

REPERTÓRIO
LIVRE

O QUE SE PODE DIZER SEM QUE HAJA NINGUÉM PARA OUVIR?

A DRAMATURGIA
PERFORMATIVA DE TIM
ETCHELLS E DO FORCED
ENTERTAINMENT

*WHAT CAN YOU ONE SAY WITHOUT
ANYONE TO LISTEN TO IT?*

*THE PERFORMATIVE DRAMATURGY OF TIM
ETCHELLS AND FORCED ENTERTAINMENT*

*¿QUÉ SE PUEDE DECIR SIN QUE
NADIE ESTÁ A ESCUCHAR?*

*LA DRAMATURGIA PERFORMATIVA DE TIM
ETCHELLS Y FORCED ENTERTAINMENT*

FRANCISCO GASPAR NETO

GASPAR NETO, Francisco.

O que se pode dizer sem que haja ninguém para ouvir? A Dramaturgia Performativa de Tim Etchells e do Forced Entertainment Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **194-213**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

Este artigo localiza a produção dramatúrgica da companhia inglesa Forced Entertainment no campo da dramaturgia performativa. Relacionaremos os procedimentos dramatúrgicos da companhia com o conceito de transindividualidade proposto por Gilbert Simondon. Assim, pensaremos o processo de criação da companhia se dando entre o texto, a cena, os performers e a plateia, entendidos como partes constituintes e constituídas do mesmo procedimento rapsódico. Esse gesto funciona como relação de elementos heterogêneos, tanto no plano dramatúrgico quanto espetacular, que no caso do Forced Entertainment, não se diferem. Analisamos as estruturas de espetáculos do Forced Entertainment, os escritos dramatúrgicos de Tim Etchells, seus escritos sobre as obras e o processo de criação da companhia, além de fragmentos de dramaturgias. Deste modo, demonstramos que a dramaturgia de Tim Etchells e do Forced Entertainment desestabiliza as regularidades linguísticas ao encenar a língua em seu devir, entendendo como texto todo trabalho coletivo na elaboração dramatúrgica e espetacular. Desse modo, o Forced Entertainment quebra as formas regulares do fazer teatral para encontrar em seus fragmentos o movimento que o anima e o empurra no seu processo de vir-a-ser.

ABSTRACT

This article places the dramaturgical production of the English company Forced Entertainment in the field of performative dramaturgy. We will link the company's dramaturgical procedures to the concept of transindividuality proposed by Gilbert Simondon. Thus, we will think about the company's creation process taking place through text, scene, performers and audience, understood as constituent parts and constituted of the rhapsodic procedure. This gesture works as a relation of heterogeneous elements, both in the dramaturgical and spectacular plan, which in the case of Forced Entertainment, do not differ. We analyzed the performance structures of Forced Entertainment, the dramaturgical writings of Tim Etchells, his writings on the works and the process of creating the company, as well as drama fragments. Hence, we demonstrate that Tim Etchells and Forced Entertainment dramaturgy destabilizes the linguistic regularities by staging the language in its becoming, understanding as text all collective work in the dramaturgical and spectacular construction. Therefore, Forced Entertainment breaks down the regular forms of theatrical doing to find in its fragments the movement that animates and pushes it in its process of becoming.

RESUMEN

Este artículo ubica la producción dramatúrgica de la compañía británica Forced Entertainment en el campo de la dramaturgia performativa. Relacionaremos los métodos dramatúrgicos de la compañía con el concepto de transindividualidad propuesto por Gilbert Simondon. Así, pensaremos el proceso de creación de la compañía que ocurre entre el texto, la escena, los performers y el público, entendidos como partes constitutivas y constituidas de un mismo procedimiento rapsódico. Este gesto funciona como una relación de elementos heterogéneos, tanto en el plano dramatúrgico como espectacular, que, en el caso de Forced Entertainment, no difieren. Analizamos las estructuras de los espectáculos de Forced Entertainment, los escritos dramatúrgicos de Tim Etchells, sus escritos sobre las obras y el proceso de creación de la compañía, así como fragmentos de dramaturgias. Por lo tanto, demostramos que la dramaturgia de Tim Etchells y Forced Entertainment desestabiliza las regularidades lingüísticas escenificando el lenguaje en su devenir, entendiendo como texto toda obra colectiva en elaboración dramatúrgica y espectacular. Forced Entertainment rompe así las formas regulares del hacer teatral para encontrar en sus fragmentos el movimiento que lo anima y lo empuja en su devenir.

PALAVRAS-CHAVE:

forced entertainment;
transindividualidade;
dramaturgia performativa;
procedimento rapsódico;
heterogeneidade.

KEYWORDS:

forced entertainment;
transindividuality;
performative dramaturgy;
rhapsodic procedure;
heterogeneity.

PALABRAS CLAVE:

forced entertainment;
transindividualidad;
dramaturgia performativa;
procedimiento rapsódico;
heterogeneidad.



INTRODUÇÃO

APESAR DE TER SIDO contemplado com o Ibsen Award no ano de 2016, além de ser frequentemente considerado um dos mais criativos e influentes grupos da atualidade, sem citar outros reconhecimentos, o coletivo de performers ingleses Forced Entertainment ainda guarda a incompreensão como marca do seu trabalho. Tal incompreensão é a expressão de um conjunto de gestos e procedimentos criativos bem definidos, uma estratégia global de lidar com a matéria teatro nas fronteiras da sua membrana, mais do que um desajuste casual na relação com o público e com a crítica especializada. Os espetáculos do Forced têm melhor recepção entre espectadores desacostumados ao teatro do que do público habitual e especializado (ETCHELLS, 2013) e tal evento se deve à própria característica da produção teatral do coletivo. Mark Deputter diagnostica uma tendência do meio teatral europeu de considerar o grupo muito “avant-garde e do qual se pode esperar qualquer coisa” (ETCHELLS, 2013, p. 1) Tim Etchells, por sua vez, evidencia, a concordância com o diagnóstico de Deputter e arremata, sem nenhuma surpresa: “Muita gente gosta muito do trabalho, claro, mas sei que somos puxados para formas e texturas não-resolvidas, ou difíceis, em termos do que a apresentação produz. Essa pode ser uma das razões”. (ETCHELLS, 2013, p. 1) Identificamos aqui um dos primeiros aspectos que irão ser tratados neste artigo. As formas e texturas não resolvidas das quais fala Etchells são apenas

o prenúncio de uma estética dramatúrgica que se estabelece sob o signo da incompletude e do convite à plateia para completá-la.

Como descrito no site do coletivo,¹ o Forced Entertainment, nascido em 1984, em Sheffield na Inglaterra, é o resultado do encontro de seis artistas: Tim Etchells, seu diretor artístico e dramaturgo, Richard Lowdon, designer, Robin Arthur, Claire Marshall, Cathy Naden e Terry O'Connor. Nesses 36 anos, o Forced vem se apresentando em vários países e conquistando reconhecimento internacional. Além dos espetáculos, o coletivo atua nas mais variadas formas de produção artística (instalações em galerias de arte, espetáculos de *site-specific*, livros, colaborações fotográficas, vídeos, passeios guiados). A diversidade de referências nos espetáculos do coletivo, acabam por extrair efeitos das mais variadas linguagens artísticas, não somente da linguagem teatral. Peças musicais, *stand-ups*, novelas televisivas, internet, filmes, performances, são algumas das fontes das quais o grupo retira seu material de trabalho; o que o Forced procura extrair desse conjunto são experiências coletivas que sejam totalmente significantes para todos os envolvidos nos espetáculos, a criação conjunta e prazerosa de um acontecimento significativo, como um convite à participação. A coletividade que esse convite ativa não é a de um conjunto de indivíduos individualizados, mas a do plano indiferenciado que cada um carrega consigo como processo de abertura. O indivíduo que identificamos aqui é coletivo em essência, coexistência de um plano singular e um plano multitudinário, mais que unidade e mais que identidade. (GASPAR NETO, 2020) Desse modo, é possível que a atração que o Forced exerce sobre os espectadores seja o efeito de uma construção dramatúrgica e espetacular que não convoca espectadores conscientes a partir de elementos teatralmente consagrados; a obra incompleta se comunica subconscientemente com os espectadores naquilo que neles é desejo de conexão. A incompletude guardando mais o sentido de abertura do que de inacabamento.

Analisando os escritos de Tim Etchells (1999) a respeito do processo criativo do Forced Entertainment, assim como sua produção dramatúrgica, ressalta a decisão consciente, nas palavras do próprio Etchells, de quebrar as identidades subjetivas, lingüísticas e teatrais para encontrar além de sua forma atual os pontos de engate com diferentes realidades em processo de disparação. O movimento subjacente a toda forma estável é a matéria que enseja os procedimentos criativos do Forced,

1 Ver: <https://www.forcedentertainment.com/>.

resistindo às formas consagradas de teatro e suas figuras já estabelecidas: ator, atriz, personagem, palco, plateia, texto e cena, entre outras. A escolha pelo fragmento, a repetição, restos e materiais de baixo valor é o gesto de pôr o teatro em movimento, fissurando suas estruturas e impedindo que ele alcance uma estabilidade definitiva. Esse gesto acaba sendo uma pergunta sobre qual seria a aventura do teatro. Não a de alcançar uma forma definitiva e estável, mas a de ser lançado em uma linha de variação contínua, encontrando seus movimentos de futuro e invenção.

Para o filósofo francês Gilbert Simondon (2020), toda individualidade é uma instância formal e provisória dentro do processo contínuo e mutável da individuação; indivíduo e processo não se confundem, como também o processo não pode ser explicado tendo o indivíduo acabado como modelo. Cada singularidade individual coexiste com uma potência anônima, sendo um dos possíveis desta potência. Isso quer dizer que, antes de entrar em categorias fixas e a partir delas estabelecer uma comunidade por segmentarização, o sujeito já experimenta a coletividade ontologicamente porque a sua individualidade carrega em si uma natureza não individuada. (SIMONDON, 2020) Assim, a entrada em uma comunidade só pode acontecer através da relação transindividual, composição de disparidades em processo de atração e repulsão que caracteriza a realidade preindividual, anterior ao indivíduo constituído e que, no entanto, o acompanha, ligando-o ao mundo e à coletividade. Por esse modo de pensar, o coletivo emerge do compartilhamento de planos preindividuais e não das formas já individualizadas.

No contexto da experiência espetacular do Forced, a relação que se estabelece entre seus elementos pressupõe que a comunicação não acontece através das regularidades linguísticas, mas por contaminação entre planos pré-refletidos e subconscientes ativados quando a língua encontra seu poder de invenção no anômalo e irregular. A criação dramatúrgica articula, deste modo, dois planos de coletividade: um plano aquém do indivíduo – por ser habitado por vozes anônimas e singulares, preindividuais – e um campo para além do indivíduo constituído. Falando de um dos espetáculos do Forced, *Emanuelle Enchanted*, Etchells (1999) deixa bastante claro que para ele mesmo a ação física dos performers com a cortina, revelando ou encobrendo a cena, é texto, como será mostrado adiante. Essa é uma afirmação que confirma o ponto de vista de que o jogo estabelecido pelo Forced acontece em um campo conflitivo de forças em vias de se formalizar.

As formas e texturas não resolvidas as quais Etchell se refere, assim como a diversidade de referências de linguagens artísticas envolvidas nos espetáculos, dão pistas para que se possa analisar a dramaturgia do Forced tanto como um convite ao espectador para participar da construção do espetáculo quanto como um jogo ao mesmo tempo profundo, leve, divertido e difícil. E é desse modo que é possível situar o jogo dramaturgicamente e espetacularmente do evento cênico dentro da relação transindividual. O inacabamento da dramaturgia, a multiplicidade de referências e cocriação com os espectadores são camadas de expressão de um mesmo gesto criativo, um sentido que atravessa o trabalho do Forced e que se caracteriza por um tipo de operação de costura de fragmentos diversos.

Além de expressar a dinâmica compositiva e conflitiva da relação transindividual, o fragmento expressa um conjunto descentrado e aberto no qual cada elemento participa relativamente, produzindo seus efeitos no conjunto, embora mantenha uma parcela de seu significado voltada para o seu contexto de origem. A ideia de uma comunidade de disparidades é relativa à comunidade transindividual; portanto, nessa mesma linha, a criação de um campo de multiplicidades no evento espetacular já está presente no tratamento do material dramaturgicamente de texto e de cena e, neste caso, os dois não se separam; as descobertas de um reverberam sobre o outro.

Desse modo, a criação dramaturgicamente-espetacular experimenta seu próprio processo de individuação acompanhado de um plano de virtualidades que manterá o sistema sempre aberto. A costura de fragmentos oferece uma paisagem dos procedimentos utilizados pelo Forced, mas não esclarece os modos como o grupo os articula. Dança, mágica, bebedeira, palhaçada, fazer de morto (que pode remeter a um truque de cachorro) e outros procedimentos se unem em um objetivo incerto e ainda por vir; o que eles podem dizer juntos, que efeitos essa união produz e que tipo de diálogos serão estabelecidos na experiência?

A costura de fragmentos é um procedimento dramaturgicamente cujos efeitos se difundem através de todos os planos da obra espetacular produzindo acordos discordantes. Esse procedimento, evidentemente, abole o sujeito da enunciação que define previamente a posição de cada elemento em uma estrutura; ao contrário, sua função é impedir que os choques entre eles sejam domados, hierarquizados

e radicados pela vontade de um ou de alguns. Esse procedimento faz parte de um contexto maior de criação do coletivo que se define por um certo tipo de estética do inacabado, tangenciando uma forma “[...] caseira, trash, informal” (ETCHELLS, 2013, p. 1), dando ao espectador habitual e especializado a impressão de que ali não há teatro, nem mesmo uma tentativa de tê-lo.

É o caso de *And on the Thousandth Night...*, espetáculo improvisacional de 2000, no qual os oito performers em cena passam horas contando histórias entrecortadas pela frase “e era uma vez...”, sempre sendo interrompidos pelo início de outra nova história, iniciada com a mesma frase. Vestidos de reis e rainhas, com capas vermelhas baratas e coroas de papelão, os performers parecem participar mais de uma competição feita de interrupções, exageros histéricos, abandono do palco, apropriação das histórias uns dos outros, do que de um espetáculo teatral. A interrupção contínua causada pelo mote “e era uma vez...” permite a *And on the Thousandth Night...* leva a uma profusão desmedida de temas e formas narrativas, histórias infantis, contos de terror, tramas de telenovela, transitando entre o grotesco e o sublime, o trágico e o cômico. Trata-se de uma experiência que oferece muito pouco teatro, revelando até mesmo uma má vontade com o espectador e as convenções da cena. No entanto, ao mesmo tempo, ela é capaz de tocar as questões mais profundas da arte teatral, na medida em que escancara a sua dinâmica essencial.

And on the Thousandth Night..., de certo modo, retoma a estrutura de *Speak Bitterness*, espetáculo de 1994, com duração de até seis horas, no qual os performers, sentados em uma mesa, se revezam para, obsessivamente, se confessarem diante da plateia. Diferentemente de *And on the Thousandth Night...* e outros trabalhos do Forced, *Speak Bitterness* é jogado a partir de textos com temas variados que articulam a relação entre os performers e a plateia. A maneira de dizer esses textos é o que estabelece essa relação, tanto quanto seus conteúdos; as confissões são gritadas, sussurradas, interrompidas, lidas, com a mais absoluta sinceridade ou com descaramento completo. (ETCHELLS, 1999) A descrição geral de ambos os espetáculos evidencia a característica performativa da dramaturgia do Forced; seja a partir da improvisação ou de textos pré-estabelecidos, fazendo uso da interrupção do discurso ou do discurso obsessivo, não é possível considerar a escrita dramatúrgica separadamente da sua execução na

cena já que não se trata de textos a serem reproduzidos, mas de disparadores de efeitos cênicos. Desse modo, o acento recai menos nos significados e mais nos significantes textuais e como eles produzem efeitos espetaculares.

O diálogo com formas não necessariamente teatrais de atuação e a execução de ações que parecem não ter nenhuma relação direta entre si acompanham o mesmo gesto cirúrgico de deixar ver os processos de ligação entre os elementos através do inacabado e que, por sua vez, acentuam aquele convite à participação. Falar um texto é mais do que proferi-lo para uma plateia abstrata, é executar um trabalho diante de um grupo de pessoas concretas e cuja concretude está na capacidade de operar os sentidos do texto junto com a cena; esse trabalho envolve captar o texto em sua materialidade e com isso torcer, esticar, quebrar o texto e o que mais se possa fazer. O que se oferta às pessoas não é somente o significado daquilo que se fala, mas a possibilidade de operar conjuntamente. A performatividade dramática de Etchells e seus companheiros fala de “[...] palavras para serem vistas e lidas no palco ao invés de faladas, fala sobre listas, sobre improvisação, sobre leitura, sobre sussurrar e sobre colagem como forma – em cada caso implicando um diálogo crítico com noções mais tradicionais de teatro ou escrita performática”.² (ETCHELLS, 1999, p. 98, tradução nossa) que não diferencia, como natureza, a escrita da ação física ou da construção de cenários. É o caso de *Emanuelle Enchanted (or a Description of this World as if it were a Beautiful Place)*, de 1992. Assim como em outros trabalhos do Forced, o texto é de autoria de Tim Etchells, mas tendo como referência o material trabalhado pelo grupo nos ensaios: “Nesse processo, as palavras (como tudo o mais) foram ordenadas e reordenadas, recontextualizadas e refeitas pelos performers e por mim enquanto trabalhávamos no estúdio de ensaio”.³ (ETCHELLS, 1999, p. 23, tradução nossa) *Emanuelle Enchanted* é a narrativa de uma noite caótica, na qual a interrupção da chuva revela crises sociais e pessoais. A encenação segue o mesmo padrão simples e caseiro das montagens do Forced; além do jogo com a cortina, o jogo da cena se estabelece na narrativa de colagens de textos de diversas fontes e endereçados à plateia. O texto mistura também narrativas ficcionais das personagens e as memórias dos performers, além do uso de referências diversas, como em outros trabalhos do grupo. Em cena, cinco performers utilizam a cortina como elemento de composição e corte dramático e no qual, em alguns momentos, a cortina aberta permite que a plateia testemunhe

2 “[...] writing words to be seen and read on-stage rather than spoken, it talks about lists, about improvisation, about reading, about whispering and about collage as a form—in each case implying a critical dialogue with more traditional notions of theatre or performance writing”.

3 “In this process, words (like everything else) were ordered and reordered, recontextualised and remade by the performers and myself as we worked in the rehearsal studio”.

os performers esperando para entrar em cena, passando o texto, nervosos ou não. Em outros momentos, com a cortina fechada, a plateia pode perceber uma cena em andamento. E são os performers que decidem a cada vez se a cortina ficará aberta ou fechada e essa dinâmica, por vezes conflitiva, também é material dramático: “Existem discordâncias óbvias entre os performers sobre o que deve ser mostrado, e quando, assim como discordâncias narrativas sobre os eventos que supostamente estão sendo apresentados”.⁴ (ETCHELLS, 1999, p. 142, tradução nossa) E aqui, novamente, Etchells não distingue a narrativa da ação física, ou da composição do material de cena.

A análise desses procedimentos mostra que a operação coletiva sobre o texto procura instalar mundos, muito mais do que narrar o mundo vivido e que cujas características são encontradas no texto performativo como campo de forças descrito por Stephan Baumgärtel (2010, p. 124) e que “instala a lacuna entre vivenciar e descrever –, e através daquilo que chamei de citação desviante e palimpsesto, o jogo crítico com heranças culturais temáticas e as máscaras verbais associadas a ela”.

No campo de forças conflitivas, os vetores são muito mais acentuados do lado do significativo do que do significado, ficando mais ao lado da invenção no aqui-agora do que da narração do meramente vivido. Desse modo, o espetáculo deixa de ser a reprodução de uma intriga pré-concebida e de conflitos normatizados. A operação dramática, nesta chave, repousa na constituição da obra no presente de sua apresentação e pelo modo como ela vai sendo composta em cena, como operação inventiva, resistente à normatização dos discursos, ao senso comum e à opinião.

Um certo modo consagrado de escrita dramática está ancorado na aceitação de que a sua essência está profundamente enraizada na autoria; a unidade de uma experiência de vida, que torna a escrita autêntica e autorizada pela presença viva do autor. Trata-se de um procedimento que procura iluminar, ou trazer à tona, um mundo coberto de trevas, uma hermenêutica do ato de escrita. Para Etchells (2003) há outro tipo de escrita, noturna (literalmente escrita durante a noite), que reúne fragmentos sem pistas de suas origens, coletados de vozes anônimas, lembranças incertas e cópia descarada, como contraparte da escrita autoral. A

4 “There are obvious disagreements between performers about what should be shown and when, as well as narrational disagreements about the events which are supposedly being presented”.

personagem, nesse caso, é muito mais a emergência de vozes, atravessamentos de vozes, do que origem ou suporte e não é causa necessária dos enunciados “[...] que se desenvolvem segundo sua própria lógica, inventando suas próprias dramaturgias. O diálogo se constrói na margem, na contramão, às expensas dos interlocutores, cuja individualidade e autonomia tendem a se anular simultaneamente” (SERMON, 2013, p. 33), como no caso do diálogo entre Robin Arthur e Terry O’Connor em *Emanuelle Enchanted*:

Robin: A noite em que a chuva parou foi selvagem, fria e cheia de ruídos estranhos e fizemos mágicas e ficamos assustados pelos outros e por nós mesmos. Ficamos FECHANDO OS OLHOS BEM APERTADOS ENQUANTO DIRIGÍAMOS POR UMA ESTRADA, treinamos EXPOSIÇÃO DE POEIRA. Jogamos GOLFE ASSOMBRADO. Nós continuamos nesse VOCÊ VAI PARA CASA NUMA MALDITA AMBULÂNCIA. Isto é... Terry: No meio disso tudo, paro subitamente pensando, O MUNDO DÁ VOLTAS e falo numa LÍNGUA MUITO SOLITÁRIA ‘QUEM SABE FAZER TRUQUES DE FESTA?’ perguntamos e ‘O QUE SÃO ASAS DOCE DE MAGIA?’⁵ (ETCHELLS, 1999, p. 147)

A longa lista de personagens de *Emanuelle Enchanted*, escrita em cartões de papelão distribuídos entre os performers, por si só não permite que este espetáculo seja acompanhado pelas ações de suas personagens, mas somente pelo jogo de cena que se estabelece entre os performers e destes com o material de cena. A construção do diálogo apresentado acima produz um efeito melancólico e sentimental a partir das imagens evocadas por Robin e Terry: a evocação de um acontecimento passado e de atos significantes para ambas as personagens. Esse tom melancólico, a evocação de atos e impressões emerge no conjunto do texto, ao mesmo tempo em que as palavras, isoladamente, não oferecem nenhuma notícia de um universo coerente que doe a elas seus significados. Assim como não oferecem nenhuma pista das identidades das duas personagens, ou

5 “Robin: The night the rain stopped was wild and cold and full of strange noises and we did magic acts and were scared for each other and ourselves. We practised CLOSING BOTH EYES TIGHT WHILST DRIVING DOWN A ROAD, we practised EXHIBITION OF DUST. We practised HAUNTED GOLF. We worked on YOU’RE GOING HOME IN A FUCKING AMBULANCE. This is the... Terry: In the middle of all this I’m stopped dead in my tracks thinking WHAT GOES AROUND COMES AROUND and speaking in QUITE LONELY TONGUES... ‘WHO HERE CAN DO PARTY TRICKS?’ we asked and ‘WHAT ARE SWEET WINGS OF MAGIC?’”. (Tradução: Kevin Kraus)

da situação na qual estão inseridas. Ao seu modo, *Emanuelle Enchanted* reproduz o procedimento confessional de *Speak Bitterness*, mostrando a construção presentificada no espetáculo do diálogo, das personagens e da cena e como eles vão tomando forma no instante vivo da performance.

O diálogo entre Terry e Robin, evidencia também a indistinção entre personagens e performers na elaboração dramatúrgica e chama a atenção para a cópia como um dos procedimentos dramatúrgicos do Forced. A cópia coloca em questão a autoridade de quem fala, tanto no plano da escrita, quanto no da construção das personagens e da encenação. Trata-se de um empréstimo de forças, mais do que uma imitação de modos e maneiras, embora estes também façam parte do material expressivo. Os performers agem como se tomassem emprestadas as roupas de outra pessoa, um parente, um amigo. (ETCHELLS, 1999) O mesmo acontece na construção de cada frase ou bloco de texto, empregando fragmento de filme ou novela, ou mesmo um texto literário. Esse procedimento é recorrente na dramaturgia de Etchells e do Forced e pode ser observado na composição de *And on the Thousandth Night...* que faz uso de fontes variadas de histórias e narrativas, assim como no trecho de *Emanuelle Enchanted* apresentado acima, no qual Robin e Terry parecem circular entre um filme romântico e um comercial de TV. Trata-se de uma coleção de fragmentos, trabalhados dentro de um esquema que é, ele também, outro fragmento, mas com uma lógica precisa, que de toda forma não inviabiliza a participação do acaso: “Uma escrita que é mais parecida com a amostragem. Misturando, combinando, cortando, colando. Consciente, estratégica e, por vezes inconsciente, fora de controle”.⁶ (ETCHELLS, 1999, p. 101, tradução nossa)

Essa escrita vai ao encontro do que Sarrazac (2013) denominou de novo diálogo dramático, cujo funcionamento opera através da costura de diferentes modos poéticos efetuada pela figura do rapsodo. O procedimento de costura configura na dramaturgia um modo de articular a multiplicidade de vozes no texto dramático, nas suas qualidades materiais (altura, timbre, entonação, dicção, acentuação, distância e proximidade) e nos efeitos que produzem no texto e na linguagem, autonomização e autorreferencialidade do discurso e desconcerto nos modos consagrados de escrita dramática (BAUMGÄRTEL, 2010) do drama absoluto. (SARRAZAC, 2012)

6 Texto original: “A writing that’s more like sampling. Mixing, matching, cutting, pasting. Conscious, strategic and sometimes unconscious, out of control”.

O procedimento rapsódico é uma cesura (BEAUFRET, 2008) caracterizada como gesto de corte e emenda ao mesmo tempo. Nesse caso, o procedimento cesurante não procura uma unidade a ser restabelecida, um problema a ser resolvido, mas o encontro pela separação capaz de estabelecer comunicações entre diferentes modos e sujeitos díspares: “Um diálogo que costura [*rhaptein* no grego antigo significa ‘costurar’] modos poéticos diferentes, para não dizer refratários entre eles [modos lírico, épico, dramático, argumentativo]”. (SARRAZAC, 2013, p. 18, grifo nosso)

O procedimento rapsódico não articula vozes substancialmente definidas, mas faz conviver, próximas ou distantes, vozes subjetivamente delineadas com vozes anônimas, ou uma voz subjacente às vozes das personagens. Esse caráter anfíbio da voz, trai a experiência de escrita dramatúrgica como processo de subjetivação. Processo que pode ser definido como rearranjo das linhas de existência que nos constituem (sociais, linguísticas, sexuais, biológicas, econômicas etc.) e que ao se rearranjarem proporcionam a experiência com o diferente em si. O encontro com a diferença em si, no encontro com a diferença no outro, se dá através do plano preindividual (SIMONDON, 2020) e estabelece a produção coletiva transindividual.

Todo ato de fala, no momento concreto de sua enunciação, carrega consigo e é atravessado por determinações culturais e ideológicas que estabelecem a posição do indivíduo social em todas as possibilidades de intercâmbio verbal entre sujeitos (BAKHTIN, 2006); o diálogo é, por fim, a presença mútua de dois universos de multiplicidades no diálogo. Tal rede de relações entre vozes remete ao que Mikhail Bakhtin considera o dialogismo e no qual: “Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística etc.), está impregnada de relações dialógicas”. (BAKHTIN, 2005, p. 183) O dialogismo configura, em todos os aspectos da linguagem, relações que se dão entre vozes expressas numa conversa, em textos artísticos ou não, nas conversas de elevador, em todos os pontos do tecido social no qual habitam atos de fala que por sua vez integram a criação ideológica em todas as formas e aspectos.

Como ato da língua, o procedimento rapsódico faz o diálogo saltar do seu funcionamento consagrado no drama absoluto, intersubjetivo entre as personagens, para experimentar uma nova partilha de vozes, como diz Sarrazac (2013), na qual

a voz do autor não fica sujeita às didascálias, mas mistura-se às vozes das personagens no interior do texto. Assim, se estabelece uma nova ordem nas relações dialógicas através da mistura de enunciados, caracterizando o que Bakhtin descreve como multiplicidade de vozes, mais ou menos perceptíveis; em cada enunciado descobrimos, se procurarmos adequadamente “[...] toda uma série de palavras do outro semilantes e latentes, de diferentes graus de alteridade”. (BAKHTIN, 2003, p. 299) Com isso, podemos desenhar modos de funcionamento dos enunciados e como eles são animados por forças anônimas circulantes no meio social. As vozes apresentam muitos outros sujeitos além daquele do enunciado. Ainda a esse respeito, o termo “voz”, na dramaturgia contemporânea, designa uma matéria visando a cena e que pode ser trabalhada pelos atores, permitindo desenhar uma “poética da voz”, também designando um jogo com os enunciados que permite ouvir “[...] as vozes por cima dos diálogos comuns [...]”. (SARRAZAC, 2012, p. 165)

O gesto dramatúrgico será, neste contexto, o de dissolver a integridade da enunciação a partir de um sujeito único e consciente, tornando sensíveis os efeitos de forças anônimas no interior da própria língua. A voz será tomada em seu caráter material, polissêmico, de múltiplas dimensões (altura, timbre, dicção, acentuação) e relações (de múltiplos sujeitos e de múltiplos modos de emissão). Neste jogo, o que se evidencia é a enunciação como composição tensionada de elementos materiais. O procedimento rapsódico, tomado nesses termos, não se faz somente ao nível do texto e da significação, mas das qualidades materiais e dos significantes, de todo um campo de disputas e alianças no interior da língua que se explicitam no diálogo, de modo que Bakhtin pode dizer que: “Todo interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda sua essência”. (BAKHTIN, 2003, p. 341) Com isso queremos novamente sublinhar a relação do procedimento rapsódico com o dialogismo e a multiplicidade de vozes que habitam os sujeitos e seus discursos, afirmando que o ato de escrita configura-se como o encontro com a diferença íntima que conosco coabita num campo no qual “O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si, ele olha o outro nos olhos ou com os olhos do outro”. (BAKHTIN, 2003, p. 341)

Em *Club of No Regrets*, espetáculo de 1993, a ideia de costura situa-se tanto no plano da escrita quanto no da performance cênica. No primeiro, a costura dos materiais em uma organização suficientemente aberta que fosse trabalhada em cena posteriormente. No plano da performance é a personagem Helen X, interpretada por Terry O'Connor, quem faz a costura das cenas que são trabalhadas por dois performers dentro de uma pequena caixa cênica. Além disso, Helen X é auxiliada por dois outros performers, que fazem as vezes de carcereiros e ajudantes de cena, fornecendo o material necessário para as improvisações dos companheiros na caixa cênica e, eventualmente, reorganizando a cena a partir das alterações de texto feitas por Helen.

Enquanto lê, em cena o material textual, escolhido e trabalhado na fase de ensaios, Helen X não interrompe o procedimento de corte, reestruturação e colagem. O próprio procedimento de escrita, com seus avanços, interrupções e meneios, torna-se elemento de cena. Isso acontece em momentos como “Para chamar a MORTE, não, vou mudar isso. PARA CHAMAR A MORTE E SAIR DE UM LUGAR TERRÍVEL. Sim. FEITIÇOS”.⁷ (ETCHELLS 1999, p.165, tradução nossa)

De acordo com o investimento nos procedimentos e aquilo que eles expressam, Etchells (1999, p. 102, tradução nossa) recorre à imagem de um centro cambiante que não vai da unidade do autor até a obra constituída, mas faz do autor ponto de emergência do fluxo linguístico “[...]uma estação de trocas, uma máquina de filtrar e roubar, um espaço no qual ocorrem colisões”.⁸ A metáfora da máquina em Etchells remete às máquinas desejantes de Deleuze e Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 1976) que desenham uma produção de misturas inauditas como a base destas máquinas, cujo centro de funcionamento é o engate de universos em disparidades. Florence Baillet, por sua vez, denomina esse funcionamento de heterogeneidade, cuja principal característica é a composição de elementos de diferentes reinos e através da qual “O autor de teatro realiza então um trabalho de montagem, para dar à luz diálogos que se apoiam em efeitos de choque e de contraste entre elementos heteróclitos”. (BAILLET, 2013, p. 29) Aqui, a linguagem e o autor, como emergência dessa linguagem, são tratados como campos de batalha, usurpações e conflitos não institucionalizados. O diálogo faz-se através do embate que Etchells (1999) aponta como procura estética do Forced. Assim, Etchells pode dizer que o material inicial do Forced, em qualquer instância, é o

7 Texto original: “TO CALL UP DEATH, no I’m going to change it. TO CALL UP DEATH and TO GET OUT OF A TERRIBLE TERRIBLE PLACE. Yeah”.

8 Texto original: “[...] switching station, a filtering and thieving machine, a space in which collisions take place.

“fracasso da linguagem”. Ela, a linguagem, está em um ponto cambiante no qual não pode descrever o meramente vivido, ou representar coisas do cotidiano. A obra sendo a dramatização da inadequação da linguagem, seu fracasso. Para desgastar a função descritiva da linguagem é preciso capturá-la pelas bordas, nos discursos não oficiais e ilegítimos, que o Forced vai encontrar em contextos variados como:

[...] clichês de filmes para vídeo, a prosa difícil de um livro de instruções de experiências químicas, o catálogo de um museu de curiosidades, a linguagem simples dos desenhos animados, as HQs, o enredo fácil de uma novela, o texto antiquado de um conto de fadas ou algum conto mítico.⁹ (ETCHELLS, 1999, p. 102, tradução nossa)

Todos esses discursos fazem uso de um linguajar que se mantém nas bordas da linguagem oficial, na qual a linguagem para de fazer texto para fazer efeito (DELEUZE, 2010) e escavar novas línguas dentro da língua, distanciando-se de qualquer projeto mimético. Nesse sentido, o Forced faz uso de palavras e textos de borda, inadequados e ruins, que tendem a deixar transparecer sua força performática, que consiste exatamente nas texturas características do discurso falado (autocorreção, hesitação, repetição), que se tornam o material textual da obra. É o caso do exemplo acima em *Club of No Regrets*, no qual as vozes da personagem Helen X e da performer Terry O'Connor se confundem no instante da hesitação; nesse momento o gesto dramático opera sobre a materialidade do texto enunciado em cena diante de espectadores concretos, convocando-os a também participar dessa operação, quando sentem que a hesitação abre diversas possibilidades de encaminhamento da cena e por isso eles podem também dar voz às suas próprias possibilidades de narrativa.

Na luta entre a escrita e as texturas do discurso falado, que tende a interromper a consecução lógica da linguagem oficial, não somente palavras ruins e de borda serão procuradas; as construções das frases, os modos de enunciação também seguirão a lógica dos encontros inauditos; fragmentos de um conto de fadas e um diálogo brega de telenovela, são bons exemplos que são encontrados em todos os espetáculos do Forced e exemplificados aqui nas passagens de *Emanuelle*

9 Texto original: “[...] clichés of straight-to-video films, the tortuous prose of a book of instructions for chemistry experiments, a catalogue of the contents of a museum of curious, the simple language of cartoons, comic-strips, the disposable ease of plot summaries for a soap opera or the antiquated text of a fairy story or some mythical tale. The words ‘good’ and ‘writing’ never went together that well for us. Bad writing was always more our style. Language transfixed on its own inadequacy. Language at the point of breakdown, at the edges of sense, on the edge of not coping at all”.

Enchanted e *Club of No Regrets*. A lógica da heterogeneidade levada ao extremo, da menor partícula à maior estrutura, da construção do texto à encenação, faz chegar a um modo de funcionamento das máquinas desejanças que operam por desencaixes e reencaixes e, a partir daí, “qualquer elemento textual pode ‘entrar em diálogo’ com qualquer outro”. (DANAN, 2013, p. 26)

Estabelece-se, desse modo, uma relação entre o ato de escrita e o ato de encenação que segue a mesma lógica disruptiva e performática observada na construção do texto. A encenação evidencia a luta entre o dito e o dizer, a distância do performer e o seu texto, o desencaixe e a cesura. O texto é matéria da cena e sendo assim, “pode ser captado, tratado, submetido a análise, à curiosidade, à indiferença, ao desprezo. Nos trabalhos, você pode ver os artistas observando o texto, questionando-o, aprendendo nele tudo o que eles não são”.¹⁰ (ETCHELLS, 1999, p. 105, tradução nossa) E se houver um ajuste entre o que o performer diz e como ele diz, isso tem que ser combatido e será preciso investir novamente no desencaixe, retomar a composição de elementos heterogêneos, quebrar o bom uso do material escrito até encontrar a inadequação, fora das regras culturais:

Ou, se o encaixe entre texto performer for bom, esse encaixe entre performer e texto só será bom se tratar-se de um encaixe que exigiu esforço e que fez um uso surpreendente do material original - as cenas clichês dos seriados policiais de baixa categoria ou dos dramalhões em *Club of No Regrets* (1993/4) são quebradas em pedaços no esforço final de Helen X, personagem de Terry - ela mistura as frases, faz cortes de uma cena para outra, sem se importar com um sentido enquanto cria outro. É como tirar leite de pedra, mas no final, ela realmente faz o material ter significado para ela, mesmo que este seja quase destruído no processo.

As personagens/performers estão sempre se movendo a partir do lado de fora da linguagem, em direção a uma relação na qual eles parecem se apropriar dela.¹¹ (ETCHELLS, 1999, p. 105-106, tradução nossa)

10 Texto original: “[...] which can be picked up, handled, subjected to scrutiny, curiosity, indifference, contempt. In the work you can see the performers eyeing up the text, wondering about it, knowing that whatever it is it isn't them”.

11 Texto original: “Or, if the fit is good between performer and text, it is a good fit that to be struggled for and a fit that makes surprising use of the original material—the scenes of clichéd TV cop shit and emotion-drama in *Club of No Regrets* (1993/4) are smashed to pieces in Terry's final exertions as the ‘character’ Helen X – she jumbling the phrases, cuts from one scene to another, regardless of one sense whilst making another. It is like getting blood out of a stone but in the end she does get the material to mean for her, even if it is almost destroyed in the process. The characters/performers always moving from outside language to a relationship in which they seem to own it”.

O performer em cena é um operador da língua, fazendo com que ela escape dentro de uma linha de variação. Os elementos retirados de universos díspares, ganham novas potencialidades na operação. Ele ordena, enuncia e explora o material de ficção, produzindo movimentos “[...] originados de uma encenação caótica pela transformação dos mesmos materiais por meio de repetição, interrupção e mutação gradual”.¹² (ETCHELLS, 1999, p. 162, tradução nossa) A dramaturgia se apresenta como matéria a ser trabalhada, manuseada pela língua, e não somente reproduzida, e: “Desta forma, um fragmento de dois parágrafos se torna um monólogo de dez minutos – um processo geracional e em crescimento de improvisação, negociação, discussão, mais escrita e eventual fixação. Uma espécie de falar que se transforma em escrita”. (ETCHELLS, 1999, p. 105, tradução nossa)

Nesse trecho, o embate entre as regularidades linguísticas e o devir da língua é descrito por Tim Etchells (1999, p. 105, tradução nossa) como “Uma espécie de falar que se transforma em escrita”.¹³ É o caso, por exemplo, do relato de guerra no qual os carcereiros sentavam-se à frente das celas dos prisioneiros lendo, repetidamente, e em voz alta, um texto desconexo e interminável; uma forma de tortura que tinha como objetivo privar o sono dos prisioneiros, a segurança da língua e a sanidade que ela carrega. Essa descrição mostra a carga performática de uma narrativa capaz de levar à loucura, de servir de instrumento de tortura. Isso leva Etchells (1999, p. 98, tradução nossa) a se perguntar se os torturadores viam a si mesmos como uma espécie de artista e se eles conversavam sobre suas performances, depois das sessões de tortura, durante o café, discutindo se o seu trabalho de leitura tinha sido satisfatório ou não naquele dia: “Será que eles pensam sobre as pausas, a linguagem, a ênfase? Será que a leitura os enlouqueceu também? Talvez”.¹⁴

Outro exemplo são as *coisas de mingau* inventadas por Miles, filho de Etchells. *Aranha de Mingau, helicóptero de mingau, o rádio de mingau*. As vozes do rádio eram *vozes de mingau* e elas vinham de mortos, recados perdidos, grafites anônimos, toda uma série de signos mudos associados a elas. O signo mudo diz respeito às falas que se caracterizam como expressão do inconsciente e que não são contempladas nas estruturas fixas e conscientes do sujeito, mas palavras que emergem na concretude da existência: “[...] aquela que não fala a ninguém e não

12 Texto original: “Its movement is from a chaotic enactment of its scenes to a transformation of the same material via repetition, interruption and gradual mutation”.

13 Texto original: “A kind of speaking that becomes writing”.

14 Texto original: “Did they think of themselves as performers? Did they chat, in the kitchen or the bar after work, discussing how well or badly their reading work had gone? Did they think about the pauses, the language, the emphasis? Did the reading drive them crazy too? Perhaps”.

diz nada, a não ser as condições impessoais, inconscientes, da própria palavra”. (RANCIÈRE, 2009, p. 39)

Esse procedimento tem efeito oposto da voz autoral consagrada, do caráter monológico que Bahktin acusa no drama. As vozes de mingau evidenciam os discursos anônimos, colocando em xeque tanto a autoridade do sujeito do enunciado quanto a noção de presença. Etchells (1999, p. 99, tradução nossa) reforça esta perspectiva porque, como dramaturgo, ele diz: “[...] não poderia ficar excitado com uma voz profunda ou uma voz autêntica, mas eu poderia ficar excitado com uma voz tagarela composta de restos e camadas, fragmentos, citações”.¹⁵ Para o público especializado do teatro as montagens do *Forced* parecem como não teatro, muito pobres e despreziosas, quando na realidade são habilmente e intencionalmente elaboradas para alcançar o fracasso da língua nos restos, fragmentações e citações. A fragmentação e a falência resistem, não porque seja conscientemente resistente, ou resistente a alguma outra coisa; elas resistem simplesmente porque não pode ser diferente.

Por excesso (fluxo contínuo, repetição sem cessar) ou por falta (fragmento, intervalos) a dramaturgia do *Forced* mantém a atenção do espectador focada no acontecimento vivo que se passa no evento cênico, mantendo aberta a ferida cesurante que anteriormente se estabelecera entre o texto e a cena, entre o texto e o performer: “A língua saltando de uma história para outra, um mundo, um discurso para outro”¹⁶. (ETCHELLS, 1999, p. 99, tradução nossa) Um texto sem marcadores de poder, no qual a personagem é mais emergência de vozes do que uma referência, um centro cambiante de uma multiplicidade de vozes anônimas e noturnas, que não se endereça a um espectador específico, a uma unidade psicológica que fosse encontrada na plateia e que finalmente reconduziria os signos da cena à luz da razão. Tal estatuto da palavra, que diz mesmo que não haja quem escute (ETCHELLS, 1999) descreve uma voz atravessada por enunciados anônimos e múltiplos como em um campo de batalha. Um texto endereçado a ninguém. Um desejo de falar sem ninguém para ouvir.

15 Texto original:
“I couldn’t get excited about a deep voice or an authentic voice, but I could get excited by a gabbling voice composed of scraps and layers, fragments, quotations”.

16 Texto original:
“Language jumping you from one story, one world, one discourse to another”.

REFERÊNCIAS

- BAILLET, F.; BAUMGÄRTEL, T.- S.; FALEIRO, T.-J. R. A Heterogeneidade. *Urdimento: revista de estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis v. 1, n. 20, p. 29-31, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013029>. Acesso em: 20 set. 2022.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BAUMGÄRTEL, S. O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, DF*, v. 9, n. 2, p.1-22, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013029>. Acesso em: 10 out. 2020.
- BEAUFRET, J. Holderlin e Sófocles. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo, observações sobre Antígona*. Rio de Janeiro: Joerge Zahar Ed., 2008. p. 7-63.
- DANAN, J.; BAUMGÄRTEL, T. S.; FALEIRO, T.-J. R. O desencaixe. *Urdimento: revista de estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 25-26, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013025>. Acesso em: 20 set. 2022.
- DELEUZE, G. Um Manifesto de Menos. In: DELEUZE, G. *Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010. p. 25-64.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976.
- ETCHELLS, T. *Certain Fragments: contemporary performance and forced entertainment*. London: Routledge, 1999.
- ETCHELLS, T. Uma entrevista com Tim Etchells. Entrevista concedida a Francisco Frazão e Mark Deputter. *Artista na cidade*, [s. l.], 27 nov. 2013. Disponível em: <http://artistanacidade.com/2014/no-shoelaces/>. Acesso em: 31 jul. 2020.
- GASPAR NETO, F. O incomum em comum: indivíduo e coletivo em Gilbert Simondon. In: ARMILIATO, V; BOCCA, F. V. (org.). *Um lugar para o singular: Georges Canguilhem em perspectiva*. Curitiba: CRV, 2020. p. 105-116.
- RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- SARRAZAC, J.-P. A Partilha das vozes. *Urdimento: revista de estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 13-17, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013017/2758>. Acesso em: 20 set. 2022.
- SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SERMON, J.; BAUMGÄRTEL, T. S.; FALEIRO, T. J. R. O diálogo segundo enunciadores incertos. *Urdimento: revista de estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 20, p.

33-35, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013033>. Acesso em: 20 set. 2022.

SIMONDON, G. *A individuação à luz das noções de forma e informação*. São Paulo: Ed. 34, 2020.

GASPAR NETO: Francisco, Doutor em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina; Mestre em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense; professor Adjunto A da Universidade Estadual do Paraná, Centro de Artes, curso de Bacharelado em Artes Cênicas, Curitiba, Paraná, Brasil. *E-mail:* francisco.gaspar@unespar.edu.br. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8166-6781>.