



## ATOS MELANCÓLICOS

## MELANCHOLIC ACTS

## ACTOS MELANCÓLICOS

Andrea Caruso Saturnino<sup>1</sup>

### Resumo

O que um elenco infantil aporta a uma peça de temática adulta? O presente artigo reflete sobre a presença das crianças no espetáculo *Matéria Prima*, da companhia espanhola La Tristura. Focamos na teatralidade que emerge do deslocamento de temas adultos ao serem tratados por crianças, destacando este traço como um dos elementos do conceito de teatro performativo desenvolvido por Josette Féral.

Palavras-chave: Espanha, Infância, Teatro Performativo.

### Abstract

What does a child cast bring to an adult-themed play? This article reflects on the presence of children on the scene in *Materia Prima*, from the Spanish company La Tristura. We focus on the theatricality that emerges from the displacement of adult themes to be handled by children, highlighting this trait as one of the elements of the concept of performative theater developed by Josette Féral.

Keywords: Childhood, Performative Theatre, Spain.

### Resumen

¿Lo que un elenco infantil trae a un pieza de temática adulta? En este artículo se reflexiona sobre la presencia de niños en la escena en el espectáculo *Materia Prima*, de la compañía española La Tristura. Nos centramos en la teatralidad que surge a partir del desplazamiento de temas adultos a ser manipulados por los niños, destacando este rasgo como uno de los elementos del concepto de teatro performativo desarrollado por Josette Féral

Palabras Clave: España, Infancia Teatro, Performativo.

O espetáculo *Matéria Prima* é o resultado de uma pesquisa sobre herança, educação e futuro, iniciada em 2004, pelo grupo espanhol *La Tristura*. A companhia é formada por três atores/autores/diretores que convidaram quatro crianças nascidas a partir do ano de 2001 para compor o elenco da montagem. Para abordar temas tão vastos e de caráter existencial, optaram por uma experimentação formal: colocar

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Doutoranda orientada pelo Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa. Pesquisadora em artes cênicas, visuais e novas mídias.

apenas as crianças em cena e criar um espaço genuíno de jogo entre elas. Atentos às discussões sobre a contemporaneidade, os diretores seguiram o princípio sociológico que define as crianças como corpos históricos e políticos desde o nascimento e que carregam significados específicos dos meios nos quais estão inseridas.

Vamos aqui destacar alguns dos aspectos peculiares deste espetáculo, focando na relação das crianças com a cena teatral e na motivação que deu origem à montagem que observamos como a questão mais emblemática do trabalho.

Oriundos de uma Espanha em crise social e de identidade, face a graves problemas no âmbito da educação e ameaçados pelos desdobramentos da política de austeridade implantada no país nos últimos anos, o grupo se atém ao que é possível sonhar: a construção de um espaço protegido, quase que encantado, onde as cenas que ali afloram sejam ações íntegras para cada um dos atores. Revisitando uma afirmação de Winston Churchill (1941) em relação a obras arquitetônicas, que defende que damos formas às construções para que a seu turno elas nos formem, tiramos um dos preceitos deste trabalho: o teatro como espaço que abarca uma vida ímpar, a possibilidade de construção de uma realidade. Tratamos de uma arquitetura imaterial, pois engloba mais do que a fisicalidade do espaço, e que é, ao mesmo tempo, nômade visto que se instaura em diferentes teatros. Um trecho da fala do Gonzalo, ator do espetáculo, explicita a sensação da descoberta de construção de um espaço:

Siro, Candela, Irene,  
Vocês morariam nesta obra?  
Eu ficaria  
Fico com pena de que ninguém  
Mais volte para este mundo  
Que construímos  
Com tanto esforço  
Quem sabe muita gente  
Se sinta assim, como eu  
Pensando que dentro deste mundo  
Existem mundos muito melhores  
Nos quais não é possível permanecer por  
Muito tempo<sup>2</sup>

O ato de construir um determinado mundo é a base de tantas brincadeiras de criança, sejam as réplicas da vida quotidiana, como hospitais, escolas, casa, supermercados, prisões ou mundos longínquos e de outros tempos, como cavernas, reinos, planetas, ou ainda toda gama de mundos imaginários. As crianças comumente repetem várias vezes as mesmas premissas e se colocam em situação de jogo, respeitando as

---

<sup>2</sup> Extrato de texto do espetáculo *Matéria Prima*, de Itsaso Arana, Pablo Fidalgo, Violeta Gil, e Celso Giménez. Não editado.

regras que inventam. Os diretores de *Matéria Prima*, ao trabalharem com as crianças, constroem o espaço cênico por este mesmo viés - criam juntos o mundo da peça e suas premissas, um espaço que possibilita aos atores entrarem em cena em um estado de jogo que mantém o espetáculo como um novo acontecimento a cada reapresentação.

Podemos dizer que os diretores, envolvendo os atores, arquitetam um espaço no qual se desenrola o espetáculo. Este espaço é transposto de teatro em teatro e é a estrutura que garante que a situação de jogo entre as crianças vá ocorrer. O espaço é moldado e por sua vez define o jogo. É um pouco diferente de um cenário no sentido mais tradicional, pois não existe a possibilidade de ensaio dos atores com ou sem o cenário. O que há é uma relação concreta entre as crianças e os objetos e esta relação, este jogo, é o que se desvela ao público.

A teatralidade emerge do espaço e do olhar do público que é capturado pelos fluxos energéticos das ações imediatas, as sensações e a personalidade em cena, atributos que Josette Féral elenca para definir o conceito de teatro performativo.

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. (FÉRAL, 2008, p. 209)

Cada ator/performer guarda seu nome e suas singularidades e não representa um personagem determinado. Estão em cena e suas ações são concretas: jogam bola, fazem guerra de travesseiro, se lambuzam com tinta e se lavam com mangueira, verbalizam textos, dançam, correm, descansam. Conseguem manter a precisão de quem conhece as regras do jogo e o frescor de entrar sempre em uma nova partida.

Em cada teatro que se apresentam, recriam sua estrutura de base, reconstróem os detalhes e partem para mais uma hora de jogo. O ato de remontar este espaço a cada vez é o que solidifica a construção de sua realidade. A constatação desta construção se explicita na pergunta de Gonzalo, citada anteriormente, adereçada a seus colegas de cena - Siro, Candela e Irene - para saber se eles morariam na obra por eles construída. E, logo em seguida, a conclusão de que existem mundos muito melhores do que aquele, mas nos quais não é possível permanecer por muito tempo. Triste revelação, mas nela encontra-se imbuída a capacidade de criar e reconhecer outros mundos.

Além de não ter personagens, o espetáculo não se apoia em um texto dramático. A forma textual poética se constrói em relatos que são falados pelos atores/performers

ao mesmo tempo em que são projetados no fundo de cena, trazendo a materialidade das palavras ao espaço de jogo. A temática e o modo de falar não correspondem exatamente ao que esperamos ser dito por crianças, porém elas os fazem com tamanha desenvoltura e naturalidade que nos causam estranheza. Esta operação de deslocamento de um texto adulto para a boca das crianças funciona como um disparador ou uma chave que basculha nossa percepção e determina o campo no qual são estabelecidas as relações entre o público e os artistas. Vamos definir este mecanismo como um deslocamento do real, o real aqui entendido como o esperado, o que está dentro do nosso leque de expectativa primeira, e que, ao ser alterado, nos tira da zona do reconhecível. A nossa percepção transita entre os corpos fenomenais das crianças e os textos adultos que estão sendo ditos por elas e da frequência deste efeito surge uma “multiestabilidade perceptiva” (FISCHER-LICHTE, 2013). Não cabe nos aprofundarmos nas questões que abarcam o entendimento do real e da percepção, mas vale destacarmos que tanto o deslocamento quanto o desarranjo do real - outra variante que observamos na cena atual - são portadores de uma forte teatralidade e atributos de uma cena contemporânea que não economiza em suas buscas por novas vias e canais para implicar o público.

No decorrer do tempo de circulação da peça, as crianças passaram pelas alterações da idade - o crescer do corpo, o mudar da voz, novas percepções do outro - e apontamos aqui mais um preceito: o teatro que comporta as mudanças dos atores/performers que, além de manter os seus nomes reais, incorpora as suas transformações. Não estamos tratando de um *casting* adequado à faixa etária dos personagens, uma vez que não existem personagens pré-estabelecidos. Naturalmente estas crianças se transformaram e com elas transformou-se o sentido da peça.

Para refletir sobre esta questão, voltamo-nos à motivação inicial do grupo para a montagem do trabalho. Em 2010, os três atuais integrantes do grupo, Itsaso Arana, Violeta Gil e Celso Giménez, juntamente com Pablo Fidalgo, membro que se desligou da companhia em 2011, criam *Atos da Juventude*. A peça é uma apologia à juventude às avessas, são atos desesperados dos que acreditavam que seriam amados apenas por serem jovens, apenas por sua forma de criar expectativas em relação ao mundo. Abordam a juventude como tempo da comunicação, do caminho até o outro, e criam um poema em torno dos estados de ânimo do ser humano, dos questionamentos sobre este período efervescente quando tudo parece estar porvir.

Os textos foram escritos pelos próprios atores/performers que optaram por uma montagem que colocasse em cena ações e sensações icônicas da juventude: amar, gritar, correr, roubar, perder, dançar, sumir, mentir, arder. Com a devida ingenuidade da idade, perguntam se é certo o que lhes contaram sobre o amor e se é possível manter, dia e noite, o coração incendiado, vivo, jovem.

Como questionamento de base, abordam a herança da culpa europeia e a desconstrução dos sonhos e ideais de uma sociedade mais unida.

Você tem 25 anos na Europa  
É provável que tenha filhos  
Te prometeram coisas que não poderão cumprir  
E como te prometeram tudo  
Você também prometeu  
E agora que sabes que aqueles  
Que te prometeram coisas  
Não poderão cumpri-las nunca  
Você também não vai poder cumprir  
Tudo aquilo que você prometeu  
Eram coisas importantes  
Coisas que iriam mudar o mundo  
E você não poderá cumprir

Você tem 25 anos na Europa  
Tem um corpo manchado de história  
É difícil pedir perdão  
Se ninguém te pede primeiro  
Quantos anos de culpa  
Ainda nos faltam? <sup>3</sup>

A montagem traz vários dos elementos utilizados em um teatro contemporâneo que se caracteriza pela não construção de personagens, pela performatividade dos atores que guardam seus próprios nomes em cena e pelo uso do texto poético como um dos elementos que compõe a escritura cênica. Monólogos ditos em microfones, projeções dos textos em cena, ações como dançar, jogar, se lambuzar de tinta e se lavar com uma mangueira, correr, parar, descansar. E uma cena final onde todos estão à mesa, comendo e festejando e travam um diálogo a gritos, em um tempo estendido e com uma entonação nada naturalista, numa forte e poética alusão à dificuldade de escuta do outro.

Os atores encenam seus textos questionando o que é ser jovem na Europa atual. Falam da infundável culpa que carregam, das promessas de um Estado que já não se sustenta mais, dos anseios por um sentido coletivo de vida, das expectativas do amor, dos encontros. Abordam as questões existenciais reforçando sempre o lugar e

---

<sup>3</sup> Extrato de texto do espetáculo *Atos da Juventude*, de Itsaso Arana, Pablo Fidalgo, Violeta Gil, e Celso Giménez. Não editado.

o tempo dos quais estão falando, tratando justamente de evidenciar o fio da existência que os conecta às suas histórias, às suas origens. Atentam-se para os parâmetros e as sequências que, de um modo ou outro, vão moldando os indivíduos. Teatralizam a juventude, esse tempo onde imana o presente.

Porém, no encontro com o público, os atores/performers entendem que alguma coisa do que estavam fazendo não funciona bem e começam a questionar sobre o que estavam dizendo<sup>4</sup>. Percebem que já tinham vinte e cinco anos e que todas as questões que estavam colocando em relação ao mundo eram, na verdade, questões e cobranças a eles mesmos. Já adultos, eles haviam se tornado tão responsáveis pela situação do seu entorno quanto as pessoas a quem eles adereçavam o texto.

Face a este entendimento, decidem parar o espetáculo, mas ainda ávidos por tratar do assunto em questão resolvem chamar quatro crianças para defenderem suas ideias. Guardariam o mesmo texto e encenação, que posteriormente sofreu algumas adaptações, mas passariam a obra para os nascidos depois da virada do milênio. O ano era 2011 e foram em busca de crianças que tinham haviam nascido no início do novo milênio.

Acreditando que o texto que parecia impertinente para eles ganharia sentido com as crianças, que as questões tratadas continuavam a ser as mesmas, porém precisavam que fossem também direcionadas a eles, definiram a troca do elenco. Realçamos aqui um importante dado sobre o espetáculo: a escritura cênica e textual foi primeiramente concebida por quatro jovens adultos de vinte e cinco anos para ser colocada em cena por eles mesmos. Eram eles os atores/performers iniciais. No encontro com o público, quando efetivamente ocorreu o ato performático, perceberam que havia algo que não funcionava e o que poderia ter se tornado uma série de tentativas de mudanças de textos e alterações nas cenas foi logo entendido como a necessidade de uma mudança formal, de uma troca de faixa etária do elenco. *Atos de Juventude* foi portanto uma peça intermediária, transformada em etapa de construção de *Matéria Prima*.

O encontro com estas crianças não parecia uma tarefa muito evidente. Neste momento um dos integrantes se desvincilhou do grupo e restaram três dos integrantes do grupo em busca de quatro crianças que pudessem ser inseridas no contexto da peça e que tivessem disponibilidade para a empreitada. A pista que seguiram foi a de

---

4 Informações recolhidas em conversas com o grupo quando estiveram em Santos e São Paulo para apresentações do espetáculo *Matéria Prima*, no Mirada - Festival Ibero-americano de Artes Cênicas de Santos e no Teatro Anchieta (Sesc Consolação), em setembro de 2014.

se recordarem de crianças que haviam visto em algum lugar e que por algum motivo lhes parecessem, por intuição, que seriam adequadas para a proposta.

A prima mais nova de uma das atrizes foi a aproximação mais fácil, os outros três surgiram de lembranças do cotidiano que cada ator tratou de buscar. Um dos garotos era aluno na mesma escola de dança que uma das atrizes e chamou atenção da mesma pela sua desenvoltura. A outra garota frequentava o restaurante onde uma das atrizes havia trabalhando como garçonete. A atriz retornou ao restaurante várias vezes até novamente cruzar com a família da menina e poder abordá-la com o convite para participar do projeto. E o quarto garoto chegou através do seu irmão mais velho, que costumava brincar em um café que os integrantes do grupo frequentavam.

Uma vez encontrados os novos atores/performers, o desafio tornou-se instrumentalizá-los para a cena e fazer com que eles se apropriassem do jogo inventado pelos autores. Uma passagem delicada e sutil que podemos destacar como um dos elementos de escritura do espetáculo. Cada uma das crianças trazia a sua ideia sobre o que era teatro, mas nenhuma delas havia estado em cena. Os autores tinham a clareza do universo que estavam criando e precisavam conduzir bem as crianças para não perderem a essência performativa do trabalho, para preservarem as crianças de caírem na armadilha da representação de personagens.

Talvez a forte memória da infância nos corpos dos jovens adultos tenha possibilitado um rápido acesso ao mundo das crianças. Ou a eminência de falar de uma recém transformação do mundo adolescente para o adulto tenha os colocado em estado de alerta e escuta dos garotos e garotas que se juntavam a eles para uma nova etapa e aventura conjunta. Fato é que o novo grupo logrou transformar a matéria que tinham em mãos em uma montagem genuína e garantir a que a poética do tema tratado fosse compartilhada com o público.

Na mudança de faixa etária do elenco ocorre toda a transformação de sentido da peça. Como se o texto que já não cabia mais na boca dos adultos criasse sentido na das crianças e que toda a composição cênica encontrasse seus verdadeiros ecos. O deslocamento do texto e da cena para o elenco infantil encerram um processo de criação que foi se construindo no pulso das transformações de idade dos autores. E não podemos deixar de ressaltar, sem pudor à apologia, que o teatro que nos ajuda a ver o futuro também nos guia na organização do presente. Foi através da cena e do encontro com o público que os autores chegaram à chave que disparou o mecanismo de construção final da montagem.

A resposta à questão sobre o que levou Celso, Itsaso e Violeta a trabalharem com um elenco infantil é reveladora de um processo de passagem de uma faixa etária a outra, do amadurecimento e do despedir dos resquícios da infância no próprio ato performativo, junto ao público, através do público. Foi o olhar do público que os fez perceber que já não eram mais tão jovens para sustentar o texto que haviam escrito e a aceitação e entendimento desta transformação os levou a buscar as crianças.

O que ocorre a partir do momento da mudança da faixa etária do elenco pode ser lido como o início de um novo processo - que culmina na montagem de *Matéria Prima*, ou como a continuidade do processo inicial, no qual *Atos da Juventude* é uma das etapas. Pouco importa. O que se transpõe em cena através das crianças é a força da fragilidade do material que foi sendo lapidado em diálogo com a realidade concreta do tempo vivido pelos autores e da relação estabelecida com o elenco. O que chega a nós é um espetáculo no qual quatro crianças, hoje já nem tão crianças mais, lidam com questões do mundo adulto. Talvez estas questões sendo tratadas por adultos em cena não tenham a força de nos capturar em sua poética, mas no deslocamento para o corpo infantil, ganham amplitude e nos causem uma sensação de melancolia, mas não uma melancolia de infância propriamente dita e sim da melancolia do futuro que as crianças aportam.

## Bibliografia

ARANA, Itasso et al. **Atos da Juventude**. [S.l.: s.n.], 2010.

\_\_\_\_\_. **Matéria Prima**. [S.l.: s.n.], 2011.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, Brasil, v. 8, p. 197-210, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 01 Dez. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. Tradução de Marcus Borja da Versão francesa de Laura Feste Guidon do original inglês de 2006. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 14-32, dez. 2013. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Acesso em: 01 Dez. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>.