vacilar o eu para que outros povos que nos habitam passem a existir” (SILVA, 2018, p. 245). Nessa jornada, podemos arriscar sermos “homem e mulher, organismo e máquina, humano e animal” (*Ibid.*, p. 247).

Este texto foi escrito, portanto, na imbricação entre duas ideias: a partir de uma maneira de compreender os possíveis usos mascareiros dos objetos cênicos, bem como de imaginar seu uso enquanto dispositivos autobiográficos que, como propõe Melo (2021), possibilitem ao artista cênico aproximar-se e distanciar-se do passado. Foi na encruzilhada dessas concepções que eu dei início, em agosto de 2023, a esta pesquisa-criação enquanto ator-*performer* a partir da composição cênica de um espetáculo que tivesse como pilar o uso do mascaramento expandido como disparador de escritas e corporalidades autobiográficas.

3 DANÇANDO COM AS BARATAS: o que pode ser, em cena, minha máscara?

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. [...] O que aconteceu comigo? – pensou. Não era um sonho.

Franz Kafka

Este processo de pesquisa *performativa* teve início, de fato, no dia 23 de agosto de 2023. Nesse dia, aconteceu a primeira reunião entre mim e a equipe idealizadora⁸ do espetáculo teatral

⁸ Originalmente composta por Dê Jota Torres, Jean Gorziza, Mateus Viana, Paulo Mendes e Tereza Kutaya.

que seria criado para este Trabalho de Conclusão de Curso. Desse momento em diante, nós cinco passamos a nos reunir três vezes por semana para discutir ideias, levantar bibliografias, roteirizar dramaturgias corporais e textuais para o nosso experimento cênico. Ao mesmo tempo, eu buscava um diálogo com a equipe criativa na direção de conjugar ao máximo minha pesquisa teórica com o que desenhávamos na sala de ensaio. No fim das primeiras três semanas já havíamos erguido a planta-baixa do espetáculo e tínhamos, inclusive, o seu nome: *Montanha*. Restava a nós trabalharmos para materializar essa expectativa.

A premissa da peça, base temática para a pesquisa-criação ser impulsionada, era a de que nós, cinco membros do elenco, éramos amigos íntimos que se conheciam a bastante tempo, mas que já não se suportavam mais. Um dia, para comemorar o aniversário de um dos nossos, decidimos escalar juntos uma colina e, quando chegássemos no topo, cantaríamos os parabéns e tentaríamos uma reconciliação. Em cena, eu fazia uso de diversos objetos: uma mochila, óculos de neblina, um giz branco, um banco, um chapéu... Ao longo das manhãs de ensaio, eu traçava ligações entre eles e a minha pesquisa por mascaramentos expandidos que dialogassem com uma escrita autobiográfica do meu corpo cênico. Era um trabalho suado, mas surgiam novidades a cada nova tentativa.

No dia 03 de novembro do mesmo ano, a pouco menos de um mês antes da estreia prevista, a “montanha” pareceu desabar. Narro assim esse momento de ruptura no meu diário de bordo:

03 de novembro. Hoje foi o dia da grande conversa com o elenco e a equipe de *Montanha*. Hoje o espetáculo foi interrompido – para quando, até quando, não sei. Foi uma despedida enlutada, chorosa, mas um estranho alívio me abateu. Desde os últimos dias venho pensando na ideia de compor um espetáculo solo. (CRUZ, 2023a).

A *Montanha* parecia estar condenada. Por razões internas à equipe, ironicamente, acabamos nos tornando esse mesmo grupo de amigos que não queria mais conviver intimamente. Deixei aquela reunião de nosso laboratório cênico bastante devastado com a ideia de ter que, em menos de trinta dias, dar meu jeito para erguer algum experimento cênico apresentável e submetê-lo a uma banca examinadora. Ou seja, manter a montanha de pé ou renová-la, recriando-a. Desejava me formar na Graduação em teatro ainda no semestre em curso, estava cheio de vontade de concluir o Bacharelado, mas o curto prazo e a ausência de uma equipe formada a meu redor para qualquer que fosse a saída de emergência para esse potencial desabamento me assustavam muito.

Na tarde daquele mesmo dia, reuni grosseiramente algumas ideias e comecei a registrá-las no mesmo diário de bordo. Em diálogo com amigos e companheiros, pude enumerar alguns recursos que, ajuntados, virariam meu bote-salva-vidas.

03 de novembro. Tenho algumas ideias. O texto de aniversário, *Parto*, é como um eixo norteador para a nova ideia. Em seu contorno, orbitam outras ideias que podem entrar junto: a segunda dramaturgia que fiz para o Núcleo Experimental de Dramaturgia, a peça-palestra e outros textos criados para *Montanha*, a ideia embrionária de trazer de volta a proposta de mascaramento expandido para *Use máscara!* [...] Penso ainda em aproveitar minha suadeira para que a toalha que me seque seja, também ela, dispositivo para o mascaramento expandido. (CRUZ, 2023a).

Parti, como o trecho do diário adianta, de um antigo texto que eu havia escrito para a disciplina *Escrita dramatúrgica*, ministrada em 2021 na Graduação em Teatro pela professora Elen de Medeiros. A dramaturgia em questão era um escrito de três páginas que partia da ideia de que um aniversariante convidou várias pessoas – o público que veio assistir à peça – para comemorar publicamente o seu aniversário. Durante o texto, eu estabelecia uma ligação entre alguns eventos que aconteceram na mesma época em que eu nasci. No ano 2000, grande parte da população especulava a vinda de um possível erro nos sistemas dos computadores de todo o mundo – o famoso *bug* do milênio. Aproveitei o fato de que *bug* é uma palavra em inglês que quer dizer “inseto” e me lancei num texto em que o aniversariante começava declarando seus desejos de virar um *bug* até que, na cena final, ele se transformasse realmente em um.

A pesquisa-criação teria, portanto, outra temática, ainda que as questões sobre o mascaramento e autobiografia se mantivessem para serem investigadas.

Esse foi o núcleo estruturante da dramaturgia que eu tentava compor em meio àquele tumulto. Outras influências, porém, vieram para se juntar àquele aniversariante que queria virar bicho: um texto que escrevi quando era membro do *Núcleo Experimental de Dramaturgia* (NED), no qual uma pessoa ia ao consultório de um psicólogo e de um médico; uma proposta de mascaramento que havia elaborado em 2020 e que envolvia usar uma máscara coberta de pelos para tematizar a minha calvície; o desejo de usar como material autobiográfico um vídeo gravado pelo meu pai por volta de 2006 que registra uma festinha de aniversário caseira.

Meu projeto cênico, desde o seu início, bebia de um pensamento que pude encontrar pela primeira vez em 2021 durante uma oficina virtual com a artista e pesquisadora Rita Clemente⁹. Em seu curso, Rita provocou os participantes a colocarem em dúvida a noção de *monólogo* presente no teatro tradicional em favor de uma noção mais dilatada, a ideia de *solo*. Para

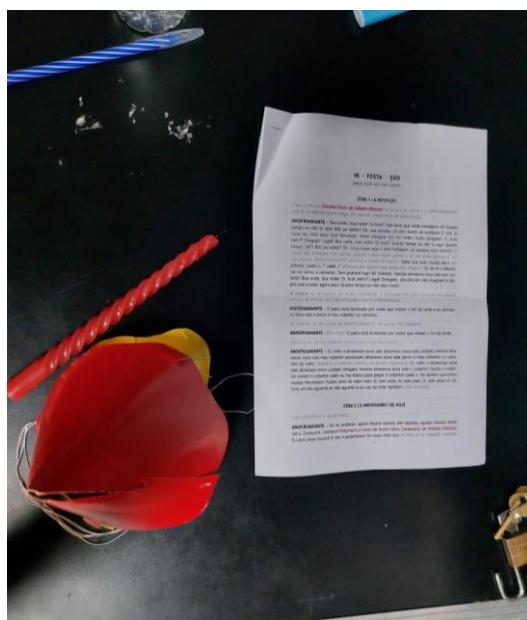
⁹ Atriz de teatro, cinema e TV, mestre em Artes pela UEMG, desenvolve pesquisas no campo da dramaturgia e coordena cursos na Clementina Plataforma de Criação e Pesquisa, em Belo Horizonte.

a artista, a palavra *monólogo* evocava uma relação de hierarquia entre a dramaturgia textual e a *performance* cênica – de fato, é uma palavra do universo da literatura, não exatamente das artes da cena. Passei a adotar o termo *solo*, assim, no intuito de enfatizar as relações mais harmônicas entre a linguagem escrita e as linguagens *performadas* no projeto em criação.

A composição dramatúrgica, criada a partir desses fragmentos levantados, baseava-se na intenção de, por um lado, construir um fio narrativo que contasse a história desse aniversariante em sua festa e, ao mesmo tempo, oferecer ao ator-*performer* a possibilidade de explorar enunciados autobiográficos a partir do uso expressivo de objetos. Um dizer da professora Beth Lopes¹⁰ me inspirava nesse processo simultaneamente textual e cênico: “na composição da *performance*, os fragmentos da memória engendram sentidos [...] [agregam] uma quantidade de fatos sobrepostos da memória que correm em diferentes direções” (LOPES, 2009, p. 137-138).

Afinal, como criar uma composição *performativa* que dê protagonismo aos objetos de cena e que faça uso deles para disparar discursos autobiográficos deslocadas de um eixo ego-centrado? Tentei responder a essa pergunta entre os poucos dias que separaram a escrita da primeira versão do texto dramatúrgico e a sua execução definitiva no dia da banca deste TCC, quando *Infestaçāo* seria posto pela primeira vez aos olhos do público.

Figura 1 – Do texto à cena, da cena ao texto.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

¹⁰ Professora Sênior aposentada do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, ainda vinculada ao PPGAC. Sua pesquisa científica está direcionada para os temas da bufonaria, da pedagogia do ator-*performer* e do entrelaçamento entre memória e *performance*.

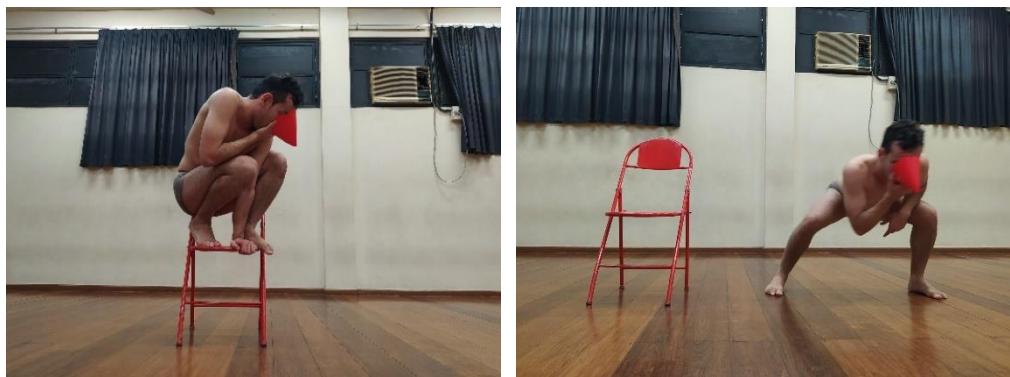
Para isso, adotei uma metodologia que punha em pé de igualdade o texto e a cena: ao ensaiar o que eu havia escrito, levava sempre uma caneta para anotar na folha impressa as descobertas que a execução cênica daquelas palavras revelava. Muitas ideias que eu havia levantado em casa, *no gabinete*, não pareciam brilhar em cena. Sobretudo, não pareciam dar destaque à *performatividade* dos objetos-máscaras que eu manipulava no palco. Começou, então, um processo de retroalimentação entre a dramaturgia da palavra e a dramaturgia do corpo perpassada pela dramaturgia dos objetos de cena.

Na lida entre essas esferas, fui descobrindo e elencando os tais objetos que, enquanto máscaras, poderiam dilatar a minha corporalidade em cena. Aqui estão eles, na ordem em que aparecem no espetáculo: um chapeuzinho de aniversário; um cobertor estampado; uma cadeira; três panos de prato estampados; uma toalha estampada; um microfone; uma máscara facial com pelos e cabelos; uma vela acesa.

A imagem do chapéu de aniversário aterrissa em meu colo por conta da própria premissa de uma festa de aniversário brasileira típica. Alguns outros elementos da composição de *Infestação*, a propósito, advêm dessa mesma influência estética na cultura popular brasileira, como os panos de prato estampados com bichinhos e o cobertor encontrado em lojas populares.

Durante os ensaios, percebi que o chapeuzinho cumpria duas funções. Primeiro, numa dimensão simbólica, ele constituía a persona de um aniversariante através de uma iconografia de fácil reconhecimento quando colocada no topo da minha cabeça. Depois, colocada na frente do meu rosto, seu formato cônico funcionava como uma flecha que apontava e guiava o performer pelo espaço de jogo (de modo semelhante aos olhos de uma máscara neutra ou ao longo nariz de uma máscara de Capitão na *Commedia dell'arte*).

Figuras 2 e 3 – Aniversariante-Senhora ouvindo ruídos pelo chão.



Fonte: Acervo pessoal, 2023. (Registro de Alana Coura).

No processo de ensaios, o chapeuzinho foi sendo reappropriado através de usos criativos do seu potencial expressivo. Na Cena 5, intitulada *Os enxames*, o chapéu colocado na mão direita opera como uma espécie de batuta que faz soas os sons urbanos da paisagem sonora. Na mesma cena, é o chapeuzinho colocado na frente do meu rosto que me transforma numa senhora de idade que reage aos ruídos e ecos do enxame de bichos de aproximando. Já na cena seguinte, *Pelos cabelos*, um chapeuzinho amarelo e outro vermelho colocados nos meus pés fazem as vezes de um psicólogo e de um médico que fazem a anamnese do aniversariante.

A incorporação do cobertor, da toalha e dos panos de prato enquanto recursos expressivos foi desencadeada pelo vídeo que registra um aniversário meu ocorrido dezessete anos atrás. Os teatros autobiográficos, na sua variada gama de versões, fazem uso recorrente de documentos – vídeos, fotografias, cartas, narrativas orais, toda sorte de textualidades – que fazem uma espécie de fio-terra entre o que se constrói narrativamente em cena e o que vida real pode atestar (LEITE, 2017; FERNANDES, 2013).

Esse registro em vídeo entrou no processo funcionando como espelho e contraponto na composição. Espelho, inicialmente, de uma memória documentada que, no contexto da celebração de aniversário que *Infestaçāo* referência em toda a sua extensão, pode servir como espelho. Contraponto, enfim, porque ele representa a oportunidade de colocar lado a lado, entre semelhanças e diferenças, dois *eus* separados pelo tempo e pelo espaço: a festa de 2006, na minha casa (*O aniversário de ontem*), e a que ganha corpo sobre um palco em 2023 (*O aniversário de hoje*).

Através da imagem granulosa daquela gravação, encontrei duas coisas que pude rapidamente trazer para a peça em construção. A primeira delas era a imagem de um pequeno Matheus ganhando de presente uma toalha de banho com estampa de peixe, desembrulhando e desenrolado ela da sua embalagem e a envolvendo em torno do seu corpo de várias maneiras diferentes. A segunda coisa está contida nas sonoridades do vídeo: as palavras que os convidados diziam, ao chegarem, para os que estavam presentes.

Iniciei a pesquisa por uma maneira de utilizar a toalha e os panos como máscara, partindo da maneira mesma com que a criança brincava com seu tecido no vídeo. Nos primeiros momentos de experimentação desta junto ao meu corpo, usava os panos para dar forma a diferentes adereços – amarrados na cintura, como uma espécie de saia; pendurados no pescoço, como um xale ou cachecol; na cabeça, uma peruca. Embora enxergasse nessas tentativas algum potencial expressivo, as tentativas não me satisfaziam tanto.

Após alguns dias, arrisquei experimentá-la como um véu ao som da música *Lux Aeterna*, de György Ligeti¹¹ e, enfim, esse mascaramento pareceu ganhar sentido: coberto com a toalha estampada, em referência àquela presenteada, meus braços e pernas foram ficando mais liberais para experimentarem movimentos mais longos e, eventualmente, sons corporais. Nesse dia de ensaio, a experimentação mobilizou tanto o corporalidade que a toalha, no ápice das movimentações, caiu no chão – revelando o corpo que se escondia (ou se revelava) por trás daquela máscara. Decidi, então, incorporar esse acidente à dramaturgia seguindo essa mesma linha de acontecimentos. Com o tempo, substituí a toalha pelo pano prato que estampa insetos, mas mantive a mesa sequência de ações. No texto, a rubrica ficou desse jeito:

[ANIVERSARIANTE está suado. Ele pega o pano de prato estampado e seca seu rosto delicadamente. O gesto se intensifica, fica mais rápido e grande. Ele joga o pano sobre o seu rosto. Olha, mascarado, para seu braço. Seu braço se move para frente e para trás até bater na sua coxa e soltar um som percussivo. O movimento se intensifica até pés, braços e coxa se envolverem no som ritmado. Seu tronco se move, serpenteia. O pano cai. Coreografia se encerra]. (CRUZ, 2023b).

Figuras 4 e 5 – Experimentos com o pano-máscara.



Fonte: Acervo pessoal, 2023. (Registro de Alana Coura).

No processo de levantamento das matérias-primas para erguer *Infestação*, as vozes dos convidados no vídeo sempre me chamaram a atenção. Pensava em maneiras de agregá-las aos

¹¹ Nascido em 1923 e falecido em 2006, foi um compositor húngaro considerado como um dos mais influentes na cena da música de câmara. Suas composições são conhecidas pelo caráter imprevisível e pouco linear devido ao amplo uso de sintetizadores, instrumentos eletrônicos e pelo emprego da técnica da micropolifonia. Conheci seu trabalho através da sua presença na trilha sonora de 2001: *Uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick.

meus próprios rascunhos para a primeira cena, *A recepção*, na qual a personagem do *Aniversariante* recebia na porta aqueles vieram à sua festa. Tive a ideia de misturar ao texto que já estava escrito algumas das frases ditas pelos meus familiares no vídeo ao chegarem para as comemorações: dessa vez, em vez de serem palavras ditas por eles, elas saíam da minha própria boca. O trecho abaixo é o resultado dessa miscelânea. As frases grifadas são transposições diretas do vídeo de duas décadas atrás.

ANIVERSARIANTE – Bua noite, bua noite! Tá boa?! Que bom que você consegui vir! Quanto tempo eu não te vejo! Bão pá sabão? Ah, sua danada, cê vem assim de surpresa! É nós de novo né, nósis aqui! Que felicidade, muito obrigado por ter vindo, muito obrigado! Oi, tudo bem?! Cheguei! Legal! Bua noite, bua noite! Tá boa?! Quanto tempo eu não te vejo! Quanto tempo, né?! Bão pá sabão? Ah, essa roupa aqui é uma bobagem, eu comprei num brechó! [A roupa não é festiva; nas pernas existem meias-calças gastas e os pés estão descalços]. Sabia que todo mundo daria um jeitinho. Cadê o...? cadê...? [Procura por alguém que ainda não chegou]. Vai ver é o trânsito, vai ver errou o caminho. Tem guaraná logo ali! Cuidado, menina atravessa essa sala com cuidado! Bua noite, bua noite! Oi, tudo bem?! Legal! Obrigado, cês-cês-cês não imaginam a alegria que é estar agora aqui! Quanto tempo eu não vejo vocês! (CUNHA, 2023b, grifos meus).

O jogo entre os dizeres dos outros e os meus próprios também apontam para um entendimento de autobiografia que não está centrada apenas num sujeito individual. Nessa perspectiva, Beth Lopes sugere que “[...] o caráter autobiográfico que as reminiscências inscrevem na corporeidade do *performer* descreve épocas, lugares, famílias, amigos, pessoas que circundam a vida de cada um” (LOPES, 2009, p. 138) – ou seja, transcendem a solidão desse indivíduo e mobiliza as marcas da alteridade que o colore.

O recurso do qual levei mão ao tratar meu material documental foi explorado por vários *performers* entre as últimas décadas do século XX e as primeiras do XXI, especialmente por aqueles devotados à criação de solos autobiográficos. Ana Bernstein, ao discorrer sobre o trabalho da artista cênica estadunidense Karen Finley, afirma que as suas composições *performativas* incorporam vozes outras como se fossem a sua própria, misturando memórias pessoas e compartilhadas numa alternância contínua que, como resultado, faz com que “essas vozes [outras] tornem-se a voz própria” (BERNSTEIN, 2001, p. 96). Para Bernstein, inclusive, o resultado desse trabalho é “um texto polifônico no qual o dialogismo surge como [...] elocuções cheias de ecos de palavras de outras pessoas” (*Ibid.*).

Junta-se ao(s) chapeuzinho(s) e à toalha um terceiro integrante para compor o tripé dos mascaramentos expandidos centrais para a festa de *Infestação*. Esse último item estava presente desde a dramaturgia cuja premissa eu expandi para este trabalho, o texto *Parto*, mas também vinha de um desejo antigo de trabalhar cenicamente com a temática dos meus cabelos – da

perda dos fios da cabeça e da abundância dos fios do resto do corpo. Estou falando aqui da imagem do inseto, do *bug*, e das formas como eu trabalhei para que ela atravessasse toda a textualidade de *Infestação*.

Figura 6 – Caixa para um dia de ensaio: chapeuzinhos, velas e outros cacarecos.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Desde 2020 eu venho me interessado pela temática do mascaramento especificamente por meio das lentes do grotesco, do bufonesco e do inumano. A esse respeito, a professora Bya Braga teve um papel preponderante por me apresentar a uma bibliografia que discutia justamente isso: os limites entre humanidade e animalidade tensionados pela máscara. Estudos como os empreendidos por Jorge Leite Júnior¹², Cassius André P. Souza¹³ e Helena Ariano¹⁴ foram convites para um apaixonamento com a possibilidade de deslocar os sentidos de uma arte supostamente *bela* em direção a construtos desviantes e estéticas tortas – *artes feias*.

Uma maneira possível de realizar esse deslocamento é apostando no zoomorfismo, em formas corporais que são meio-gente-meio-bicho. Desde os mitos fundadores mais antigos, repletos de criaturas e divindades zoomórficas, passando pelas historietas em que crianças são

¹² JUNIOR, Jorge Leite. Monstros, bufões e *freaks*: riso, medo e a exclusão dos “anormais”. In: **Boca Larga** – Caderno dos Doutores da Alegría, n 2, pp. 1-20, 2006.

¹³ SOUZA, Cassius André P. Monstros e monstregos: das expedições europeias à contemporaneidade. In: **Seminário de História da Arte**, v. 03, pp. 1-08, 2013.

¹⁴ ARIANO, Helena. **A importância do grotesco na educação artística**. Monografia (Graduação em Licenciatura em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 2016.

transformadas em ratos e sapos por alguma maldição, até *A Metamorfose* de Franz Kafka, com seu triste homem-escaravelho, o entrelugar humano-bicho desperta o imaginário coletivo e nos interroga sobre as próprias definições do que é, enfim, o ser humano. Meu desejo, portanto, era o de perseguir essa mesma linha na esperança de potencializar meu trabalho em cena e, também, de tentar ecoar essas grandes perguntas existenciais.

Insetos são criaturas geralmente rejeitadas no grande esquema das coisas. Mosquitos, moscas, baratas e formigas despertam sentimentos de abjeção e náusea; joaninhas, pelo menos, conquistam alguma simpatia. Eu desejava explorar a dimensão abjeta desses animaizinhos enquanto visualidade cênica, como uma máscara que pudesse cobrir meu rosto e outras partes do meu corpo, para explorar alguns temas que me pareciam provocativos: aquilo que há de inumano em nós, humanos; o que há de insuportável na aparência de um inseto repleto de pernas, asas e antenas; aspectos que existem em nós, humanos, que nos animalizam – biológica e sociavelmente, aquilo que pode nos fazer perder o *status* de pessoa e nos desumanizar frente à civilização bem-organizada. Assim, apresento em *Infestação* um aniversariante frustrado com a possibilidade de não poder se tornar um inseto, apesar de ser um *bug* do milênio.

Entre o papel e a cena, busquei espalhar pela peça alguns índices que remetessesem aos *bugs* vivos, com anteninhas e tudo. Experimentei enfatizar alguns sons fricativos (como *s*, *z* e *r*) ao introduzir os insetos no universo do aniversário; propus à iluminadora que acompanhava o processo, Isabela Saibert, que tentássemos brincar com luzes em cena como aquelas que atraem moscas e aleluias; introduzi um canto de *Parabéns a você* que, enquanto é entoado, vai se transformando num zumbido.

Comecei, então, a tentar compor essa imagem insectoide pedacinho por pedacinho. No texto, apresento as condições anatômicas mínimas que devem estar presentes em um animal para ele ser classificado como inseto. Na terceira cena, *Homem-bicho*, lemos o seguinte:

ANIVERSARIANTE-PALESTRANTE – [...] Mas tem umas coisas muito curiosas sobre a anatomia dos insetos na biologia: coisas que eu, um “inseto do milênio”, deveria não apenas ter, mas ostentar também, com orgulho! [Ele dispõe imagens de insetos pelo espaço].

ANIVERSARIANTE-BICHO – Veja: insetos precisam ter um par de olhos. [*Fora do microfone*]. Eu tenho um par de olhos. [*Volta ao microfone*]. Insetos têm cabeça, tórax e abdômen. [*Fora do microfone*]. Eu tenho cabeça, tórax e abdômen. [*Volta ao microfone*]. Insetos precisam ter peças bucais aparentes. [*Fora do microfone*]. Veja, não sei bem o que são “peças bucais”, mas eu usei aparelhos dentários bastante aparentes por bastante tempo, e aparelhos fixos são tipo peças na boca. [...] Agora, daqui pra frente, eu sou só ausência. [*No microfone*]. Insetos tem um par de antenas. [*Afasta-se do microfone. Volta a ele*]. Insetos tem três pares de pernas. [*Afasta-se do microfone. Volta a ele*]. Insetos tem dois gloriosos pares de asas. Imagina: querer ser um “bug” mas nascer sem as gloriosas asas? (CRUZ, 2023b).

Para cumprir com esses requisitos classificatórios, elegi alguns elementos que poderiam compor essa figura meio-homem-meio-inseto. Iniciei o trabalho com as antenas imaginando que meu par de óculos, de cabeça para baixo e colado sobre o meu cabelo, poderia fazer as vezes de duas estruturas prolongadas. Ao longo dos processos de criação, porém, concluí que dispor dois chapeuzinhos de aniversário no topo da cabeça, ligeiramente inclinados, seria a solução para uma imagem mais impactante e, ademais, coerente com o tema festivo e em sintonia com as construções anteriores ao redor desse objeto.

Com relação aos múltiplos pares de pernas, imaginei que eu devesse buscar uma maneira de ocultar as minhas próprias sob o pretexto de preservar o mistério: quantos pares será que estão ali? Aventei, então, fazer um novo uso do cobertor – agora, como um tipo de casacão com uma longa cauda a se arrastar pelo chão. Quanto às asas “gloriosas”, em meio à falta de tempo e dinheiro, a precariedade se apresentou como solução poética possível e eu tentei criá-las com as minhas duas mãos sobre a cabeça cobertas pelo cobertor, formando uma aba de tecido próximo às minhas orelhas.

O pensamento da pesquisadora e *performer* Eleonora Fabião a respeito disso me ajudou em grande medida a abraçar esse aspecto de inacabamento e gambiarra.

Precariedade é ferramenta conceitual utilizada aqui para flexibilizar definições rígidas – de “espectador”, “artista”, “cena”, “obra de arte”, “sujeito” – e vibrar separações estanques – entre arte e cotidiano, ritualístico e mundano, corpo e cidade, entre cidadãos. [...] não se trata de um elogio à pobreza heroica de um quase-gênero rebelde, mas da defesa e sua extraordinária riqueza poética, crítica e política. [...] Performers valorizam a precariedade num contexto econômico que a comprehende exclusivamente como ausência de valor; num contexto mercadológico que a define como um fracasso; num contexto moral que a condena como debilidade [...] (FABIÃO, 2011, p. 65).

Esses anexos e apêndices todos, porém, apesar de contribuírem para a construção da figura monstruosa, pareciam ainda precisar de algo que lhes desse um remate final. Na inquietação para tentar descobrir de que modo complementar minha elaboração mascareira, dei as mãos para uma antiga ideia que sempre voltava à minha mente, mas que nunca foi seriamente investigada. Já introduzi neste texto o fato de que, em 2020, produzi os rascunhos para uma proposta de automascaramento com a orientação da professora Bya Braga. No documento em que essa proposta está escrita, consta o seguinte:

Em todos os estágios do meu desenvolvimento neste mundo, uma característica física em meu corpo parece ter se destacado de todas as demais: a genética paterna que se expressa através de pelos. O visível bigode desde a infância, que desde lá garantiu certos apelidos, foi evoluindo e ganhando novas formas. A monocelha dos primeiros anos da adolescência e a barba rala dos anos finais vieram acompanhadas dos desajeitados pelos nas mãos e nas pernas, nos pés e nas orelhas. [...] A ideia geral para o automascaramento passa pelas seguintes

etapas: 1. Acumular fiapos de pelos aparados [...]; 2. Reunir a matéria-prima [...]; 3. Pesquisar formas de fixar os fiapos cortados no rosto novamente [...]; 4. Grudar os pelos ao longo do corpo [...]. (CRUZ, 2020).

Decidi resgatar esse desejo, que ainda residia no âmbito da idealização, para adicionar uma nova camada de expressividade ao corpo insectoide. Pensei, então – por que não elaborar essa máscara de pelos e trazer para *Infestação* outro discurso autobiográfico para além do que rodeia o *bug* do milênio? Afinal, aliada à aparente abundância de cabelos que o meu corpo produziu até hoje, existia um outro fator capilar que eu gostaria de investigar ceticamente: a calvície que, desde a pandemia, resolveu se engráçar comigo. Faltava, ainda, um último nó a ser dado nesse desejo. Como conjugar essa temática da vastidão e da perda dos pelos a um texto que, de cabo a rabo, construía e desconstruía o tema dos insetos?

Aproveitei o ensejo de já ter escrito uma cena curtíssima em que um terapeuta, um médico, uma cartomante e um padre conversavam com a cidade de Belo Horizonte e fiz uso da sua estrutura, adaptando-a para o que poderia caber nos contornos desta *Infestação*. Na cena reescrita, apenas os dois profissionais da saúde se alternam em questionamentos sobre o estado atual da saúde do *Aniversariante*. A certa altura, os dois interlocutores afirmam a necessidade de se tomar medicamentos para o controle das pragas que estariam supostamente rondando o corpo do seu paciente. Nesse momento, o *Aniversariante* os interroga para saber se “Esse tanto de pesticida não vai me fazer perder o cabelo?”. A essa pergunta, ambos respondem: “Que cabelo, meu bem? Que cabelo?” – e dão passagem, assim, à transformação do simples *Aniversariante* em um *Aniversariante-Coberto-de-Pelos* mascarado com seu próprio rejeito capilar.

Figuras 7, 8, e 9 – Primeiros experimentos livres com as corporalidades do inseto.



Fonte: Acervo pessoal, 2023. (Registros de Luan Castro).

O caminho para a elaboração dessa máscara também não foi linear. Eu buscava, sobretudo, por uma maneira de construir esse objeto artístico que dialogasse com as proposições

plásticas da peça até ali e que, igualmente, fizesse com que a criatura insectoide ganhasse ainda mais expressividade. Entre conversas com Daniel Ducato¹⁵, pensamos juntos num artefato leve, flexível e que permitisse ainda assim a fixação dos pelos na sua superfície: uma máscara feita de meia-calça, sacola plástica e cabelos. A meia-calça, peça constituinte do meu figurino e das asas do *Aniversariante-Inseto* retornava à cena.

Decidi, ainda nesse tema de pelos e cabelos, experimentar um gesto *performativo* um pouco mais radical, apesar de simplório. Há mais de três meses, faço uso diário de um medicamento para calvície chamado Dudasterida – um comprimido verde-branco pequeninho e cheio de efeitos colaterais adversos em longo prazo. Fui inspirado por uma das cenas iniciais do espetáculo *Stabat Mater*, escrito e encenado por Janaina Leite, em que a atriz-performer simula consumir em cena uma cápsula de Flunitrazepan, um remédio para dormir, enquanto desenvolve um extenso raciocínio teórico (LEITE, 2020).

Na verdade, a atriz paulistana apenas engole uma balinha doce e toma, por cima, um copo de gin e tônica – no afã de replicar os efeitos do medicamento no seu organismo. Espelhando-me na proposição de Janaina, pensei na possibilidade de consumir a minha pílula diária de Dudasterida em cena, com os espectadores. A pílula real – nada de simulações.

ANIVERSARIANTE-COBERTO-DE-PELOS – [...] Há três meses eu tomo, todos os dias, um medicamento para a calvície. Todos os dias. Hoje eu ainda não tomei. Vou tomar agora. [Põe o comprimido dentro da boca e o engole]. É de verdade. Os efeitos colaterais são vários: perda de libido, aumento das mammas e depressão. É que eu queria muito ter mais cabelo um dia, sabe. [...]. (CRUZ, 2023b).

Desejava, com essa proposta, dar alguns passos a mais em direção ao tensionamento entre realidade e ficção na dramaturgia de *Infestação*. Ao fim e ao cabo, a situação cênica apresentada é inteiramente ficcional: antes de tudo, não se trata de um aniversário nem de um aniversariante reais. Algumas situações descritas e *performadas*, embora usem amplamente como base dados (verificáveis ou não) da minha realidade biográfica, são torcidos e retrabalhados numa teia que mistura factualidade e elaboração artística.

Apesar disso, meu corpo, os objetos, os espaços, os corpos dos membros do público fruidor e a maioria dos episódios narrados são, inegavelmente, reais – no sentido de serem concretudes fenomênicas palpáveis, aferíveis, vivas. Essa é, aliás, a sina do signo teatral: ser, ao mesmo tempo, significado e significante (FISCHER-LICHTE, 2013). Ao escolher tomar a dose diária de um medicamento enquanto estou sob uma máscara coberta de pelos, procuro dar um novo nó nessa tal teia, num rito compartilhado entre os convidados da festa e eu: será que

¹⁵ Artista cênico, técnico de Cenotecnia e Iluminação no Departamento de Artes Cênicas da UFMG.

o remédio é verdadeiro? Será que ele realmente esperou para toma-lo aqui, ao vivo, em cena? Quem está tomando a cápsula, aliás – a máscara-bicho ou o ator-homem?

Figuras 10 e 11 – Cobertor e vela: o começo e o fim da festa.



Fonte: Acervo pessoal, 2023. (Registros de Alana Coura).

Iniciando a pesquisa ao lado de matérias-primas mais concretas, como cobertores e cadeiras, fui me decidindo por caminhos de experimentação um pouco mais imateriais, como as vozes dos convidados e com o fogo de uma vela refletindo sobre o meu rosto. Enquanto eu-dramaturgo, tive o desejo de provocar o eu-ator a se mobilizar de diversas maneiras para tentar dar carne às ideias do texto. No caminho inverso, desafiava a minha própria escrita dramatúrgica ao tentar deixar presente nela as marcas vivas da experiência em cena dos ensaios – tentando achar palavras para pintar as imagens quase sempre fugidias do processo. Percebo que essas constituem uma parte do dom e da sina de ser-se um *performer* que estuda e pesquisa a si próprio em cena. Tal como comenta Ana Bernstein (2001), a fusão do autor e do *performer* gera os encontros e os desencontros típicos da imbricação sujeito-objeto (cuja dicotomia, aliás, eu questiono em face a tudo o que este processo me revelou).

Esse traço provocativo, aliás, faz eco às várias provocações que a jornada de escrita e materialização de *Infestaçāo* endereçou a mim. A experiência de engajar-se numa produção cênica sendo, ao mesmo tempo, dramaturgo-diretor-ator-*performer* foi marcada por uma extrema liberdade criativa que, por um lado, permitia a experimentação sem juízos prévios e, por outro, deixava livre as angústias dessa liberdade poética alargada. Muitas vezes, ao iniciar a elaboração de uma nova cena, eu me via sem saber ao certo por que cainho seguir frente à vastidão. Na maioria delas, contudo, a resposta veio da própria máscara: seja na forma de uma

toalha que cai accidentalmente no chão, seja sob o formato de um chapeuzinho de aniversário que tem seus significados multiplicados ao longo dos meus minutos sobre o tablado.

Eram os objetos que, em sua particular rede de remetimentos e usos, indicavam o caminho. Algo neles, de familiar e de estrangeiro, se ofertava a mim que, meio encantado, tentava seguir suas pistas estando atento, sempre que possível, à ideia de que eles estavam ligados ao meu corpo como prolongamentos de mim mesmo, anexos, pedaços de mim – e, ao fim, eu me tornava um pedaço deles também.

Figura 12 – Equipe de *Infestação* na sua estreia. Da esquerda para a direita, Alana Coura, Aniversariante-coberto-de-pelos, Cris LB e Isabella Saibert.



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

4 CONSIDERAÇÕES: varrendo o chão e guardando os presentes

A pesquisa narrada nestas páginas é espelho de um processo criativo, teórico e prático, e o percurso empreendido por mim dentro dela foi não-linear e intranquilo. Intranquilo como o sonho que Gregor Samsa teve na noite em que se tornaria o escaravelho de *A Metamorfose* (KAFKA, 2001).

As experimentações com os materiais documentais, que chegaram à cena de diversas maneiras, parecem fazer eco às ideias da pesquisadora Janaina Leite sobre a necessidade de se encontrar as especificidades do uso desses materiais para cada trabalho artístico, a depender de cada artista e de cada situação cênica, social ou política dada (LEITE, 2017). Para cada nova construção em torno desses materiais, necessitamos descobrir formas novas de como dar corpo a elas sem nos prendermos a visões dadas de arte, atuação e mesmo de autobiografia.

A pesquisa com esses materiais autobiográficos se mostra, a cada dia, mais vasta e cheia de tensionamentos possíveis. Este trabalho, portanto, flerta com a possibilidade de deixar ainda mais rico o jogo entre o indivíduo e aquilo que o rodeia. Afinal, de que modo radicalizar o uso das vozes dissonantes que habitam e dão forma aos sujeitos? Como, num trabalho cênico, dar passagem para essas vozes outras? Como, sobretudo, deslocarmos um modo de enxergar a autobiografia absolutamente centrada num só indivíduo – que nunca está realmente só? E, enfim, como fazer tudo isso no contexto de um solo teatral? Como não ser a única voz ouvida num solo teatral?

Numa era profundamente marcada pela desumanização dos seres e pela barbárie ambiental e humanitária, em que tudo se torna facilmente uma mercadoria com ofertas e demandas, acredito que um olhar generoso sobre aquilo que nos rodeia possa tirar do centro algumas concepções utilitaristas a respeito do espaço, das coisas e de nós mesmos.

A busca pelo que pode ser, em cena, uma máscara me levou a alguns resultados. Inicialmente, o reconhecimento de que o mascaramento passa necessariamente pelo turvamento da identidade humana daquele ator que o veste. Junto a isso, fica mais forte a percepção que tive junto à professora Bya de que o rosto é um dos locais em que essa identidade mais facilmente se faz reconhecida – e, por isso, onde o mascaramento deve concentrar sua ação transformadora.

Depois, a pesquisa por maneiras de expandir essa máscara no rosto para outros elementos da cena que, juntos, constituiriam um tipo de mascaramento expandido e de corporeidade expandida. Penso que consegui tatear essas ideias ao usar o pano de prato sobre o rosto, ou no ato de vestir a máscara de pelos e andar pelo chão como um bicho não-humano, mas, principalmente, ao reunir ao fim da peça os vários itens de vestimenta em torno do meu corpo.

Argumento que uso simultâneo da máscara de pelos, da toalha que remete ao vídeo documental, do cobertor e dos dois chapeuzinhos constituiu uma experiência de mascaramento expandido, justamente ao partir da transformação do rosto (ao vestir a máscara de pelos) para propor uma mudança total do corpo passando por itens de figurino, cenografia e por uma expressividade corporal específica construída junto a eles – e que está entrelaçada a eles, unida de tal maneira que formam uma máscara que vaza do rosto e ocupa todo o corpo.

Cada um dos itens que constitui essa máscara expandida foi apresentado durante o espetáculo em seus usos simbólicos e performativos, e contam suas próprias histórias ao longo da peça. O chapeuzinho é um objeto onipresente que toma diversas significações e usos; o cobertor abre o espetáculo e permanece o tempo todo no chão da sala; a toalha remete diretamente à memória de infância que o vídeo materializa. Ao final de *Infestação*, quando eles são reunidos

numa só imagem, acredito que eles potencializam o laço entre mascaramento e autobiografia, convergindo para a expressividade corporalidade do ator em cena.

Penso que a pesquisa se debruçou num tema cujo escopo ainda está em campo aberto: o território dos mascaramentos expandidos. Esse campo exige cautela metodológica para que não se torne amplo demais e, por isso, demanda que os pesquisadores que se engajem nele experimentem no corpo os seus limites.

Acredito que o mergulho nesta pesquisa *performativa* aponta alguns caminhos novos para algumas concepções engessadas sobre o trabalho de criação do ator-performer. Ao dilatar algumas das noções de teatro, atuação, mascaramento e autobiografia, percebo que a própria maneira de entrar em cena se modifica. Sobretudo, modifica-se a maneira como adentramos no trabalho expressivo de criação nas salas de ensaio: partimos da materialidade do corpo, do espaço e dos objetos que elegemos e, através de uma escuta desses, descobrimos o que há de potencialmente precioso nas nossas escolhas cênicas.

É um outro caminho que, acredito, não se exaure aqui: ele aponta para ainda outras maneiras, mais radicais até, de se pesquisar a criação da expressividade performativa de um profissional da cena.

Sabemos que não reside no teatro a semente para a salvação do mundo – o que quer que isso seja. Mas também sabemos que, ao habitarmos suas possibilidades éticas e estéticas, podemos lançar novas pragas, experimentar outras peles, dar uma festa, fazer uma *Infestação*. As provocações pulsantes estão aqui para, quem sabe, dar corpo a futuros desdobramentos que parecem já querer nascer.

Parece que a lagarta já entrou no seu casulo.

Será que sai de lá uma borboleta? Ou um escaravelho?

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Carmelo; PIIZZI, Paola. **Museu Internacional da Máscara:** a arte mágica de Amleto e Donato Sartori / Curadoria de Carmelo Arberti e Paola Piizzi. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações, 2013.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. In: **Sala Preta**, v. 1, pp. 93-101, 2001.

BRAGA, Bya. Mascaramento corporal e diversidade em saberes. In: **Ediciones Universidad de Salamanca** / CC BY NC ND, pp. 1113-1120, 2018.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção (2004). In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 39-66, 2014.

CRUZ, Matheus Alves da Cunha e. **Diários de estudos da disciplina Use máscara! da Graduação em Teatro**. Belo Horizonte, 2020. Não publicado.

_____. **Diários de pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso da Graduação em Teatro – Bacharelado**. Belo Horizonte, 2023a. Não publicado.

_____. **Infestação**: peça solo em dez cenas. Belo Horizonte, 2023b. Não publicado.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu (2010). In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 111-125, 2014.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, pp 63-85, 2011.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta**. Trad. Silvia Fernandes. v. 8. São Paulo, ECA/USP, pp. 197-210, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 24 jul. 2022.

FERNANDES, Silvia. Performatividade e gênese da cena. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, n. 2, pp. 404-419, mai./ago. 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrrgs.br/index.php/presenca/article/view/38137>>. Acesso em: 29 jul. 2022.

_____. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. In: **Repertório**, n. 16, pp. 11-23, 2011. Disponível em: <<http://www.ppgac.tea.ufba.br/wp-content/uploads/2021/03/Linha-2.pdf>>. Acesso em: 29 jul. 2022.

_____. Sintomas do real no teatro. In: LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva, pp. XI-XIV, 2017.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. In: **Sala Preta**. Trad. Marcos Borja. vol. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Acesso em: 29 jul. 2022.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? (2009). In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 181-221, 2014.

JEANELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? (2007). NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 127-162, 2014.

KAFKA, Fraz. **A Metamorfose**: seguido de O Veredicto. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. In: **October**, v. 8, pp. 30-44, 1979.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süsskind. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas**: Do diário à cena. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. Stabat Mater (2019). In: FARRA, Alexandre Dal; LEITE, Janaina Fontes. **Conversas com Meu Pai + Stabat Mater**: Uma trajetória de Janaina Leite. 1. ed. Belo Horizonte: Javali, pp. 61-101, 2020.

LOPES, Beth. A performance da memória. In: **Sala Preta**, v. 9, pp. 135-145, 2009.

MACHADO, Marina Marcondes. **Para as crianças de agora**: Uma perspectiva artístico-existencial. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

MELO, Márcio Jorge Alves Cardoso de. **O mascaramento e sua composição entre o autobiográfico ativado por discos de vinil e o alter ego de performers musicais**. Monografia (Graduação em Bacharelado em Teatro) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Os Pensadores**. Tradução de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PELBART, Peter Pál. Poéticas da Alteridade. In: **Bordas**, Revista do Centro de Estudos da Oralidade, n. 0, 2004.

PRETTE, Nailanita; BRAGA, Bya. Pesquisa Performativa: o corpo como meio de investigação. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., pp. 1-18, 2020. Disponível em: <https://revisitas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17962>. Acesso em: 20 nov. 2023.

SÁNCHEZ, José António. **El teatro en el campo expandido**. Barcelona: MACBA / Quaderns portàtils, 2007.

SILVA, Matheus. Corpo desembestado: relações entre arte, vida e loucura. In: **Linha Mestra**, v. 1, pp. 239-249, 2018.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial (2009). In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 163-179, 2014.

ANEXO A – Texto de *Infestação* (2023)

IN · FESTA · ÇÃO peça solo em dez cenas

CENA 1 | A RECEPÇÃO

[*Toca a música Danúbio Azul, de Johann Strauss. As portas se abrem e o ANIVERSARIANTE está lá, recebendo quem chega. Ele usa um chapeuzinho de aniversário.*].

ANIVERSARIANTE – Bua noite, bua noite! Tá boa?! Que bom que você conseguiu vir! Quanto tempo eu não te vejo! Bão pá sabão? Ah, sua danada, cé vem assim de surpresa! É nós de novo né, nós aqui! Que felicidade, muito obrigado por ter vindo, muito obrigado! Oi, tudo bem?! Cheguei! Legal! Bua noite, bua noite! Tá boa?! Quanto tempo eu não te vejo! Quanto tempo, né?! Bão pá sabão? Ah, essa roupa aqui é uma bobagem, eu comprei num brechó! [*A roupa não é festiva; nas pernas existem meias-calças gastas e os pés estão descalços*]. Sabia que todo mundo daria um jeitinho. Cadê o...? cadê...? [*Procura por alguém que ainda não chegou*]. Vai ver é o trânsito, vai ver errou o caminho. [*Para alguém da plateia*]. Tem guaraná logo ali! Cuidado, menina atravessa essa sala com cuidado! Bua noite, bua noite! Oi, tudo bem?! Legal! Obrigado, cês-cês-cês não imaginam a alegria que é estar agora aqui! Quanto tempo eu não vejo vocês!

[*A música vai diminuindo até acabar totalmente. A iluminação do palco consiste em apenas uma luz amarelada. ANIVERSARIANTE pega um cobertor que está numa das extremidades do palco e o posiciona ao redor dos seus ombros, como uma capa. O cobertor pesa sobre seu corpo: ANIVERSARIANTE parece envergar ao vesti-lo*].

ANIVERSARIANTE – O palco está iluminado por cores que imitam o fim da tarde e eu atravesso essa sala e perco o meu cobertor no caminho.

[*O cobertor cai das costas do ANIVERSARIANTE. Ele cai ao chão também*].

ANIVERSARIANTE – [Do chão]. O palco está iluminado por cores que imitam o fim da tarde. [*Levanta-se. Veste o cobertor sobre o seu corpo encurvado*].

ANIVERSARIANTE – Eu volto a atravessar essa sala atravesso essa sala cuidado menina atravesso essa sala meu cobertor pendurado atravesso essa sala perco o meu cobertor no caminho eu volto. [*Cobertor cai novamente. ANIVERSARIANTE pendura o cobertor, aberto, no ombro esquerdo*]. Eu volto a atravessar essa sala atravesso tomo cuidado obrigado menina atravesso essa sala o cobertor caindo o cobertor caindo o cobertor caído eu me abaixo para pegar o cobertor caído e me lembro que tenho muitas felicidades! muitos anos de vida! mais de cem anos de vida mais de cem anos de coluna ela não aguenta eu não aguento e eu vou ao chão também. [*Cai ao chão*].

CENA 2 | O ANIVERSÁRIO DE HOJE

[ANIVERSARIANTE fala do chão].

ANIVERSARIANTE – Se eu pudesse, agora tocava nesses alto-falantes aquela música *Assim falou Zarathustra*, conhece? [murmura o início de Assim falou Zarathustra, de Richard Strauss]. Eu amo essa música! E não é pedantismo. Eu ouço todo ano [Enrola-se no cobertor. Levanta-se]. Eu imagino que vocês tenham recebido o programa, o panfleto, o programa, imagino que vocês tenham lido o programa desta reunião, esta reunião é sobre uma das poucas coisas que ainda nos unem uma pequena coisa que ainda nos une esta reunião é sobre o aniversário! [Joga o cobertor no chão]. Tem alguém chegando?

[Suspensão. ANIVERSARIANTE vai ao encontro de uma cadeira no fundo do palco. Diz as próximas palavras enquanto a busca e a traz para o centro do palco].

ANIVERSARIANTE – Eu sei que aniversário é como uma lenda. Acontece que eu sou agnóstico há quase dez anos e deposito toda a minha pequeninha potência de fé no aniversário. Abri mão da religião, do tarô e da crença na alma. Só não abri mão do Goddard! Eu amo o Goddard! E, lógico, não abri mão do aniversário. No aniversário eu creio de corpo e alma! E alma.

[Pequena pausa. Puxa, logo depois da breve interrupção, a canção de Parabéns pra você. As primeiras palavras são nitidamente articuladas, mas ao fim da música tudo é um balbucio sem forma. A canção e o cantor vão se transformando, progressivamente, numa coisa animalesca].

ANIVERSARIANTE – [Interrompendo os gestos e sons animalescos, apoia-se na cadeira]. Cês-cês não imaginam a alegria que é estar agora com vocês. [Vira-se para a plateia]. Me chamou? É alguém chegando? [Pausa. Volta-se de súbito para uma pessoa da plateia]. O guaraná? Ali! [Para outra pessoa]. Calma, calma! Tem mais coixinha! Deixa eu buscar pra você! [Interrompendo sua ida]. Será que... que não vem? Deve ser o trânsito.

[Sai em busca de algo que não está lá. Não encontra o que quer. Vira-se para a plateia].

ANIVERSARIANTE – Vocês que vieram, vocês sabem que a vida é uma luta despropositada desde que um peixinho pré-histórico muito curioso se embrenhou na terra firme e foi ficando e foi ficando e gostou de ficar lá e, de lá pra cá, viramos o que viramos: essa coisa que anda, que corre, que atravessa a sala e cai no chão da sala e que quando é bebê chora esse choro esquisitíssimo que não comove ninguém, é normal...

[Pequena pausa].

ANIVERSARIANTE – O choro de um bebê... O meu parto não foi gravado. O de vocês foi? Eu pergunto isso porque eu não me lembro muito bem do meu choro quando eu nasci, da especificidade dele. Será que foi algo mais como [imita um tipo de choro] ou mais para [imita outro tipo de choro]. Eu não sei... [Para alguém da plateia]. Você se lembra? Você faz ideia de como era o seu choro quando você nasceu? O primeiro som que você soltou no mundo, a primeira palavra... [ANIVERSARIANTE sai do palco, abre as portas da sala em que a peça acontece, passeia pelo espaço de fora enquanto se interroga, em voz alta, sobre não se lembrar nem do que disse hoje cedo. Depois, retorna. Fala para uma pessoa em específico da plateia]. Qual foi a primeira palavra que você falou hoje? Hoje você acordou e disse o quê?

[Espera alguma eventual resposta do público].

ANIVERSARIANTE – Eu não me lembro de nada. Não sei a primeira palavra que eu disse. Isso daqui já não faz sentido... Vocês podem ir embora, que eu já vou embora também...

[ANIVERSARIANTE se despe dos figurinos e dos adereços, fica apenas de meia-calça e cuecas. Luz geral se acende. Ele parece desistir de continuar a peça. Senta-se no chão. Pausa].

ANIVERSARIANTE – Eu não me lembro de nada disso. [Luz geral se apaga. Do chão, fala para uma pessoa da plateia]. Você pode me lembrar por mim? Você pode me dizer uma palavra para que seja a minha primeira a minha primeira palavra?

[Ouve-se a respostas da plateia. ANIVERSARIANTE repete a palavra dita e agradece; com uma caneta preta, escreve a palavra dita em seu chapeuzinho de aniversário. Mostra o chapéu com o escrito à pessoa que entoou a palavra. Veste o chapeuzinho, alegre de novo].

CENA 3 | HOMEM-BICHO

[ANIVERSARIANTE busca um microfone e uma haste. Coloca-os no palco. Pega dois panos de prato estampados com insetos fofoinhos. Coloca um par de óculos no rosto].

ANIVERSARIANTE-PALESTRANTE – [No microfone]. O palco está iluminado por cores que imitam o fim da tarde, por mais que agora sejam... [Fora do microfone]. Que horas são? [Volta ao microfone]. Por mais que sejam, eu nasci numa tarde tipo assim. [Aponta para a iluminação amarela]. Era abril, último dia do mês, ano dois mil, ano do famoso “bug do milênio”. Conhecem ele? [Ouve-se o áudio em que várias reportagens da época narram aos espectadores os perigos do “bug do milênio”]. “Bug” é uma palavra em inglês que significa “inseto”. É também o nome que nós damos a uma pane no sistema, um erro técnico, um “bug”.

[No centro do espaço brilha uma luz branca a pino. Os olhos do ANIVERSARIANTE a seguem].

ANIVERSARIANTE-PALESTRANTE – [Fala com erres, ésses e zês destacados]. Eu imagino que vocês tenham recebido o programa, o panfleto, o programa. Imagino que vocês tenham lido o programa e sabem esta não é uma reunião para falar sobre insetos. [Luz a pino se apaga]. Mas tem umas coisas muito curiosas sobre a anatomia dos insetos na biologia: coisas que eu, um “inseto do milênio”, deveria não apenas ter, mas ostentar também, com orgulho!

[Ele dispõe os panos de prato com estampa de insetos no chão do espaço].

ANIVERSARIANTE-BICHO – Veja: insetos precisam ter um par de olhos. [Fora do microfone]. Eu tenho um par de olhos. [Volta ao microfone]. Insetos têm cabeça, tórax e abdômen. [Fora do microfone]. Eu tenho cabeça, tórax e abdômen. [Volta ao microfone]. Insetos precisam ter peças bucais aparentes. [Fora do microfone]. Veja, não sei bem o que são “peças bucais”, mas eu usei aparelhos dentários bastante aparentes por bastante tempo, e aparelhos fixos são tipo peças na boca, eu acho...

[Luz a pino se acende. ANIVERSARIANTE percebe sua presença. Emite um longo zê. Circunda a luz, correndo em espiral. A luz se apaga e ele para de correr abruptamente].

ANIVERSARIANTE-PALESTRANTE – [Fora do microfone]. Agora, daqui pra frente, eu sou só ausência. [No microfone]. Insetos tem um par de antenas. [Afasta-se do microfone. Volta a ele]. Insetos tem três pares de pernas. [Afasta-se do microfone. Volta a ele]. Insetos tem dois gloriosos pares de asas. Imagina: querer ser um “bug” mas nascer sem as gloriosas asas?

[No chão, cobre-se com o cobertor que estava caído. Coloca próximo aos seus pés o chapeuzinho de aniversário. Em posição de parto, ANIVERSARIANTE simula estar dando à luz].

ANIVERSARIANTE – O meu parto não foi gravado. Eu daria tudo para ouvir meus pais gritando com a equipe obstétrica, pedindo por tudo que é mais sagrado ranca fora essa penca de perna dessa criatura! ranca fora essa asa! que é? que é? esse bicho!? ranca fora essa asa e essa antena da cabeça do meu bicho oh! do meu filho oh! ai a vida é mesmo uma luta!

CENA 4 | TODOS OS FOGOS

[Silêncio. Após alguns instantes, a luz a pino se acende de novo. O inseto acorda, persegue a luz ganhando velocidade. Enquanto anda, fala].

ANIVERSARIANTE-NO-FOGO – E eu atravesso essa sala e perco o meu cobertor no caminho e volto a atravessar essa sala e atravesso essa sala. [Imagina ver, no chão, uma criança pequena. Vai até ela]. Cuidado menino cuidado menino cuidado ó o menino entrando no fogo de cara no fogo dando de cara no fogo menino cuidado arranca ele daí de dentro arranca ele daí!

[ANIVERSARIANTE cai ao chão].

ANIVERSARIANTE-NO-FOGO – [Vestindo o chapeuzinho na sua testa, quase cobrindo seu rosto. Anda engatinhando em direção a um dos panos de prato caídos no chão]. Quando eu tinha dois anos e pouco havia um forno aberto dentro da cozinha em que eu engatinhava dentro dum a fazenda dentro da cozinha eu achei o fogo tão bonito e eu achei o forno tão bonito que eu entrei dentro do forno e fui ficando fui ficando fui ficando... Cuidado, ó o menino! Não tá vendo? Ranca ele daí!

[Sobre o pano de prato, ANIVERSARIANTE sente suas mãos, braços, pés e pernas sendo puxados por mãos invisíveis que querem arrancá-lo de dentro do forno. Ele resiste. Luta. Eventualmente, ele é arrancado de lá. Cai no chão. Silêncio pesado. Ouve-se Lux Aeterna, de György Ligeti. ANIVERSARIANTE está suado. Ele pega o pano de prato estampado e seca seu rosto delicadamente. O gesto se intensifica, fica mais rápido e grande. Ele joga o pano sobre o seu rosto. Olha, mascarado, para seu braço. Seu braço se move para frente e para trás até bater na sua coxa e soltar um som percussivo. O movimento se intensifica até pés, braços e coxa se envolverem no som ritmado. Seu tronco se move, serpenteia. O pano cai. Coreografia se encerra].

ANIVERSARIANTE – [Cansado, arfando, como se estivesse dizendo isso pela milionésima vez]. E eu atravesso essa sala perco o meu cobertor no caminho eu volto a atravessar essa sala atravesso essa sala cuidado menina não tá vendo?

[Silêncio. Lentamente, quase como se fosse uma canção de ninar, ANIVERSARIANTE murmura Parabéns pra você. Ele pega seu chapeuzinho de aniversário, o enrola no pano de prato e o embala ao som da música. Em áudio, ouvimos um amontoado de vozes que explicam, em passo a passo, várias receitas de bolo. A música de ninar vai se animando, voltando a ser a canção animada de parabéns. ANIVERSARIANTE volta a vestir o chapéu].

ANIVERSARIANTE – Enquanto cantamos os parabéns é comum surgir na pessoa que está atrás da mesa um pensamento: pra quem vai o primeiro pedaço? [Pausa]. Pra quem eu dou o primeiro pedaço do bolo? [Pausa. Retoma as palmas no ritmo de Parabéns pra você. Ao longo das próximas falas, esse ritmo permanece]. Acho que é de mamãe, acho que é de mamãe, mas

o primo caçula vai ficar com vontade acho que vou dar pra ele é pique! é pique! é pique! é pique, é pique, é pique! êeee olha o bolo do bebê! mas e o primo distante que veio de longe é hora! é hora! preciso fazer essa gentileza pra ele voltar mais vezes e rá-tim-bum! o primeiro pedaço é seu, primão! cadê sua mãe? a tia que tá doente, quem sabe isso não anima ela? aqui titia! com quem será?! pra senhora! com quem será?! mas lá está sentada a vovó, vovó é diabética mas fica feio não oferecer eu acho, vovó! vovó! o primeiro pedaço será abençoado porque o Senhor vai derramar o seu amor! o pessoal da família paterna vai achar que eu prefiro a outra família derrama, Senhor! derrama, Senhor! quem é o mais velho!? derrama sobre ele o Seu amor! quem é o mais novo?! derrama sobre ele o Seu amor! não tem um do meio?! discurso, discurso, discurso!

[ANIVERSARIANTE vai até o centro do palco e se prepara para fazer seu discurso].

CENA 5 | OS ENXAMES

ANIVERSARIANTE – Eu venho do interior, de uma cidade chamada Patos de Minas. Houve uma época em que eu andava pela cidade observando as casas. Imaginava que tipo de vida elas levavam. Que tipo de voz elas tinham? Quais barulhos elas faziam? [Senta-se na cadeira. Coloca o chapeuzinho em uma das mãos. O chapéu é, agora, sua batuta de maestro]. Meu sonho era ser um maestro regente dessa sinfonia: eu, com aquela varinha na mão, conduzindo os sons de todas as casas e prédios. Dos carros. Das casas em obras, dos lotes vagos, das bocas-de-lobo, das antenas, das buzinas!...

[O som da cidade. Apito. Catraca. Apito. Catraca. Burburinho. Próxima estação! Sirene. Obras. Ecos do trânsito. Motocicletas. Buzinas. Vozes. Multidão. Uma mãe grita para seu filho].

ANIVERSARIANTE-PASSAGEIRO – Ô motô! Libera aí! Abre a porta aí, quero descer! Ô motô!

[A sinfonia do som da cidade continua].

ANIVERSARIANTE-PASSAGEIRO – Pisava pelas ruas. [Desfila, como se pisasse em formigas e baratas no chão]. Me sentava nos pontos de ônibus. Às vezes, tinha companhia.

[Senta-se ao lado de alguém da plateia].

ANIVERSARIANTE-PASSAGEIRO – Bom dia. [Pausa]. É, eu morava na capital e voltei pra cá tem pouco tempo. [Pausa]. Sou, sou daqui, mas passei um tempo fora. [Pausa]. Ah, sim, sempre é bom. “O bom filho à casa torna”. [Pausa]. Como é que a senhora chama? A senhora gosta de cinema? Eu amo aquele filme *2001*, sabe? [Pausa]. Eu amo Goddard! Não, eu nunca vi nada dele. Mas eu gosto do jeito que o nome dele soa na boca. [Pausa]. Qual o seu nome? [Pausa mais longa]. Um dia, no ponto de ônibus em frente à minha escola. Eu tinha doze, treze anos. Era mei-dia-e-mei. Uma senhora se sentou ao meu lado. [Pausa. Retoma o diálogo]. É, eu morava na capital e voltei pra cá.

ANIVERSARIANTE-SENHORA – [ANIVERSARIANTE, trazendo o chapeuzinho ao rosto]. “O bom filho à casa torna”, né, filho?

ANIVERSARIANTE-PASSAGEIRO – [Voltando o chapéu ao topo da cabeça]. Como é que a senhora se chama?

ANIVERSARIANTE-SENHORA – [Chapéu no rosto]. Espera! Você ouviu esse barulhão? Essa ladainha? Ouviu? Essa barulheira no meio da cidade?

ANIVERSARIANTE-PALESTRANTE – [Chapéu no topo da cabeça, apontando para os sons da sinfonia da cidade]. Essa?

ANIVERSARIANTE-SENHORA – [Chapéu no rosto]. Não, meu filho. [Apontando para o chão]. Essa aqui. [Colocando os ouvidos no chão]. Parece que a cidade tá bichada. Uma infestação.

[O som de debaixo da cidade. Enxame de abelhas. Tremores. Mosquitos. Raízes crescendo. Água subterrânea correndo. Barulhos do fundo da terra. Um eco. ANIVERSARIANTE-SENHORA ouve os sons e se assusta. Olha por todos os lados, corre, tenta fugir. Sobe em cima da cadeira como forma de proteção. Aos poucos, vai se tranquilizando. Sai de cima da cadeira e a arrasta vagarosamente para o lado de uma pessoa do público. Tira o chapéu do rosto].

ANIVERSARIANTE-PASSAGEIRO – Cê já deitou os ouvidos na terra? Como é que foi? [Pausa]. Tá ouvindo? Esse barulhão, essa ladainha? [Pausa]. Existe uma festa acontecendo embaixo. Tem que fazer silêncio pra ouvir. Tem que fazer escuro pra ver. [Pausa]. Preciso ir. [Silêncio. Ele se levanta e, carregando a cadeira, diz]. Qual o seu nome?

CENA 6 | PELOS CABELOS

[Em outro canto do palco, ANIVERSARIANTE deixa a cadeira e pega dois outros chapeuzinhos: um laranja e um amarelo. Ele se deita no chão e põe as duas pernas sobre o encosto da cadeira. Coloca cada um dos chapéus entre o dedão e o indicador de cada um dos pés].

ANIVERSARIANTE-PACIENTE – Bua noite.

ANIVERSARIANTE-TERAPEUTA – [Chapeuzinho amarelo se aproxima do seu rosto]. Tira o casaco, fica à vontade. O que é que te trouxe aqui?

ANIVERSARIANTE-PACIENTE – [Chapeuzinho amarelo se afasta]. Difícil dizer... ando muito confusa.

ANIVERSARIANTE-TERAPEUTA – [Chapeuzinho amarelo se aproxima]. Fazendo uso correto do medicamento?

ANIVERSARIANTE-PACIENTE – [Chapeuzinho amarelo se afasta]. Todos os dias.

ANIVERSARIANTE-MÉDICO – [Chapeuzinho laranja se aproxima]. O pessoal da inspeção já veio te visitar? Qual foi o diagnóstico?

ANIVERSARIANTE-PACIENTE – [Chapeuzinho laranja se afasta]. Parece que eu tô infestada de bicho, de barata, de formiga... Uma epidemia de inseto.

ANIVERSARIANTE-MÉDICO – [Chapeuzinho laranja se aproxima]. Imaginei... Você está mesmo fazendo uso do medicamento?

ANIVERSARIANTE-PACIENTE – [Chapeuzinho laranja se afasta]. Todos os dias.

ANIVERSARIANTE-TERAPEUTA – [Chapeuzinho amarelo se aproxima]. Do aerossol também?

ANIVERSARIANTE-PACIENTE – E do sublingual.

ANIVERSARIANTE-MÉDICO – [Chapeuzinho laranja se aproxima]. Tem que dedetizar essas dez pragas, né?

ANIVERSARIANTE-TERAPEUTA – [Chapeuzinho amarelo se vira para o laranja]. É, dar um jeito nisso.

ANIVERSARIANTE-MÉDICO – [Chapeuzinho laranja sai do pé e é manipulado pelas mãos do ANIVERSARIANTE]. Olha... você tá inteira bichada. Já o seu couro cabeludo parece saudável. Só precisamos fazer o raio xis desse matagal feio-feio da sua cabeça para eu receitar o inseticida, dar um jeito nessa infestação.

ANIVERSARIANTE-PACIENTE – Esse tanto de pesticida não vai me fazer perder o cabelo?

ANIVERSARIANTE-MÉDICO – Que cabelo, meu bem?

ANIVERSARIANTE-TERAPEUTA – [Chapeuzinho amarelo também sai do pé e é manipulado pela mão muito próxima ao rosto do ANIVERSARIANTE]. Que cabelo?

[Suspensão. Ouve-se Atmosphères, de György Ligeti. O ANIVERSARIANTE abandona os chapéus sobre a cadeira. Vira-se para trás, anda engatinhando na direção contrária. Encontra, no caminho, o cobertor que estava no chão. Cobre-se com ele e continua a engatinhar até chegar a o extremo do palco. Debaixo do cobertor, ele veste a máscara de pelos e cabelos. Com uma das mãos, tira o cobertor de cima do seu rosto. É agora uma criatura meio-humana-meio-inseto que anda pelo chão com barulhos e maneirismos de inseto. Finalmente, cai de costas no chão e com os membros no ar como se tivesse sido abatido].

ANIVERSARIANTE-COBERTO-DE-PELOS – Dizem que nós temos sete buracos na cabeça. Dois olhos, uma boca, duas narinas, dois ouvidos. Diziam para mim que o meu avô materno tinha nove. Dois olhos, uma boca, duas narinas, dois ouvidos e duas entradas no cabelo. [Ele mostra as entradas na cabeça]. Refresca. Areja a cabeça. É bom que a mente fica sempre aberta. [Retira de um potinho um comprimido de Dudasterida]. Uma das heranças que eu tenho do meu avô é a cabeça aberta. Nove buracos em vez de sete. Há três meses eu tomo, todos os dias, um medicamento para a calvície. Todos os dias. Hoje eu ainda não tomei. Vou tomar agora. [Põe o comprimido dentro da boca e o engole]. É de verdade. Os efeitos colaterais são vários: perda de libido, aumento das mamas e depressão. É que queria muito ter mais cabelo um dia, sabe. Negar um pouco o vovô. Voltar a ter só sete buracos – e uma cabeça um pouco menos arejada. É o meu inseticida, meu futuro. [Volta, engatinhando como inseto, até a cadeira com os chapéus. Encara os dois chapéus, falando para eles]. Tô cansada.

ANIVERSARIANTE-TERAPEUTA – Deixe lhe perguntar uma coisa. O que é que você é?

ANIVERSARIANTE-COBERTO-DE-PELOS – Não sei. O que é que eu sou? Qual foi a primeira palavra que eu falei hoje? Qual é o meu nome de verdade?

ANIVERSARIANTE-TERAPEUTA – Me diga você!

ANIVERSARIANTE-COBERTO-DE-PELOS – Eu esperava que essa resposta viesse de você, não de mim. Viu o problema? [Pausa]. Sinto que preciso morrer. Nem que seja um pouquinho. A gente sempre morre um pouquinho. [Pausa]. Hoje é o meu aniversário. [Black out].

CENA 7 | A PONTA DA VELA

[Luz em black out. ANIVERSARIANTE-COBERTO-DE-PELOS acende uma vela. Com o fogo entre as mãos, ele percorre um círculo em torno do espaço cênico, iluminando alguns dos objetos pelo chão. A chama da vela guia sua trajetória. Ouvi-se sua voz em off].

ANIVERSARIANTE-COBERTO-DE-PELOS [Voz off] – A cidade tá infestada. Parece que é cupim. [Pausa]. Tudo aqui, agora, me faz pensar que você se virou de frente para me ouvir mesmo contra tudo o que te puxa para longe de mim. Aqui, agora, estamos parados nós dois, nós três mil, olhando uns para os outros. Eu tô aqui parado na sua frente, na sua garganta. [Pigarreia]. Você também tá parado na minha. Com licença. [Pausa]. Aceita? [Pausa]. Estamos de frente um pro outro, não temos nada a esconder. Me surpreende você conseguir me ouvir! Tem todo um falatório acontecendo agora. Consegue ouvir? Uma ladainha. Uma infestação. Tanta gente descendo e subindo escadas, pagando promessas, prometendo pagamentos, eu prometo, juro! Prometo, desço essa ladeira com duas velas, prometendo algo novo para esse ano novo, fazendo pedidos, descendo a ladeira. É o seu nome que tá na minha boca. É o seu nome. Qual o seu nome? [Pausa]. Vou fazer um pedido também. Muitos anos de vida... ou... muita vida nos anos que ainda teremos. Vai depender. Vai depender. [Apaga a vela com um sopro. Está tudo escuro em cena]. Eu continuo aqui. Preciso do seu nome para saber a quem dedicar esse pedido. Espero.

CENA 8 | O ANIVERSÁRIO DE ONTEM

[Atrás do ANIVERSARIANTE-COBERTO-DE-PELOS começa a se projetar um vídeo antigo, gravado em fita VHS. É o vídeo aniversário de uma criança, por volta dos seus seis-sete anos. Convidados chegam, entram, se cumprimentam. Dizem: Bua noite, bua noite! Tá boa?! Quanto tempo eu não te vejo! Bão pá sabão? É nós de novo né, nós aqui! Oi, tudo bem?! Cheguei! Legal! Bua noite, bua noite! Tá boa?! Quanto tempo eu não te vejo! Quanto tempo, né?! Bão pá sabão? No vídeo, a criança aniversariante ganha uma toalha de banho estampada com um peixe. Enquanto o vídeo e as falas de projetam, o ANIVERSARIANTE-COBERTO-DE-PELOS contorna o espaço vestido de uma toalha de banho semelhante. Ele engatinha pelo espaço como um inseto, agarrando todos os tecidos que ficaram no chão: o cobertor, o pano de prato e a toalha. Ele veste um tecido em cima do outro. Ouvi-se, então, várias vozes de pessoas narrando, cada uma delas, uma festa de aniversário inesquecível].

CENA 9 | TROCANDO DE PELE

[ANIVERSARIANTE-COBERTO-DE-PELOS pega os arames simétricos que estão no canto e os trazem para a frente. Tira uma das meias-calças – a mais furada – e envolve com ela um dos

arames. Ergue-se e busca no canto esquerdo a fita. Coloca os dois chapeuzinhos de aniversário, ao mesmo tempo, no topo da cabeça. ANIVERSARIANTE-COBERTO-DE-PELOS é, agora, o que sempre quis ser: ANIVERSARIANTE-INSETO].

CENA 10 | MUITOS ANOS DE VIDA

ANIVERSARIANTE-INSETO – [Em cima da cadeira, como um bicho empoleirado]. Meus convidados queridos, vocês conhecem o filme *2001: Uma odisseia no espaço*? Na história, um astronauta vai rasgando o espaço na sua espaçonave. Ele navega céu adentro. Nada. Nada. Nada. Nada até que ele encontra no meio do céu uma passagem, um buraco negro, que o empurra ainda mais para dentro do espaço. Por lá ele nada, nada, fica, fica: envelhece. Envelhece e morre sem voltar para casa. E aí então, depois de morrer, ele faz o caminho inverso. Os seus cabelos crescem de novo, cada fio branco se colore, as rugas vão se ajeitando, os dentes reganham força, as roupas vão ficando largas, some o seu bigode, os braços crescem e mirram, os dentes voltam a ser de leite, os cabelos caem e os dentes caem, e daí na sua cabeça abre novamente a moleira. O astronauta retorna ao ponto de início – depois de ter vivido um século. [ANIVERSARIANTE-COBERTO-DE-PELOS canta o refrão da canção *Volver a los diecisiete*, de *Violeta Parra*]. Olhando para todo o mundo de novo, ele, que voltou a ser um bebê de novo, não precisaria mais chorar porque conhece toda a rede secreta da vida. Pra que chorar sabendo tanto? E, apesar de conhecer de tudo, esse recém-nascido chora mesmo assim. Sua primeira palavra no mundo: seu choro. Mesmo depois de ter vivido um século. Quis tanto nascer bicho. E acabei nascendo bixa.

[Ouve-se Assim falou Zaratustra, de Richard Strauss. A luz se esvai. Ao fim da trilha, um pequeno foco de luz reaparece. O palco está vazio de presença humana: há uma pequena mesa sobre o tablado. Ao centro dela, um bolo coberto de glacê e uma única velinha acesa. Ao redor dele, vários copos repletos de guaraná. Dentro deles, baratas de plástico].

FIM

Matheus Cunha,
novembro de 2023.