

Entre orquestração e dramaturgia – pesquisa sobre o modo de composição dramática do Théâtre du Radeau

Rafaella Uhiara

Sorbonne Nouvelle. Mestranda.

Dramaturgia contemporânea. Marie-Madeleine Mervant-Roux.

Resumo: O objetivo desta pesquisa é compreender como a dramaturgia contemporânea se comunica com o seu público dada a ausência do sistema de convenções aristotélicas. Não se baseando mais na linearidade de uma fábula, mas estruturando um pensamento que trabalha a simultaneidade, esse teatro contemporâneo – muitas vezes definido como pós-dramático, performativo ou escritura de palco – busca comunicar o que escapa ao pensamento lógico-racional.

O caso estudado é o Théâtre du Radeau, cuja dramaturgia se estrutura em elementos da linguagem musical. Nesse grupo, importantes elementos do sistema aristotélico como personagem, ação e intriga são substituídos por uma estrutura polifônica organizada pelo ritmo e modulada pela variação e repetição dos eventos.

Palavras-chave: dramaturgia contemporânea

No fim da década de 1990, o teatro contemporâneo foi denominado ‘pós-dramático’ pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann¹. Com o intuito de “*escrever ‘após’ o teatro pós-dramático – colocando à prova algumas de suas hipóteses a partir de experiências estritamente contemporâneas.*”², Bruno Tackels propõe a expressão ‘escritura de palco’³. Uma terceira terminologia é sugerida por Josette Féral: ‘teatro performativo’⁴. Esse termo nos sugere que, mais do que ‘após o drama’ ou do que um novo tipo de escritura que não parte do texto, o teatro contemporâneo se caracteriza por uma forte influência da ‘performance art’. Essas diferentes nomenclaturas, apesar de mostrarem entendimentos diferentes do teatro contemporâneo, colocam em evidência a ideia de que a dramaturgia contemporânea não se baseia mais nos elementos que eram considerados desde Aristóteles fundamentais para a arte dramática. No caso do Théâtre du Radeau, a lacuna deixada pelo modelo aristotélico é preenchida por elementos provenientes do modo de composição musical. Nesse modo de estruturação dramática proposto pela companhia francesa, a linearidade da fábula dá lugar à polifonia da simultaneidade dos eventos e dos elementos que os compõem; as convenções e os signos são substituídos pela repetição e variação dos elementos cênicos; a continuidade e a fluidez tomam o lugar da fragmentação e das quebras criadas pela linguagem codificada e, por fim, ao invés da “grande ação” aristotélica, é o ritmo que organiza e confere uma coerência à obra.

¹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L’Arche éditeur, Paris, 2002, p.22.

² Bruno Tackels, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, Les solitaires intempestifs, coleção écrivains de plateau, Besançon, 2005, p.10.

³ ‘écriture de plateau’

⁴ Josette Féral, “Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif” in : *Théâtre/public*, n. 190, “L’avant-garde américaine et l’Europe”, Gennevilliers, 2008.

A partir de uma decupagem da estrutura rítmica do espetáculo *Coda* (2005), é possível perceber em sua composição a repetição de uma estrutura nomeada aqui “unidade”. Cada uma dessas “unidades” é constituída por um crescendo divisível em três “movimentos”. O primeiro movimento se define por ser o mais lento, silencioso, escuro e também o que contém menos informações simultâneas. Ele também se caracteriza por uma iluminação fria, um silêncio inicial e um solilóquio monocórdio e baixo, terminando com a entrada de um novo elemento que dinamiza o ritmo da cena. O segundo movimento é um degrau de transição entre o movimento mais lento e o mais rápido. E, finalmente, o terceiro movimento, o mais rápido, claro e com mais informações simultâneas, se inicia com a invasão de vários de seus elementos no movimento anterior. Ele é composto pela combinação de todos ou vários dos seguintes elementos: muitos atores em cena, música alta, falas incompreensíveis e simultâneas, barulho e deslocamentos mais dinâmicos. Dentro desse mecanismo, o Radeau modula o interesse do espectador por meio de fluxos de vai-e-vem, alternando momentos luminosos com muita informação com momentos mais escuros onde nada parece acontecer.

	Unidade 1	Unidade 2	Unidade 3	Unidade 4	Unidade 5	Unidade 6	Média das durações
Duração da unidade	00:19:52	00:07:26	00:08:05	00:10:44	00:05:45	00:09:36	00:10:15
Início do 1º movimento	00:00:18	00:20:10	00:28:50	00:36:55	00:47:39	00:53:24	
Fim do 1º movimento	00:07:50	00:23:40	00:29:44	00:42:40	00:49:18	00:55:04	
Duração do 1º movimento	00:07:32	00:03:30	00:00:54	00:05:45	00:01:39	00:01:40	00:03:30
Início do 2º movimento	00:07:50	00:23:40	00:29:44	00:42:40	00:49:18	00:55:04	
Fim do 2º movimento	00:14:15	00:25:15	00:35:06	00:44:57	00:51:22	01:00:01	
Duração do 2º movimento	00:06:25	00:01:35	00:05:22	00:02:17	00:02:04	00:04:57	00:03:47
Início do 3º movimento	00:14:15	00:25:15	00:35:06	00:44:57	00:51:22	01:00:01	
Fim do 3º movimento	00:20:10	00:27:36	00:36:55	00:47:39	00:53:24	01:03:00	
Duração do 3º movimento	00:05:55	00:02:21	00:01:49	00:02:42	00:02:02	00:02:59	00:02:58

Decupagem da estrutura rítmica do espetáculo *Coda* (2005).

O que salta aos olhos nessa decupagem é o fato de todas as unidades terem uma mesma duração média de aproximadamente 8 minutos, com exceção da primeira, cuja duração ultrapassa o dobro dessa média. Essa disparidade nos indica uma importante

característica dramaturgica desse espetáculo: dada a ausência de convenções pré-estabelecidas – ausência de narrativa, de personagem ou de outros elementos familiares ao público – o início é o momento no qual o espetáculo fornece todos os instrumentos necessários para o espectador fruir com a obra e, por isso, o espectador precisa de tempo para se habituar com o ritmo do espetáculo e para começar a entender como ele deve assisti-lo (no sentido de compreender qual a linguagem e o imaginário propostos). Sendo assim, essa primeira unidade serve de modelo para as outras, contendo todos os elementos estruturais e imagéticos que serão retomados ao longo do espetáculo. As unidades seguintes têm, portanto, a possibilidade de jogar com estruturas ou imagens já conhecidas pelo espectador. Esse jogo se faz necessário nessa obra desprovida de convenções pré-estabelecidas, pois a comunicação depende de um referencial comum entre locutor e destinatário. Nesse espetáculo, assim como na linguagem musical, essa memória comum entre espectador e espetáculo é construída dentro da própria obra a partir de repetições e de variações dos elementos e estruturas que compõem o espetáculo. Nesse fragmento de uma transcrição do curso “Linguagem e estruturação musical”, o Prof. Dr. Willy Corrêa de Oliveira explica como se dá a construção da memória na estrutura musical:

O que a música comunica? Um pensamento musical. [...]
A música não diz concretamente como a linguagem oral, por exemplo. Na linguagem musical um signo não está posto no lugar de alguma coisa do qual ele é o significante. A música não diz ‘o quadro-negro é verde’. A música diz outras coisas: o sistema de referência, os materiais (enquanto alturas, timbres, intensidades, durações), as relações praticadas pelo pensamento do compositor entre todos os elementos componentes da obra. Mas o que se comunica, definitivamente, na música, é a memória: todas as variáveis possíveis das relações entre os materiais musicais que devem ser fixados através de repetições ou variações. A memória é fundamental para a comunicação. Para conhecer uma língua e entender o significado das palavras, a memória é fundamental. Se digo que o quadro-negro é verde, todos sabem o que é um quadro e o que é verde. Se digo ‘the blackboard is green’, só irá entender quem souber inglês. Mas, se conhecemos, de antemão, as palavras, entendemos a mensagem. Isso se dá porque a linguagem oral é duplamente articulada. O significado está atrelado ao significante. O som e o sentido estão

gravados na memória. Quando digo 'verde', a memória lhe traz um modelo de verde e, essa associação lhe permite compreender a mensagem. Mas na música não é assim. [...] não se pede que os ouvintes conheçam o tema de antemão. O compositor dá os dados colocando-os, memoravelmente, de duas maneiras: ou pela repetição, ou pela variação.⁵

No caso do Théâtre du Radeau, a ausência da estrutura linear de uma fábula, de um encadeamento causal entre as ações e de convenções coloca em evidência a materialidade dos elementos cênicos: o cenário não representa lugar algum, ele apenas propõe mudanças de perspectiva para jogar com a percepção do espectador; as falas não devem ser entendidas ou interpretadas, elas se propõem apenas a criar sonoridades e a brincar com essa imagem de um ser falante⁶. Nenhum dos elementos cênicos representa, significa ou remete a qualquer outra coisa. Tudo o que o Radeau propõe a seu público só pode ser dito com os elementos e ferramentas do próprio teatro. Essa recusa da figuração em detrimento de uma atenção mais voltada aos materiais e à própria linguagem é uma manifestação de toda a crise da representação que marca o século XX. O filósofo francês Jean-François Lyotard define a pós-modernidade como a época do fim da era das grandes narrativas⁷ e afirma que a experiência estética é o que resta para alimentar o espírito desse homem pós-moderno que já não acredita mais em Deus, na revolução, em qualquer tradição e que já não tem mais nenhuma utopia, dada a sua consciência da finitude da civilização que ele integra.⁸ Representativo do espírito dessa época, a arte do Radeau não significa nada, apenas propõe uma experiência estética.

A experiência proposta pelo Radeau é fundada na continuidade e na fluidez do pensamento poético organizado pelo ritmo e não por signos. A ausência de signos possibilita que o fluxo entre os eventos seja contínuo, como na linguagem musical. O tema de uma obra organizada pelo ritmo é inapreensível porque esse pensamento é fundado no fluxo contínuo, e não no encadeamento lógico de idéias precisas. Organizada pelo ritmo, a dramaturgia do Radeau comunica o que o signo é incapaz de expressar, pois o pensamento rítmico constitui um discurso que não pode ser dito de outro modo, já que o ritmo, assim

⁵ Transcrição da disciplina « Linguagem e estruturação musical » ministrada pelo Prof. Willy Corrêa de Oliveira na Universidade de São Paulo. Anexo da dissertação de mestrado *Por um ouvir materialista histórico* de Alexandre Ulbanere sob a orientação de Alberto Ikeda, defendido na UNESP em 2005, p. 17.

⁶ O que se torna evidente com a ausência de legenda nas apresentações que a companhia faz no exterior, como foi o caso das representações de *Coda* no Sesc Belenzinho e no Festival de Curitiba em 2005.

⁷ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979.

⁸ *Idem*, *Moralités postmodernes*, Galilée, coleção débats, Paris, 1993.

como o tema do que ele organiza, fala do que nos é desconhecido.⁹ E é exatamente nesse aspecto que reside o interesse desse tipo de obra, afinal,

Se a poética existe, é justamente para pensar [...] 'o que não tem nome até agora'. E que outro espetáculo nos dá a linguagem, senão que falamos sem saber. Porque falamos para saber.¹⁰

Bibliografia

- Danan, J. "Mutations de l'action" in: *L'annuaire théâtrale québécoise d'études théâtrales*, n. 36, automne 2004.
- Féral, J. "Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif" in: *Théâtre/public*, n. 190, "L'avant-garde américaine et l'Europe", Gennevilliers, 2008.
- Fischer-Lichte, E. "Réalité et fiction dans le théâtre contemporain" in: *Registres*, n. 11/12, Institut d'études théâtrales, hiver 2006 – printemps 2007.
- Lehmann, H.-T. *Le théâtre postdramatique*, L'Arche éditeur: Paris, 2002.
- Liotard, J.-F. *La condition postmoderne*, Minuit: Paris, 1979.
- _____ *Moralités postmodernes*, Galilée, coleção débats: Paris, 1993.
- Manganaro, J.-P. *François Tanguy et Le Radeau*, P.O.L.: Paris, 2008.
- Meschonnic, H. *La politique du rythme*, Lagrasse: Verdier, 1995.
- Tackels, B. *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, Les solitaires intempestis: Besançon, 2005.

⁹ « De là le rythme critique le signe. Et le rythme est de l'inconnu. Le sujet du poème est de l'inconnu. ». Henri Meschonnic, *La poétique du rythme*, Lagrasse, Verdier, p.75.

¹⁰ *ibidem*, p. 79.