sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i1p231-241

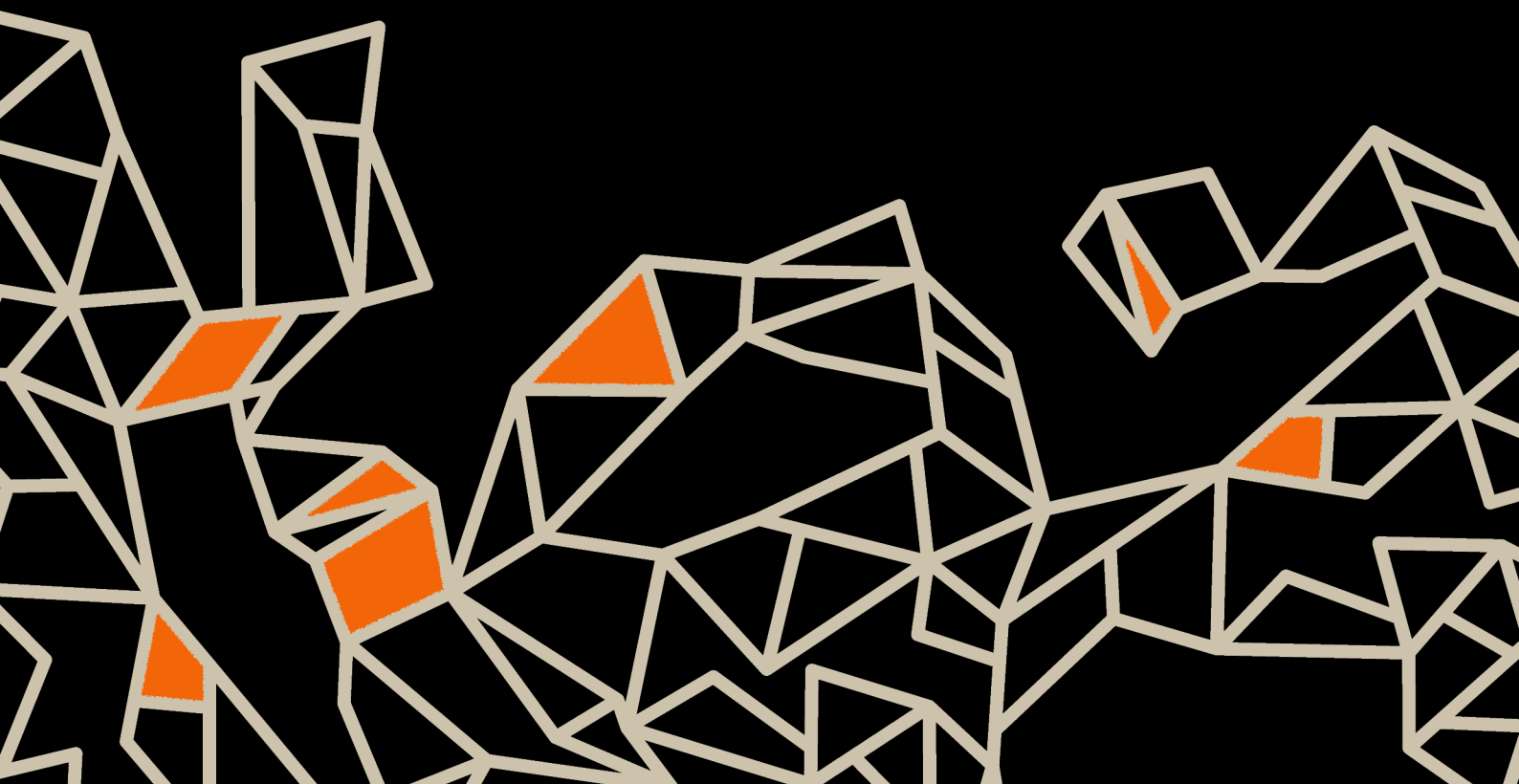
Em pauta

“Correr riscos” é o que quer o público da nova geração

“Taking risks” is what the audience of new generation wants

Giselle Alves Freire

Giselle Alves Freire
Mestranda em estudos da tradução da FFLCH-USP



Resumo

O artigo lança uma reflexão sobre o texto de Fischer-Lichte *Realidade e ficção no teatro contemporâneo* e o teatro na América do Sul. A experiência de crise causada por esse movimento desarmou o teatro do realismo psicológico e ficcional, propondo uma ruptura através do real manifestado pelo corpo fenomenal do ator em cena. Essa dicotomia será relacionada com o fato do público da nova geração estar em crise, como apontou Ruth Manus em um artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*. Ela afirma que os jovens de hoje (já inseridos no mercado de trabalho) fazem parte da geração que deseja correr riscos. Eles abandonam seus empregos formais e buscam novos padrões de sucesso baseados em uma vida simples, o que confronta com o futuro que seus pais querem para eles. Neste artigo abordo como a tensão artista e espectador reflete essa crise.

Palavras-chave: Crise, Ficcional, Real, Público, Dramaturgia.

Abstract

This paper proposes a reflection on Fischer-Lichte's text "Reality and fiction in contemporary theater" and on South American theater. The experience of crisis provoked by this movement disarticulated the theater of psychological and fictional realism. This took place due to the rupture through the real manifested by the presence of the phenomenal body of the actor in the scene. This dichotomy can be related to the fact that today's young audience is in crisis, as pointed out by Ruth Manus in an article published in O Estado de São Paulo. She suggests that these people (who are already working) are willing to take risks and seek for a simple life, which is in contrast with the future that their parents visualized for them. Here I argue how the tension between artist and public reflects this crisis.

Keywords: Crisis, Fictional, Real, Audience, Dramaturgy.

Na reportagem *A geração que encontrou o sucesso no pedido de demissão*, a jornalista Ruth Manus sugere que os jovens de hoje, aqueles com mais de 20 anos e já inseridos no mercado de trabalho, fazem parte da geração das pessoas que não buscam segurança financeira, não se preocupam com a estabilidade material e se disponibilizam a correr riscos. Pessoas que não querem ter carro ou casa própria, que abandonam seus empregos formais

e buscam novos padrões de sucesso pautados numa vida simples. Jovens que procuram viver experiências, viajar pelo mundo e desejam o mesmo para seus filhos. Manus coloca que essa nova forma de agir confronta a expectativa dos pais desses jovens, que acreditam que ser bem-sucedido é chegar ao topo da carreira profissional. Essa geração é aquela que move, ou deveria mover, a sociedade; a geração que volta a se manifestar politicamente – mesmo que ainda de forma confusa e realizando algumas manifestações sem propósitos claros –; a geração que age pelas redes sociais; e a geração formada por artistas com o desejo desesperado de fazer a arte se comunicar com todos aqueles responsáveis por construir uma sociedade, e não somente com uma elite. Artistas que produzem uma arte em ebulição, uma arte que explode pelo mundo entre bombas e tiros de metralhadoras, uma arte em crise, a qual representa essa geração que está em "uma crise nervosa" (MANUS, 2016).

Ao analisar o texto de Erika Fischer-Lichte *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*, percebe-se que o movimento ao qual a autora se refere, que veio desarticulando o teatro do realismo psicológico, *ficcional*, propondo uma ruptura por meio do *real* manifestado pela presença do *corpo fenomenal do ator* dentro da narrativa teatral – em desconstrução –, demonstra que a atual geração de jovens vive e explora a consequência dessa semente plantada a partir dos anos 1960, com a desconstrução das especificidades das artes, que proporcionou uma arte mais integrativa (FABBRINI, 2016).

À zero hora de 1º de março de 1990, estreou na rede de televisão argentina Telefe o programa *Videomatch*[1], apresentado pelo até então radialista Marcelo Tinelli. O programa seria exibido ao vivo, de segunda a sexta-feira, e pretendia apresentar uma programação séria, comentando fatos esportivos e entrevistando personalidades da área. Apesar de pretender tratar de fatos reais, havia uma estrutura ficcional – como roteiro, iluminação, edição etc. – montada para que fosse realizado de forma perfeita, dentro dos moldes de qualquer programa de televisão que existia até então na Argentina. A abertura apresentava imagens de cenas esportivas que marcavam o momento, sobrepostas pela música *Twist and Shout* interpretada pela banda inglesa The Beatles. Em seguida, o apresentador aparecia sentado atrás de um balcão

1 Videomatch 90's. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H5W2Y6bqAEg>. Acesso em: 25 ago. 2016.

com um microfone à sua frente, lembrando a estrutura de um programa de rádio. Todavia, logo na primeira apresentação surgiram imprevistos, gerando erros perceptíveis ao telespectador, como cabos passando na frente da tela, o apresentador esquecendo a fala do roteiro etc. Nesse exato momento, o programa passou a "atrair a atenção dos espectadores para" o "próprio corpo fenomenal" do apresentador (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 15), que por sua vez não tentou disfarçar; pelo contrário, incluiu esses erros no seu discurso, levando assim o telespectador à realidade que estava acontecendo naquele tempo e espaço. O programa investiu ainda mais nessa experiência que gerava, nas palavras de Fischer-Lichte, uma tensão entre o *real* e o *ficcional*. Em pouco tempo de programa, o apresentador passou a ter uma interlocutora, uma apresentadora cuja imagem não aparecia (somente sua voz era ouvida) e que se dirigia somente ao apresentador pontuando o roteiro que ele deveria seguir, o qual errava constantemente. A partir desse momento, logo estabeleceu-se uma nova forma de linguagem no programa. Foram incluídas entrevistas com personalidades das mais diversas áreas e também um personagem: *Riquelme,* interpretado pelo ator Toti Ciliberto. Apesar de o personagem apresentar um conteúdo ficcional nas narrativas das esquetes-cênicas que apresentava, mergulhava a todo momento no real, incitado pelo apresentador Marcelo Tinelli. O programa, que existe até hoje – agora com o nome *ShowMatch* –, faz que o telespectador navegue na liminaridade da qual trata Fischer-Lichte, que vai da *ficção* até o *real*. O público navega entre o roteiro ficcional do programa e a realidade dos erros que são comentados e explorados a todo momento. O telespectador demorou um tempo para se adaptar a essa nova linguagem que surgia na mídia televisiva, porém atualmente está totalmente familiarizado com a proposta, o que tornou o programa muito popular, com um conteúdo, por vezes, popularesco. Hoje é um dos programas televisivos mais famosos da Argentina, e influenciou outras programações em toda a América Latina.

A tendência de manter o espectador nesse estado de liminaridade é explorada também no teatro argentino, especialmente na capital, Buenos Aires. Como exemplo, temos o espetáculo *Othelo*[2], do diretor Gabriel Chame

2 OTHELO. Trailer. Dir. Gabriel Chame Buendía. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F8-weaq6YWI>. Acesso em: 30 jul. 2016.

Buendía, em cartaz desde 2013. O espetáculo é narrado somente com quatro atores, três homens e uma mulher, que se revezam para interpretar todos os personagens do texto original. Apesar de a história ficcional de Shakespeare ser narrada com aspectos linguísticos formais, relembrando o tempo e o espaço propostos pela dramaturgia original, a narrativa é feita por corpos que – assim como em *Giulio Cesare*, dirigido por Romeo Castellucci e comentado por Fischer-Lichte – não correspondem ao ideal social que se espera dos atores que interpretariam esses personagens shakespearianos. Além disso, os atores trabalham a tragédia por um viés burlesco, fazendo uso de técnicas do teatro físico e *clownesco*. A situação é agravada por intervenções constantes dos atores, que fazem uma intertextualidade com fatos reais do cotidiano portenho, arrancando gargalhadas ou gerando espanto no público.

Essa exploração do *ficcional* e do *real* na cena teatral também chegou com toda a força no Brasil, parecendo ser realmente uma tendência do mundo ocidental para, propositalmente, dialogar com o público contemporâneo numa tentativa de "transportar o espectador/visitante para um estado intermediário, um estado de liminaridade" (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 31) e chamar o público para o teatro, aproximá-lo desse espaço que, nas palavras do dramaturgo e diretor teatral Roberto Alvim, "tem a finalidade de reinvenção integral do mundo e da humanidade e não a reprodução do mundo" (apud CERVERA, 2014). E por estarmos justamente lidando com um público de uma geração que está em crise, talvez seja necessário desestabilizar a ordem perspectiva do público:

> Tal estado desestabiliza não apenas uma ordem de percepção, mas – ainda mais importante – o eu. A experiência estética, em todos os casos, deve ser considerada como uma experiência liminar, como a experiência de estar no "entre-dois", assim como exprimiu Victor Turner (1969, p. 95), como uma experiência de crise. (FISCHER-LICHTE 2013, p. 31)

Talvez esse vivenciar da crise seja necessário para que desestabilizemos nossa percepção de mundo, de nós mesmos e dos outros. Talvez esses elementos, o *real* e o *ficcional*, não sirvam "apenas como ferramentas para descrever o mundo, mas também como reguladores de nosso comportamento e de nossas ações" (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 31).

Já que estamos lidando com uma geração marcada pela não permanência, pelo desapego do material, pela necessidade de viajar, de estar em constante deslocamento, de não se fixar a lugar algum nem a ninguém, pede-se uma arte em movimento. Todavia o cenário atual do teatro dramático do eixo cultural Rio-São Paulo, em alguns casos, intimida o artista que deseja navegar por esse universo.

A falta desse lugar de quietude, seja emocional (no interior de cada um) ou físico (num espaço que nos sintamos acolhidos), é um indício de que algo não está estável. Esta é, portanto, uma geração marcada pela desestabilização. Dessa forma, é natural que isso seja exposto pela arte daqueles artistas conectados com o que se passa a sua volta e, logo, sentido pelo público. Essa confusão marca "a desestabilização de nossa percepção do mundo, de nós mesmos e dos outros e, por outro, pela explosão das normas e das regras que guiam nosso comportamento" (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 31), sendo necessário viver esse movimento para ultrapassá-lo e, só então, superar a crise.

Como exemplo, é apresentado o caso do espetáculo *Fala comigo doce como a chuva e me deixa ouvir* do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, realizado pela companhia teatral carioca Os Dezequilibrados em 2014. O texto, de 1953, é uma peça em um ato, com duas personagens, e fala da relação desencontrada de um jovem casal que parece não se ouvir. O texto traduzido contém apenas dez páginas de diálogos curtos que são permeados por dois grandes solilóquios de cada uma das personagens.

A companhia havia recebido um patrocínio para realizar o espetáculo. Dessa forma, a produção entrou em contato com a instituição detentora dos direitos autorais dos textos de Tennessee Williams no Brasil, a Abramus (Associação Brasileira de Música e Artes), e pagou pelos direitos da obra. Para realizar a montagem, o diretor do grupo, Ivan Sugahara, utilizou a tradução do texto realizada pelo grupo Tapa e publicada no livro *27 carros de algodão e outras peças de um ato*, lançado pela editora É Realizações em 2013[3].

3 A autora deste artigo foi uma das tradutoras do grupo, e este foi um dos textos cuja primeira versão da tradução ela ficou encarregada de realizar. O diretor da peça encontrou a tradutora, mas ela, por não ter conhecimento sobre seus direitos autorais de tradução da obra aqui referida, liberou o diretor do pagamento de direito por tradução, solicitando apenas que seu nome fosse incluído no material de divulgação do espetáculo.

As estudiosas da área de tradução, Ortrun Zuber-Skerritt (1984), Susan Bassnett (1985) e Phyllis Zatlin (2005), que se debruçaram sobre os estudos da tradução de peças teatrais, acreditam que o ideal em todo processo de tradução teatral é que o tradutor acompanhe esse processo. Infelizmente, isso não é uma realidade que pode ser vivida por muitos tradutores, e, no caso aqui exposto, a tradutora do grupo Tapa também não fez parte do processo criativo do grupo Os Dezequilibrados na montagem do espetáculo, pois quando foi procurada pelo diretor a peça já estava em vias de estrear. Mas o carinho por esse texto, que rendeu horas de dedicação de pesquisa de tradução, além de meses de discussão com o grupo de atores/tradutores responsáveis pelo processo do Tapa, e infindáveis argumentações com o diretor do grupo a respeito das melhores escolhas de tradução, fez que a tradutora fosse ao Rio de Janeiro ver o texto encenado. O espetáculo estava sendo realizado para uma plateia restrita, menos de cem pessoas, mas um público muito maior, ansioso para assistir, aguardava do lado de fora, em pé, numa ladeira do Morro de Santa Tereza. Logo no início da apresentação veio a surpresa, o espetáculo não seria realizado em um palco italiano tradicional. A primeira cena foi feita ali mesmo, no jardim.

Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir é um texto que, se lido, não tem mais do que vinte minutos. Todavia, na encenação de Sugahara, o texto durou oitenta minutos. A Casa da Glória, local da encenação, é um grande sobrado do século XVIII utilizado como espaço cultural. Na encenação, o diretor utilizou toda a casa; cada cena se dava em um cômodo e o público tinha que seguir os atores pelo espaço.

O diretor propunha falar de amor. O espetáculo fazia parte de uma trilogia sobre o tema, na qual fez uso do texto de Tennessee Williams para falar da relação de um casal que, apesar de se amar, não se ouvia mais. A atmosfera desgastada da relação foi dada pela passagem do casal por espaços onde fragmentos desse amor eram deixados: cozinha, sala, quarto, banheiro, jardim, piscina e, por fim, os atores estavam debaixo da chuva.

Desde o início do projeto a ideia era montar um espetáculo itinerante, sendo essa uma linguagem que a companhia desenvolve desde seus primeiros trabalhos, há vinte anos (SUGAHARA apud TEIXEIRA, 2015). O intuito do grupo tem sido buscar uma recolocação espacial da cena em espaços não

convencionais, buscando interatividade e proximidade com o espectador. A itinerância constante do público nesse espetáculo justamente o transportava para o *real*, colocando-o em uma casa marcada por todas as dores e alegrias vividas por aquele casal no tempo em que estiveram juntos ali. Ao mesmo tempo, o texto dramatúrgico de Tennessee Williams apresentava indícios de não linearidade, que foi reforçada pelo fato de o diretor incluir outros textos no meio da narrativa, o que a deixou ainda mais desconexa. Esse fato fez o "sujeito preceptor" (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 22), o público, viajar por dois mundos – duas ordens de percepção – o *ficcional* e o *real*.

Poucas semanas depois dessa apresentação, o diretor entrou em contato com a tradutora dizendo que um representante da Abramus havia ido assistir ao espetáculo e concluiu que a companhia havia desrespeitado as regras contratuais de utilização da peça de Tennessee Williams, pois havia modificado o texto. Assim, a companhia não poderia mais seguir com a temporada. Dessa forma, o diretor pediu que a tradutora intercedesse no caso e dissesse à Abramus que o texto do dramaturgo foi colocado na íntegra na montagem teatral.

Infelizmente a tradutora nada pôde fazer. Além de não ter acompanhado o processo de ensaios da montagem, não conhecia os detalhes do contrato. A temporada foi cancelada. Nada pôde ser feito contra o sistema aprisionador dos direitos autorais, que nesse caso apresenta-se como um freio a novas criações artísticas, impossibilitando que o teatro exerça sua função de "reinventar o mundo", conforme afirmou Alvim (apud CERVERA, 2014).

Um espetáculo premiado com melhor direção e melhor iluminação pelo Prêmio Cesgranrio de Teatro em 2014 não pôde mais ser apresentado. Artistas e público foram privados de confrontarem-se em um momento de *crise*, de friccionarem-se, de desfrutarem da obra que tanto pulsava para aquele grupo teatral que havia tido o impulso de tirar o texto do papel e levá-lo a cena. "A irritação, o choque dos limites, a desestabilização da percepção e do eu" e "a produção de um estado de crise" (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 32) foram massacrados pelo sistema.

Por que não deixar que textos dramáticos como o de Tennessee Williams vivam hoje, no século XXI, com todas as indagações, interpretações e adaptações necessárias para que existam enquanto algo vivo e permeável pela

existência de um ser humano, permitindo, assim, que todos os elementos do fazer teatral se fundam no agora e vivam sua essência criativa e criadora? Talvez porque, como afirma Alvim:

> O teatro continua trabalhando num esteio figurativo e usando uma ideia de sujeito da cena, ignorando todas as revoluções do conceito de sujeito que foram perpetrados no campo linguístico, no campo da psicanálise; e isso corresponde a um atraso muito grande no teatro em relação ao pensamento contemporâneo. (apud CERVERA, 2014)

Sem essa mudança de percepção, espetáculos como o do grupo carioca Os Dezequilibrados continuarão sem possibilidade de atingir um número cada vez maior de espectadores.

Alvim completa seu pensamento dizendo que um filósofo deveria ir assistir a um teatro contemporâneo e pensar em novas filosofias para estabelecer um conceito que se comunique com a humanidade que está surgindo na cena contemporânea (apud CERVERA, 2014). Mas isso parece que ainda vai demorar um pouco para acontecer. Os seres humanos que comandam a burocracia do sistema ainda estão aprisionados a uma ideia trazida pela geração passada, do seguro, do concreto; utilizam a lei para vetar manifestações que expressariam a quebra dessa rigidez, a busca pela expressão da essência.

Não se pretende dizer aqui que não deva haver proteção para o autor, principalmente no que diz respeito ao plágio da sua obra. Todavia, prestando-se as devidas honras a ele, por que não deixar que o texto viva enquanto parte integrante do teatro, em função de um todo, no tempo real em que ele se manifesta, correndo o mesmo risco circunstancial que qualquer outro integrante necessário ao fazer teatral?

A autora deste artigo, enquanto artista, tradutora da peça aqui analisada e, assim, representante de um dramaturgo que tantas regras quebrou em seu tempo ao dar voz às personas que circulam à margem da vida, acredita que a imortalidade de um grande autor teatral está sujeita à grandeza com a qual suas obras são encenadas. Tennessee Williams navegou pelas linguagens realista, expressionista e surrealista, dialogou com atores e diretores na busca de constante aprimoramento de seu trabalho. A castração das possibilidades criativas de sua obra de arte corresponde ao bloqueio da

expressão plena e vigorosa dessa obra. É necessário que se permita uma manifestação de forma plena da "eclosão de uma experiência estética particular" (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 32).

Sugahara queria tirar seus espectadores de uma posição observadora, exterior ao espetáculo; queria transportá-los para dentro da sua viagem. Isso consiste no que a atual geração citada no texto mais quer: viajar, deslocar-se, poder ir e voltar à *ficção* e ao *real*, mesmo que seja sofrido. Pois estão cientes que o momento é de crise e que esse processo é, sim, doloroso.

Enquanto não é possível se fazer isso com textos de autores recém-mortos ou vivos, ainda aprisionados à ideia de posse, cabe aos artistas criarem sua própria dramaturgia em crise. Por fim, é válido dizer que, ainda que um texto teatral tenha que esperar setenta anos a partir da morte do autor para comungar com os outros elementos que fazem o teatro e, assim, viver sua essência enquanto drama – ação teatral –, ele não deixará de ser essa essência.

Referências bibliográficas

A 26 AÑOS DE "VIDEOMATCH". Marcelo Tinelli recordó el primer programa con una foto retro. **InfoShow**, Buenos Aires, 1 mar. 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2sZK-CJF>. Acesso em: 24 ago. 2016.

CERVERA, V. (Dir.). *O outro teatro*: dramaturgia alternativa. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cPv9jngAuQU>. Acesso em: 25 ago. 2016

BASSNETT, S. Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts. In: THEO, Hermans (Ed.). **The manipulation of literature:** studies in literaty translation. New York: St. Martin's Press, 1985. p. 87-102.

DEMARE, S. Toti Ciliberto: ¿Quién?. **Clarin X Digital**, Buenos Aires, 7 de set.1996. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/96/09/07/toti.htm>. Acesso em 24 ago. 2016.

FISCHER-LICHTE. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, 2013.

FABBRINI, R. Teatro como campo expandido: a imagem em Gilles Deleuze e Hans-Thies Lehmann. **Revista de Pesquisa em Artes**, [s.l.], v. 3, n. 1, p. 20-36, jan./jun. 2016.

FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, 2008.

FOSTER, H. Extensa análise de toda a sua obra até hoje publicada. **L'Obéissance Est Morte**, [s.l.], 15 set. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2ttfZO1>. Acesso em: 21 ago. 2016.

MANUS, R. A geração que encontrou o sucesso no pedido de demissão. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 ago. 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2b0Wwaj>. Acesso em: 20 ago. 2016.

SERÔDIO, M. H., 2005. Disponível em: < http://bit.ly/2t05d0B>. Acesso em: 10 mai. 2016.

TEIXEIRA, R. Uma conversa com Ivan Sugahara. **Veja**, Rio de Janeiro, 5 fev. 2015. Disponível em: <http://abr.ai/2sanK7w>. Acesso em 10 de jul. 2016.

UPTON, C.-A. **Theatre translation and cultural relocation**. Manchester: St. Jerome, 2000.

WILLIAMS, T. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. Trad. Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2012. p. 319-330.

ZATLIN, P. **Theatrical translation and film adaptation**. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.

ZUBER-SKERRITT, O. **Page to stage:** theatre as translation. Amsterdã: Rodopi, 1984.

Recebido em 15/03/2017
Aprovado em 27/04/2017
Publicado em 17/07/2017