

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

LÍGIA SOUZA OLIVEIRA

**O Império das Palavras:**  
**um estudo da *parole* teatral em Valère Novarina**

São Paulo

2018

LÍGIA SOUZA OLIVEIRA

**O Império das Palavras:**

**um estudo da *parole* teatral em Valère Novarina**

**Versão Corrigida**

(Versão original encontra-se na unidade que aloja  
o Programa de Pós-graduação)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas, Área de concentração Teoria e  
Prática do Teatro, Linha de Pesquisa Texto e  
Cena da Escola de Comunicação e Artes da  
Universidade de São Paulo para obtenção do  
título de Doutora em Artes Cênicas. Projetos  
FAPESP número 2014/07245-1 e 2016/17997-6

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

São Paulo

2018



Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Ligia Souza de  
O Império das Palavras:: um estudo da parole teatral  
em Valère Novarina / Ligia Souza de Oliveira. -- São  
Paulo: L. S. Oliveira, 2018.  
221 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de  
São Paulo.  
Orientador: Luiz Fernando Ramos  
Bibliografia

1. dramaturgia contemporanea 2. teatro I. Ramos, Luiz  
Fernando II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: OLIVEIRA, Lígia Souza de

Título: O Império das Palavras: um estudo da *parole* teatral em Valère Novarina

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de concentração Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa Texto e Cena da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

*Para Ana Maria,  
Kellen e Daniele.  
Para as mulheres da minha família.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente devo agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo por viabilizar o desenvolvimento desta pesquisa. E também à FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior por financiarem esses quatro anos de investigação (Projeto número 2014/07245-1 e 2016/17997-6).

Ao Professor Doutor Luiz Fernando Ramos, que orientou de forma tão cuidadosa esta pesquisa, com generosidade e rigor. Por toda a sua dedicação agradeço imensamente.

Ao Professor François Noudelmann e à Université Paris 8 – Vincennes Saint Denis por me acolherem e contribuírem com a pesquisa durante o período de investigação em Paris.

Aos professores que acompanharam o percurso deste doutorado e também pelas sugestões e contribuições sempre tão pertinentes na banca de qualificação – Professora Doutora Silvia Fernandes e Professor Doutor Caetano Galindo – e na banca de defesa – Professora Doutora Ângela Leite Lopes, Professor Doutor Stephan Baumgartel, Professor Doutor Roberto Zular e novamente Professora Doutora Silvia Fernandes, que acompanhou o percurso desta pesquisa desde o início.

Aos Professores Walter Lima Torres Neto, Felisberto da Costa e Zebba Dal Farra. Aos amigos da Revista Aspas.

À família que a gente escolhe: Mariela, Luana, Uyara e Rúbia. À toda turma do Edifício Vênus, pelo cuidado e amor. Aos amigos André Felipe, Gustavo Colombini,

Pollyanna Diniz, Ana Wegner, Sofia Boito, Alexandre França, Ana Luiza Fortes, Vinícius Pereira e Gustavo Coelho. À Marie-Pierre Faurrite, que me acolheu tão calorosamente em Paris.

À família Barbosa Ehnke por todo carinho, aos pequeninos Luiza e Raul. À toda família Souza, meus avós Antônio (in memoriam) e Isolina, essenciais.

Às mulheres mais forte que eu conheço: minha mãe Ana e minhas irmãs Kellen e Daniele só agradeço o amor e o cuidado. Aos pequenos Luísa Maria, Olga Maria, Luiz Antônio e Yolanda Maria, meus docinhos. Ao meu pai, Walter, por todo apoio e compreensão. Aos meus irmãos Gustavo e Daniel.

Ao Marco Antonio, por tornar esse percurso mais leve e me acompanhar nas andanças. Obrigada.

Ao Valère Novarina, pela generosidade, atenção e pela grandeza de sua obra.



## RESUMO

OLIVEIRA, L. S. **O Império das Palavras: um estudo da *parole* teatral em Valère Novarina**. 2018. 221f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

A presente tese pretende discutir a construção da palavra na obra dramaturgical do franco-suíço Valère Novarina. Considerado um dos maiores dramaturgos em atividade na França, ele também é encenador, pintor e desenhista. Sua obra, dividida em proposições teóricas, puramente teatrais e o teatro utópico, é construída a partir do preceito de que a palavra deve romper com a comunicação cotidiana e se ligar a sua corporificação no ator.

Para dar conta dessas perspectivas, dois aspectos são analisados neste estudo: a ideia de jogos de linguagem cunhada por Ludwig Wittgenstein, aqui utilizada para desenvolver a ênfase novarinesca na palavra desarticulada; e a ideia de vocalidade desenvolvida por Paul Zumthor, que remete às noções corpóreas e fisiológicas construídas na obra de Valère Novarina. Esse estudo teórico é finalizado com uma análise acerca da teoria dos atos de fala de John Austin e sua intersecção com a obra do dramaturgo.

Para tanto, analisou-se a produção textual recente de Novarina. Com a prática de republicar textos após a sua encenação, Novarina exalta as transformações realizadas pela cena. Com isso, esta tese se dedicou à análise de três textos do dramaturgo, dos quais dois já estão publicados. Primeiramente foi realizada uma comparação entre os textos *Le Vivier des Noms* e *Entrée Perpétuelle*, - este último, versão cênica do livro que foi publicado em 2015. Esse capítulo foi a base para a análise das transformações encontradas no texto escrito, que reverberam as realizações cênicas. Num segundo momento, analisou-se o texto *L'homme hors de lui*, ainda não publicado. O texto analisado é uma espécie de arquivo das transformações textuais decorrentes do processo criativo cênico, o qual pode-se acompanhar em 2017, e que deu suporte para indicar como as modificações textuais advém da encenação.

Por fim, o estudo finaliza com a apresentação do trecho *Les quatre états du Texte*, presente no livro *Lumières du Corps* para traçar paralelos entre o processo criativo de Novarina e o texto que tem base na construção da linguagem no espaço. Seguem-se algumas proposições que aprofundam e reforçam os diversos processos criativos a que o texto de Novarina é vinculado, dando dimensão da riqueza do trabalho do dramaturgo e principalmente da condição performativa de seus textos, mesmo que no papel.

**PALAVRAS-CHAVE:** dramaturgia contemporânea; teatro francês; jogos de linguagem; vocalidade; atos de fala; Valère Novarina.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, L. S. *The Empire of Words: a study of theatrical word of Valère Novarina*. 2018. 221f. Thesis (PhD in Performing Arts) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, 2018.

The present thesis intends to argue the construction of the word in the dramaturgical work of the Franco-Swiss Valère Novarina. Recognized as one of the greatest playwrights in activity in France, he is also director, painter and drawer. His work - divided into theoretical propositions, purely theatrical and utopian theater - is built from the precept that the word must break with daily communication and link its embodiment in actor.

To account these angles, two aspects are analyzed in this survey: the idea of language games minted by Ludwig Wittgenstein, used here to develop the Novarina's emphasis on the disjointed word; and the vocality idea developed by Paul Zumthor, which alludes to corporeal and physiological concepts constructed in Valère Novarina work's. We conclude this theoretical study with an analysis of John Austin's theory of speech acts and his intersection with the playwright's work.

For this, was reviewed the recent Novarina's textual production. With the practice of republishing texts after performance season, Novarina exalts the transformations made by the scene. Thus, this thesis engaged to analysis three playwright's texts, two of which are already published. Firstily we compare the texts *Le Vivier des Noms* and *Entrée Perpétuelle*, - the latter, the book's scenic version that was published in 2015. This chapter was the basis for the analysis of the transformations found in the written text, which reverberate the scenic achievements. In a second moment, was analyze the text *L'homme hors de lui*, not yet published. The text analyzed is kind of archive of the textual transformations resulting from the scenic creative process, which can be followed in 2017, and which gave support to indicate how the textual modifications come from the performance.

Finally, the study ends with the presentation of the excerpt *Les Quatre États du Texte*, present in the book *Lumières du Corps* to draw parallels between the creative process of Novarina and the text that is based on the construction of language in space. These are followed by some thesis that deepen and reinforce the sundry creative processes to which Novarina's text is linked, giving a dimension of playwright work's richness and mainly of the performative condition of his texts, even if on paper.

**KEY WORDS:** Contemporary dramaturgy; French theater; language games; vocality. speech acts, Valère Novarina.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
------------------	----

### PARTE I

1. TEATRALIDADES E TEXTUALIDADES .....	20
--	----

1.1 Novarina e o Palco .....	20
------------------------------	----

1.2 Gênero Lírico .....	23
-------------------------	----

1.3 Poética Simbolista .....	26
------------------------------	----

1.4 Teatralidade fora do Dramático .....	30
--	----

1.5 O oximoro Texto versus Cena .....	33
---------------------------------------	----

1.6 Textualidades Performativas .....	35
---------------------------------------	----

1.7 Dramaturgia Performativa .....	39
------------------------------------	----

2. WITTGENSTEIN E OS JOGOS DE LINGUAGEM .....	42
---	----

2.1 O que deve ser dito .....	42
-------------------------------	----

2.2	Dois Wittgenstein .....	44
2.3	<i>Tractatus</i> e a Aderência à Realidade .....	45
2.4	Santo Agostinho e a Linguagem Ostensiva .....	48
2.5	Jogos de Linguagem .....	51
2.6	Uso e Regras .....	55
2.7	Semelhança de Família .....	58
2.8	Pensamento e Linguagem Privada .....	60
2.9	Ação e Forma de Vida .....	62
2.10	Wittgenstein e Novarina .....	66
3.	ZUMTHOR E A POÉTICA VOCAL .....	69
3.1	Novarina e a Fala .....	69
3.2	Idade Média .....	70
3.3	Poética Vocal .....	71

3.4 Performance .....	75
3.5 Escrita Versus Vocal .....	78
3.6 A Influência do Vocal na Escrita .....	85
3.7 Leitura – Recepção .....	89
3.8 O Livro .....	93
4. DIZER É FAZER .....	97
4.1 Introdução .....	97
4.2 Performativos e Constatativos .....	98
4.3 A impossibilidade na Arte .....	100
4.4 Austin e Novarina .....	104
PARTE II	
5. LE VIVIER DES NOMS .....	106
5.1 Textos .....	106

5.2	Gênese .....	107
5.3	Nomes Próprios .....	108
5.4	Análise .....	112
5.5	Divisão de Cenas .....	113
5.6	Corte de Nomes .....	114
5.7	Nome dos Personagens .....	116
5.8	Cenas Novas .....	117
5.9	Rubricas .....	120
5.10	Sinais Gráficos .....	121
5.11	Formato da Escrita .....	122
5.12	Cortes em Geral .....	124
5.13	Transformações .....	127
6.	L'HOMME HORS DE LUI .....	130
6.1	O Espetáculo .....	130
6.2	Estrutura .....	131
6.3	As Funções .....	134
6.4	<i>Le Metteur en Scène</i> .....	135
6.5	<i>L'Acteur</i> .....	137
6.6	<i>L'Ouvrier du Drame</i> .....	140

6.7 <i>Musicien</i> .....	143
6.8 Transformações .....	144
CONCLUSÃO .....	148
BIBLIOGRAFIA .....	155
ANEXO I – RELATÓRIO DE ACOMPANHAMENTO .....	162
ANEXO II – LISTA DE OBRAS DE VALÈRE NOVARINA .....	177
ANEXO III - <i>TEXTO ARQUIVO DE L'HOMME HORS DE LUI</i> .....	199

## INTRODUÇÃO

A pesquisa acerca da palavra na obra de Valère Novarina foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo sob orientação do Professor Doutor Luiz Fernando Ramos. Contou-se com o financiamento da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo<sup>1</sup>, que oportunizou também um período de pesquisa no exterior, realizada na *Université Paris 8 Vincennes Saint Denis* na área de Literatura Francesa sob a supervisão do Professor Doutor François Noudelmann.

Essa introdução apresenta o percurso da pesquisa. Alguns materiais, originalmente previstos, foram substituídos, principalmente pela influência que o acompanhamento direto dos ensaios de Valère Novarina proporcionou.

Após mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná sob orientação do Professor Doutor Walter Lima Torres Neto, no qual pode-se desenvolver alguns aspectos da obra de Valère Novarina a partir da análise da dramaturgia *Vocês que habitam o tempo*, muitas questões acerca da obra do escritor ainda estavam latentes, somadas ao desejo de aprofundar o olhar sobre sua obra.

A pesquisa iniciou-se com uma inquietação acerca da palavra na obra do dramaturgo franco-suíço. Valère Novarina nasceu em Chêne-Bourgeries, região metropolitana de Genebra na Suíça e desde a juventude estuda e escreve para teatro na França. Além disso, ele é pintor e desenhista e sua obra pictórica dialoga com todas as questões que escreve e põe em cena. O multi-artista também é um pensador, e não distancia sua obra de seus escritos reflexivos.

A palavra em Novarina tem algumas particularidades. É nítido seu afastamento de qualquer formato do drama ou da narrativa. Alguns teóricos o aproximam do gênero Drama-Lírico, mas este e quaisquer outros enquadramentos realmente não dão conta da pluralidade e diversidade de inovações teatrais que o artista desenvolve. A questão da linguagem é o motor de sua obra e, diante da tradicional cultura literária francesa, a desconstrução da técnica e dos parâmetros do bem escrever parece ser sua tônica.

---

<sup>1</sup> Número dos projetos: 2014/07245-1 e 2016/17997-6.



A pesquisa iniciou com o desejo de analisar parte de sua obra escrita. No Brasil há o trabalho extremamente potente da tradutora e Professora Doutora Ângela Leite Lopes que nos dá oportunidade de conhecer quatro dramaturgias de Novarina publicadas em dois livros: *O Atelier Voador e Vocês que habitam o tempo* e *O Animal do Tempo e A Inquietude – adaptações para a cena do Discurso aos Animais*. Além disso, três livros apresentam alguns textos teóricos de Novarina, mas que igualmente são encenados: *Carta aos Atores e Para Louis de Funès, Diante da Palavra* e *Teatro dos Ouvidos*.

O início da pesquisa se deu na análise de dois aspectos da palavra na obra de Novarina: a ausência de lógica e a oralidade. Esses dois aspectos apareceram como uma pista ao final do estudo de mestrado. Foi então que, para dar conta dessas duas condições da obra de Novarina foi-se ao encontro de teóricos que pudessem dar embasamento para essas proposições. Após levantamento de possibilidades, aderiu-se, então, à filosofia de Ludwig Wittgenstein e a teoria de Paul Zumthor.

Por um lado, a palavra despida de lógica já era a proposição mais forte que encontrávamos no texto *Diante da palavra*. Neste escrito foi possível entender a necessidade novarinesca de conceber a palavra a partir de outros parâmetros que não o seu uso cotidiano, alinhado e formatado. A palavra enquanto chamado e a ideia de passagem parecia ir ao encontro das proposições de Wittgenstein ao desenvolver seus jogos de linguagem. Na segunda fase dos estudos deste filósofo, a palavra não poderia ser considerada como tendo um significado anterior. Nos jogos de linguagem, a palavra só pode ser entendida de acordo com o momento em que ela foi pronunciada e com os pactos linguísticos que os envolvidos possuem. A partir disso, o processo de significação torna-se uma proposição muito mais livre e condicionada ao ato de falar. A aproximação, apesar da dificuldade inicial com a teoria lógica de Wittgenstein, proporcionou um alargamento do entendimento das proposições de Novarina.

Por outro lado, a ideia de oralidade é a questão central do texto *Carta aos Atores*, em que o dramaturgo coloca o ator como o próprio teatro, e a sua capacidade de produção fisiológica da palavra, como operação central da cena. Questões reivindicando a corporeidade no teatro e na palavra são determinantes para entender as proposições de Novarina. Portanto, ao se deparar com a obra de Zumthor, a pesquisa pode se desenvolver melhor ao compreender a passagem de uma sociedade vocal para uma sociedade letrada e o impacto dessa transformação na própria escritura. A partir das

análises realizadas por Zumthor, constatou-se como a oralidade estava implicada na escritura de Novarina e como a palavra, mesmo que escrita, carregava muito dessa condição de origem.

No curso da pesquisa, quando já se caminhava na escritura desses dois capítulos, articulando as proposições de Wittgenstein e Zumthor com as de Novarina, sentiu-se a necessidade de introduzir algumas questões tão próprias da relação entre palavra e teatro. Ao localizar a escritura de Novarina, como uma ação da cena, discutimos a ideia de teatralidade em relação às textualidades não dramáticas possíveis. Além disso, discutimos o conceito de dramaturgia performativa e situamos o trabalho de Novarina como uma teatralidade fora do dramático, a partir do trabalho incansável no pioramento da linguagem.

Para finalizar este primeiro percurso de pesquisa e também a primeira parte da tese, recorre-se à teoria de John Austin sobre a questão dos Atos de Fala e indica-se alguns parâmetros que possibilitam a aproximação com as artes. Wittgenstein é considerado o precursor da teoria de Austin e por outro lado, a tese de Zumthor também aparece como resultante dessas reflexões austinianas. Dessa forma, aproximar essa teoria da obra de Novarina e, antes disso, de um pensamento sobre o teatro, mostrou-se bastante frutífero e instigante, ao mesmo tempo em que permitiu extrair algumas conclusões sobre a palavra em Novarina.

Partindo para a segunda parte da tese, em que se analisa mais a fundo algumas obras de Novarina, se fez importante apontar que ela também denota uma segunda fase da pesquisa e é nesse período que a investigação sofreu as maiores transformações frente ao plano original.

No site de Valère Novarina encontra-se a descrição da sua obra escrita como: obras diretamente teatrais; obras teóricas e; teatro utópico (NOVARINA, 2018c).

Para o dramaturgo, as obras diretamente teatrais são aquelas que foram escritas pensando o formato da cena ou aquelas que são resultantes da cena. Ele exemplifica com *O ateliê Voador*, *Vocês que habitam o tempo*, *L'Opérette imaginaire* [A Opereta Imaginária], *L'Acte inconnu* [O Ato desconhecido] *L'entrée perpétuelle* [A Entrada Perpétua] e outras.

Já as obras teóricas são aquelas que "exploram o corpo do ator onde o espaço e a palavra se cruzam num surto respiratório"<sup>2</sup> (NOVARINA, 2018c). Ele exemplifica com Para Louis de Funès, *Pendant la matière* [Durante a matéria], Diante da Palavra, *Lumières du corps* [Luzes do Corpo], *L'Envers de l'esprit* [O avesso do espírito], *La Quatrième personne du singulier* [A quarta pessoa do singular], *Observez les logaèdres !* [Observe os Logaédros!], *Voie négative* [Via Negativa] e outras.

Por fim, o teatro utópico ele explica como "romances sub-dialogados, monólogo para diversas vozes, poesia em ato"<sup>3</sup> (NOVARINA, 2018c). Os exemplos dessa escritura são: *Le Drame de la vie* [O Drama da Vida], *Le Discours aux animaux* [O Discurso aos Animais], *La Chair de l'homme* [A carne do homem], *Le Vivier des noms* [O Viveiro dos nomes].

As traduções que temos no Brasil denotam apenas uma parte de suas obras teóricas e diretamente teatrais. Porém não temos acesso a nenhuma de suas obras do denominado teatro utópico. Com a possibilidade de realizar o estágio de pesquisa no exterior teve-se oportunidade de ter acesso à essa bibliografia ainda não disponível no Brasil. Ao se deparar com o teatro utópico de Novarina, abriu-se uma nova perspectiva para a análise da palavra em suas obras.

Esse conjunto de publicações se tornou ainda mais interessante quando se descobriu que esses textos de Novarina, editados em volumes extremamente numerosos, chegando a ter mais de 500 páginas, são a fonte para a composição de várias peças teatrais. Por exemplo, o teatro utópico *La Chair de l'homme* deu origem a cinco textos: *La loterie Pierrot* [A Loteria Pierrot], *Le Repas* [A Refeição], *L'avant dernière des hommes* [O penúltimo dos homens], *Le Jardin de reconnaissance* [O Jardim do Reconhecimento] e *L'Équilibre de la croix* [O equilíbrio da Cruz]. Desses cinco desdobramentos, três são considerados versões para a cena, os quais foram reescritos após a encenação. O mais interessante nessa proposição é que o autor republica estes textos apresentando um novo nome e diversas modificações.

A pesquisadora Céline Hersant fez uma análise profunda de *La Chair de l'homme* e seus desdobramentos no livro *L'Atelier de Valère Novarina – Recyclage et*

---

<sup>2</sup> Livre tradução do trecho em francês: Explorent le corps de l'acteur où l'espace et la parole se croisent dans le foyer respiratoire.

<sup>3</sup> Livre tradução do trecho em francês: Romans sur-dialogués, monologues à plusieurs voix, poésies en actes.

*fabrique continue du texte* [O ateliê de Valère Novarina – Reciclagem e fábrica contínua do texto], que resultaram em algumas questões que explicitam essa condição de criação: a existência de uma leitura relacional, de um inacabamento do texto e de um gesto de expansão da escritura (HERSANT, 2004, p. 37 e 38). Para além disso ela explica que não só esses livros analisados, mas toda a obra de Novarina opera neste sentido:

Nós temos de um lado as matrizes: O Ateliê Voador (primeiro verdadeiro *opus*, a matriz inicial), *Le Babil des classes dangereuses* [A tagarelice das classes perigosas] e *La Lutte des morts* [A luta dos mortos], (sua reescritura "piorada"), *Le Drame de la Vie* [O Drama da Vida], *Le Discours aux animaux* [O Discurso aos Animais] e *La Chair de l'homme* [A carne do Homem] e do outro lado, todas as versões para a cena [...]. A obra funciona verdadeiramente de maneira rizomórfica: a matéria-texto prolifera e se subdivide cada vez mais<sup>4</sup> (HERSANT, 2004, p. 39).

Foi a partir dessa condição, que a análise da palavra em Novarina tomou outros contornos. Além de haver um processo corporal e de retirada da lógica na composição inicial de seus textos, há ainda uma intervenção cênica que opera diretamente nos textos, fazendo com que eles sejam ressignificados e postos novamente à disposição da leitura.

Foi então que se viu a necessidade de modificar o *corpus* de análise da segunda parte da tese e dar conta desse novo universo novarinesco disponível para a pesquisa. Agora não mais analisaria os textos traduzidos para português e se ateria aos novos materiais que se teve acesso quando do desenvolvimento da pesquisa em Paris.

Logo no início do estágio no exterior foi possível a participação no lançamento do livro de Novarina *Voie Négative*, cujo volume conta com três textos teóricos seguidos de *Entrée perpétuelle*, que é a versão cênica do teatro utópico *Le Vivier des noms*, cujo livro tinha sido lançado em 2015. Portanto o capítulo cinco dessa tese trata de uma análise textual comparativa entre as duas publicações, identificando quais são as transformações e de que ordem elas o são.

---

<sup>4</sup> Livre tradução do trecho em francês: On a donc d'un côté les matrices : *L'Atelier Volant* (le premier véritable opus, la matrice initiale), *Le Babil des classes dangereuses* et *La Lutte des morts* (sa réécriture « en pire »), *Le Drame de la Vie*, *Le Discours aux animaux* et *La Chair de l'homme* ; et de l'autre toutes les versions pour la scène (...). L'œuvre fonctionne véritablement de manière rhizomorphique : la matière-texte prolifère et se subdivise toujours plus.

Já o capítulo seis dessa tese é radicalmente fruto do processo de pesquisa no exterior. No fim do estágio de pesquisa em Paris teve-se a oportunidade de acompanhar os ensaios do espetáculo *L'homme hors de lui* [O homem fora de si] escrito e encenado por Valère Novarina. Foram 10 dias de ensaios intensos em que se pôde acompanhar as transformações que o texto sofreu durante a encenação. Questões sobre o ator e o espaço na encenação deram outra dinâmica para que se pudesse ressignificar o lugar da palavra na obra de Novarina, abrindo uma nova perspectiva na análise da fala ali enunciada. Neste capítulo apresenta-se o que se denominou na tese de *texto arquivo* de Novarina que, diferenciado da formatação do texto original, nos mostra quais as modificações sofridas durante a encenação e qual a sua origem. A diferença do texto no primeiro dia de ensaio e no último possibilitou à pesquisa perceber qual o caminho essas transformações percorreram, dando uma nova dimensão ao texto escrito.

Finalizando a tese, traçou-se alguns aspectos sobre o processo de produção da palavra novarinesca a partir do trecho *Les quatre états du Texte* [Os quatro estados do texto], presente no livro *Lumières du Corps* [Luzes do Corpo], inserindo alguns outros estados do texto a partir do processo de criação contínuo de Novarina. Demonstra-se também o quanto esse processo abrange uma nova perspectiva de texto teatral na contemporaneidade. A palavra no papel, ao ser transformada por Novarina em vários processos, toma uma dimensão performativa extremamente singular, o que denota numa alteração profunda na relação entre texto e cena.

Nos anexos dessa tese se encontram disponíveis três documentos: (1) um relatório de acompanhamento dos ensaios, no qual relata-se diariamente inquietações, dúvidas e observações sobre o processo criativo de Novarina; (2) a tradução de um levantamento realizado por Céline Hersant, em tabela e em texto, no qual ela descreve rapidamente todas as obras publicadas de Novarina e suas genealogias, o que nos dá uma dimensão do trabalho do autor e; (3) o que se denominou na tese como o *texto arquivo* de *L'homme hors de lui* de Novarina, material inédito e ainda não publicado no qual se encontram as alterações realizadas durante o processo de encenação.

Ressaltamos que todas as traduções de trechos em francês e inglês foram realizadas pela pesquisadora. Principalmente no que tange às citações de fragmentos de Novarina, sobretudo na utilização dos textos teóricos, optou-se por realizar uma tradução simples, sem considerar as construções poéticas e sonoras. Porém, quando essas questões se mostraram imprescindíveis, principalmente na análise dos textos *Le*

*Vivier des Noms, Entrée Perpétuelle e L'homme hors de lui*, os trechos originais em francês foram mantidos sem tradução.

Finalizando, convida-se o leitor a acompanhar este percurso de pesquisa que, passível de modificações, tais quais os textos de Novarina, se propõe um olhar sobre a dramaturgia no papel, sobre o aspecto performativo das palavras e suas possibilidades múltiplas de apropriação, seja na leitura, na encenação ou na reescritura.

## 1. TEXTUALIDADES E TEATRALIDADES

### 1.1 NOVARINA E O PALCO

Escrever sobre a obra de Valère Novarina é desafio não somente por suas proposições extremamente inventivas no que tange à construção linguística. Para além disso, suas criações estão extremamente vinculadas à uma vivência teatral. Novarina é sobretudo um artista que opera no espaço cênico.

Por isso, pretende-se nesse estudo evidenciar o quanto seus escritos estão calcados numa proposição performativa e totalmente imbricados em atividades corporais. De fato, suas obras apresentam uma palavra posta em cena bem fora dos preceitos literários e dramáticos do teatro clássico francês.

No livro *L'organe du langage c'est la main* [O órgão da linguagem é a mão], encontramos uma série de entrevistas realizadas por Marion Chénétier-Alev, pesquisadora de sua obra. Em umas das respostas Novarina explica: “eu escrevo sob o tablado”<sup>5</sup> (NOVARINA, 2013, p. 28), e nessa afirmação ele parece indicar que todos os seus trabalhos partem de uma reconstrução da palavra no âmbito teatral, não advindo de um poeta aprisionado aos limites de literatura que preconize o “bem falar”, ou a palavra correta no momento correto. Para além disso, a palavra em Novarina se origina no corpo, sendo parte integrante do processo criativo de encenação. Ao afirmar que escreve sob o palco, Novarina denota que seu trabalho de dramaturgo é parte integrante do processo de materialização da cena, seja ele realizado antes, durante ou depois da criação dos outros elementos cênicos. O que se irá evidenciar mais adiante é que, na verdade, o seu trabalho de dramaturgo acontece em diversos momentos do processo teatral, operando a palavra em várias dimensões: rítmica, espacial e também no campo da página escrita.

---

<sup>5</sup> Livre tradução do trecho em francês: J'écris sous les planches.

Sobre a ideia de uma adesão ou não ao processo tradicional de figuração teatral  
Novarina elucidada:

Ficção? Em relação à o quê? O que não seria ficção? Esta palavra bizarra para designar o romance ou o teatro e as pôr em oposição aos Ensaios. A literatura não é mais fictícia que os ensaios ou a filosofia. São obras de linguagem. No teatro não há diferença entre personagem e pessoas reais. Você tem a sua frente verdadeiras effgies humanas, verdadeiros homens carregando homens. O teatro emite outras figuras humanas diante de homens que pretendem se reconhecer. É um profundo trabalho de dessemelhança<sup>6</sup> (NOVARINA, 2013, p. 137).

Portanto, reforçar que o trabalho de Novarina está calcado na palavra não significa dizer que ela possa ser tomada como um retorno à ficção, à uma construção fora do real. O seu processo com a linguagem propõe provocar um movimento que produza na cena novas construções possíveis do homem, concretizadas por uma utilização da linguagem outra, fora da comunicação e da funcionalidade dramática.

Nesse sentido, retirada a ficção e instaurada uma dimensão puramente cênica, que privilegia o acontecimento, sua escritura se fortalece como um trabalho profundo com a linguagem, sem que esta seja percebida como uma construção puramente literária. Novarina está inserido num contexto teatral contemporâneo que preconiza estatutos performativos em detrimento de edificações literárias narrativas ou racionais. Assim como outros dramaturgos contemporâneos, ele não coloca suas obras a serviço do drama, mas como operações linguísticas vocacionadas a instaurar espaços cênicos insuspeitos.

Assim, o que se pretende evidenciar é o que haveria de específico e singular na obra Novarina frente a uma série de outras dramaturgias que dialogariam com essa performatividade da cena. A textualidade em Novarina adere radicalmente à cena justamente por seu trabalho com a linguagem e não por um comprometimento com os outros elementos cênicos em detrimento do texto. É a partir da palavra e do som que Novarina cria um teatro extremamente singular e inventivo.

---

<sup>6</sup> Livre tradução do trecho em francês: Fiction ? Par rapport à quoi ? Qu'est-ce qui ne serait pas fiction ? Ce mot est bizarre pour désigner le roman ou le théâtre et les opposer aux essais. La littérature n'est pas plus fictive que les essais ou la philosophie. Ce sont des œuvres de langage. Au théâtre, il n'y a pas à faire de différence entre personnages et personnes réelles. Vous avez en face de vous de véritables effgies humaines, de véritables hommes porteurs d'homme. Le théâtre émet d'autres figures humaines devant des hommes qui prétendent se connaître. C'est un profond travail et un exercice de dissemblance.



Ao propor o título deste estudo, *O Império das Palavras: um estudo da parole teatral em Valère Novarina*, aderimos a um jogo de palavras que Novarina costuma realçar em seus textos. O autor muito se interessa por construções ambíguas da língua francesa tais como *je suis*, que ao mesmo tempo quer dizer eu sou e eu sigo, ou então a palavra *personne*, que dependendo do contexto quer dizer alguém e ninguém.

A palavra *empire* em francês pode ser traduzida como império ou então, conjugada na primeira pessoa - *j'empire* - quer dizer eu pioro. Portanto, quando avançamos no estudo da palavra em Novarina, nos damos conta que esse império da palavra, também se trata de uma tentativa de piorar a linguagem:

Durante cada trabalho, eu reencontro a ideia de sessões, de sequências. Pinturas no tempo, escrituras do tempo. Seguir uma regra. Atravessar a exaustão. Esgotar seu corpo primeiro. Eu sempre quis piorar... Eu sempre quis também trocar de suporte, continuar em outro lugar: “A palavra opera o espaço”, “A pintura persegue a escritura por outros meios”, “O ator desenha no ar”. A escritura é uma questão para ser resolvida decupando-a em “sessões”, “rounds”, “retomadas”; é também um processo que para, por sufocamento: a mão não fala, mas desenha. Então a gente programa uma crise excessiva de desenhos. E a escritura retoma vivificada pelo parêntese gráfico<sup>7</sup> (NOVARINA, 2013, p. 209).

Em *Diante da palavra*, Novarina designa essa ação de piorar a linguagem como parte constituinte de seu processo de criação:

Não jogo nada fora, amplifico tudo: é um apanhado, um exercício de humildade. No solo, as palavras. E depois – mas às vezes nada se mexe e tudo está morto durante semanas – o livro começa a respirar, avança de maneira arboriforme, como por um trabalho primaveril: *Um* se torna *dois*, quatro se torna *oito*, dezesseis se torna *trinta e dois*. Multiplica-se e piora (NOVARINA, 2009a, p. 34).

---

<sup>7</sup> Livre tradução do trecho em francês: Lors de chaque travail, je retrouve l'idée de séances, de séquences. Peintures dans le temps, écriture du temps. Suivre une règle. Traverser un épuisement. Exténuer son corps premier. J'ai toujours voulu empirer... J'ai toujours voulu aussi changer de support, continuer ailleurs : « La parole opère l'espace », « La peinture poursuit l'écriture par d'autres moyens », « L'acteur dessine dans l'air », L'écriture est une question à régler la découpant en « séances », « rounds », « reprises » ; c'est aussi un processus qui s'arrête par étouffement : la main ne parle plus mais dessine. Alors on programme une crise excessive de dessins. Et l'écriture reprend vivifiée par la parenthèse graphique.

Evidencia-se, portanto, que o diferencial do trabalho teatral de Novarina pode ser traduzido como esse esforço em piorar a linguagem e levá-la a seus limites. Não se trata de uma construção textual que valoriza a língua tal como a praticamos, mas sim um empenho, uma dedicação em piorá-la, em retirar o seu estatuto de comunicação irreduzível e acachapante.

Esse processo de piorar a linguagem será analisado a partir de duas condições: a recusa ao logocentrismo e a exaltação da oralidade. Nessa primeira parte, se irá considerar a obra de Wittgenstein para relacioná-la com a ideia de os jogos de linguagem. O filósofo condiciona o efetivar da comunicação ao pressuposto de nenhum erro de linguagem ser realizado, e é justamente nesta questão que Novarina se afastaria de suas proposições. Ao contrário, Novarina transforma o erro, num jogo de linguagem. Já a questão da oralidade e do exercício de piorar a linguagem caminham ao encontro da linguagem vulgar que Paul Zumthor localiza na idade média. Essa particular criação da vocalidade é o contraponto da linguagem escrita, e não se formaliza enquanto uma linguagem fechada que possa ser codificada num manuscrito. A linguagem vulgar, na sua condição oral, é a linguagem piorada na sua gênese, o que será aprofundado nos próximos capítulos.

Por ora, a partir dessa condição da linguagem piorada, quer-se relacionar a *parole* de Novarina com uma tradição recente do teatro, que, aderindo às proposições cênicas contemporâneas, a partir delas, avança.

## 1.2 GÊNERO LÍRICO

Para relacionar a obra de Valère Novarina com a história do teatro, é importante, antes de tudo, contextualizar sua obra de acordo com alguns teóricos da linguagem teatral. Dentre os diversos estudiosos do teatro, as ênfases também são múltiplas. Hans-Thies Lehmann enfatiza a relação entre a obra de Novarina e o corpo do ator (LEHMANN, 2007, p. 336). Bem como Josette Féral faz um paralelo entre Novarina e Claude Régy na criação de uma linguagem que surge como propositora de um outro homem, ou de um outro ator (FERAL, 2011, p. 324).

Patrice Pavis no seu *Dicionário de Teatro* cita Novarina no verbete a “Poesia no Teatro”, e mais especificamente em as “Razões de Sucesso da Entrada da Poesia no Teatro” (PAVIS, 2007, p. 295). Já Jean-Pierre Sarrazac situa o dramaturgo francês como um dos representantes do *Poema Dramático* (SARRAZAC, 2012, p. 141), destacando a sua obra como um desenvolvimento dos aspectos materiais da palavra na cena. É a partir desses olhares para Novarina como um representante da poesia dramática contemporânea que se quer tratar de sua obra nesse momento.

O desenvolvimento do gênero lírico é um assunto pouco abordado nos estudos teatrais hoje, mas parece contribuir para o estudo da obra de Novarina. Foi a partir da reflexão acerca dos gêneros literários discutidos por Hegel, que Peter Szondi apontou a crescente presença de elementos épicos no seio da dramaturgia moderna, desde o fim do século XIX, se desalinhando da rigidez formal do drama burguês. Partindo da dialética entre forma e conteúdo, o teórico alemão descreveu uma série de textos dramáticos em que encontramos fraturas na forma para dar conta de conteúdos novos – a subjetividade, a luta social e outras pulsões incontornáveis - teriam levado à emergência do teatro épico como sucedâneo inexorável do drama convencional, ou do modelo da “peça bem-feita”.

Em contraponto a esse ponto de vista, Cleise Furtado Mendes apresenta argumentos que problematizam as conclusões de Szondi. Ela diz, por exemplo, que “apenas a vertente épica foi devidamente identificada e valorizada pelos autores que se debruçaram sobre a multifacetada produção dramaturgical que emerge nas primeiras décadas do século XX” (MENDES, 2015, p. 07). Na mesma direção, Jean-Pierre Sarrazac defende em seu *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* uma revisão da tese de Szondi:

Trata-se – repetimos – de abandonar a ideia segundo a qual o horizonte – o fim – do teatro dramático poderia ter sido o teatro épico (como o do capitalismo deveria ser o comunismo). Para isso, não há necessidade alguma de se rejeitar o marxismo e, tampouco, a abordagem socioestética do teatro moderno e contemporâneo. Basta, ao contrário, interrogar-se sobre certas rejeições ideológicas de pensadores marxistas do teatro [...] e proceder a uma reavaliação dos objetos rejeitados: principalmente o “dramático” (não mediatizado pelo “épico”) e seu corolário, a subjetividade, polemicamente rebatizada como “subjetivismo” (SARRAZAC, 2012, p. 30).

Mendes corrobora essa opinião percebendo nas mesmas obras citadas por Szondi uma dimensão lírica que também teria implicado decisivamente na apontada renovação da dramaturgia. Ela não pretende com isso ignorar o drama épico como uma das características da modernidade. Pelo contrário, quer apenas contrapor que estruturas típicas do lírico também estão na base da construção de algumas obras teatrais modernistas. Principalmente no que diz respeito à reinvenção da linguagem dramática.

Como se verá mais a frente, acredita-se, como premissa dessa tese, que aspectos do lírico se tornaram decisivos na reformulação do texto dramático não só na modernidade como contemporaneamente, e a obra de Novarina parece exemplar dessa tendência. Nesse sentido, Mendes, como fez Szondi em relação ao épico, arrola características do lírico que teriam auxiliado na desestabilização da forma do drama e na instauração de novas formas dramáticas, senão soberanas, ao menos viabilizando novas possibilidades de dramaturgia. Mendes enumera algumas dessas características:

O predomínio da função poética sobre a representativa na linguagem; a união de som e sentido, com ênfase na música das palavras; fusão de sujeito e objeto da percepção; subjetivação de espaço e tempo; presença da repetição como recurso de fazer perdurar o fluxo lírico, com uso de estribilhos e variações temáticas; recusa da lógica sintática, com predileção por construções paratáticas (com partes coordenadas, livres de hierarquia), entre outros (MENDES, 2015, p. 09).

Nessa perspectiva, poder-se-ia afirmar que a percepção de aspectos líricos no cerne da dramaturgia dá-se principalmente no deslocamento de uma configuração pautada na intersubjetividade para estruturas mais afeitas à intrassubjetividade dos seus personagens. Isso não denota necessariamente um individualismo ou isolamento em relação às temáticas sociais, pois Mendes defende que o lírico produziria um movimento de “abrir-se da intimidade das personagens para o espetáculo do mundo” (MENDES, 2015, p. 15).

Como foi dito anteriormente, essa suposta presença do gênero lírico como estruturante na renovação da dramaturgia ainda aparece de maneira tímida e desconfiada na bibliografia teórica sobre o teatro moderno. Indicada como “Drama lírico”, “Poema dramático”, “Teatro Íntimo”, “Teatro Estático”, “Teatro da Fantasia”, além de outras formulações, ela ainda é tida como coadjuvante nas reflexões acerca da

cena contemporânea. Isso se deve principalmente ao fato das contribuições do lírico serem muito mais da ordem do texto teatral do que do espetáculo em si. Conforme sugere Sarrazac, “embora explorem o poder da fala, nem por isso deixam de levar em conta a materialidade da cena” (SARRAZAC, 2012, p. 141).

E é precisamente neste contexto acerca da insinuação do gênero lírico na forma dramática que a obra de Novarina é referenciada por Sarrazac e Pavis. Compreender essa relação, que aparece como secundária diante da hegemônica ênfase na epicização do drama, pode iluminar algumas proposições cruciais do dramaturgo. Não se trata aqui de encaixar e achatar a produção de Novarina num gênero fechado, mas de, observando essas relações, alargar o entendimento sobre sua obra. Isso se justifica ainda mais quando se quer examinar a gênese do trabalho de Novarina.

Para Sarrazac, o desenvolvimento do lírico no teatro se dá principalmente nas dramaturgias dos simbolistas: “radicalizado por Mallarmé, e reivindicado por alguns dramaturgos simbolistas (Maeterlinck e Yeats) ou por Hofmannsthal, o poema dramático substituiu a observação realista por uma visão fantasista, irreal ou interiorizada do mundo, privilegiando a sugestão e a emergência de uma voz lírica” (SARRAZAC, 2012, p. 141). Diante desse pressuposto, as possíveis influências do lírico na obra de Novarina implicam em examinar algumas questões do movimento simbolista.

### **1.3 POÉTICA SIMBOLISTA**

O Simbolismo inicia na França por volta de 1885 como uma forte resposta aos avanços industriais e aos movimentos filosóficos e artísticos que deles derivavam. Movimento puramente artístico, tem sua produção mais forte na linguagem literária, mais especificamente na poesia. Não há consenso sobre quais os poetas representariam mais o movimento, pois alguns são vistos como apenas precursores, outros já como descendentes da estética simbolista. De qualquer modo, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé são alguns dos nomes que mereceriam a filiação ao simbolismo.

Já no teatro há, em torno de alguns artistas, uma descrença e uma desvalorização das supostas obras simbolistas, justificadas pela forte aderência em todas elas ao texto e à valorização da palavra, em detrimento da teatralidade. Possíveis principais representantes seriam o belga Maurice Maeterlinck e o irlandês W. B. Yeats. Mesmo assim, as contribuições simbolistas no que concerne à ruptura com a forma dramática são notórias. Segundo Luiz Fernando Ramos, o simbolismo no teatro inicia uma

radical transformação do procedimento construtivo da materialidade cênica e do formato de sua apresentação. [...] O teatro simbolista representou uma ruptura fundamental para conformação do teatro moderno e ainda ecoa fortemente nas principais tendências do teatro contemporâneo. É quase como se a revolução formal que o teatro simbolista desencadeou, e a expansão de significados e recursos expressivos que a arte teatral conquistou, se tivessem tornado paradigmáticas da liberdade formal e do amplo espectro construtivo de que se serve o teatro contemporâneo. Num certo sentido o teatro simbolista anuncia, inclusive, a perda de fronteiras entre as artes cênicas, e um crescente imbricar destas com outras mídias como o cinema, a televisão e a robótica (RAMOS, 2003, p. 19 e 20).

Essa materialidade que Ramos descreve aparece numa série de transformações ocorridas na cena em sua relação com os atores e os cenários. Vale ainda indicar outras características relevantes. Segundo a pesquisadora Anna Balakian a poética simbolista se apropria da palavra enquanto força evocativa, dando a ela um poder para além do estabelecido no uso cotidiano. A palavra torna-se um disparador para experiências sensoriais e místicas, evocando as percepções do sonho, do sagrado e do intuitivo: “as palavras deveriam servir para revelar o poder mágico que contêm, em vez de serem usadas como explicações” (BALAKIAN, 1985, p. 109). Nessa perspectiva, Stéphane Mallarmé é o autor que mais atende ao aspecto que se quer enfatizar aqui e, para isso, cabe recorrer à análise de Mary Lewis Shaw:

O caráter multifacetado do legado literário de Mallarmé pode ser atribuído, em parte, à qualidade impenetrável de seu texto, ao fato de ele estar entre os mais difíceis dos poetas modernos. Com frequência é sugerido cingidamente que seus escritos se prestam de maneira fácil a toda e qualquer interpretação, porque são simplesmente impossíveis de ler. Mas sua força e diversidade de impacto, sem dúvida, estão menos em sua superfície notoriamente obscura do

que na causa dessa obscuridade: a ambiguidade que permeia todos os aspectos desse trabalho e pensamento<sup>8</sup> (SHAW, 1993, p. 02).

Luiz Fernando Ramos enfatiza essa questão ao demonstrar que a suposta obscuridade é justamente o que leva Mallarmé a aproximar-se das proposições teatrais modernistas mais radicais e que acenam ao teatro contemporâneo: a possibilidade de utilizar-se de corpos num espaço performativo para retirar qualquer dimensão semântica e a partir disso, recorrer à palavra nesse mesmo contexto antidramático (RAMOS, 2015, p. 59).

Essas questões estão presentes, principalmente, nas tentativas de Mallarmé de se aproximar da linguagem teatral, tanto na prática crítica, como na artística. No livro *Rabiscado no teatro* encontramos uma série leituras reflexivas acerca do teatro de sua época, inclusive fazendo duras críticas a ele<sup>9</sup>. No texto *Mímica*, por exemplo, o autor indica este gênero como uma possível solução à construção dramática, justamente pela ausência da palavra, evidenciando o silêncio como uma proposição de múltiplos significados, que enfatiza o corpo do ator.

Por outro lado, *Herodíade* é paradigmática da ambição mallarmeana de fundir dramaturgia e poesia. Herodíade é a personagem principal, e em diálogo com sua ama revela o seu desprezo pela futilidade de sua vida interior. A peça pretende suprimir toda a intriga histórica e mítica da personagem bíblica em questão. A intenção é de apresentar a sua subjetividade por meio da ambiguidade de suas falas. Não há ação nem enredo dramático. As palavras trabalham - de forma sonora e ao mesmo tempo precisa - na elaboração de uma experiência que encaminha para a subjetividade e para o sonho.

Mallarmé chegou a vislumbrar encenações ideais de sua dramaturgia antidramática, fincada fortemente no trabalho da linguagem e avessa à realidade objetiva. De algum modo, e paradoxalmente, essa teatralidade sem drama e em que a

---

<sup>8</sup> Livre tradução do trecho em inglês: The multifarious character of Mallarmé's literary legacy may be attributable in part to the impenetrable quality of his text, to the fact that he is among the most difficult of modern poets. It has often been cynically suggested that his writings lend themselves easily to any and all interpretations because they are quite simply impossible to read. But their force and diversity of impact undoubtedly lie less in their notoriously obscure surface than in the cause of this obscurity: the ambiguity that permeates every aspect of this work and thought.

<sup>9</sup> No capítulo *Theater: "Le vrai culte moderne"* Mary Lewis Shaw faz um levantamento e uma análise sobre cada um dos textos críticos inseridos neste livro de Mallarmé, apresentando os principais pontos acerca de um pensamento sobre o teatro.

palavra e sua dimensão material seria hegemônica, apostava numa materialidade cênica também autônoma de qualquer dimensão ficcional. Foi justamente essa necessidade de pensar o teatro, ao mesmo tempo como uma materialidade cênica e fundado estritamente na palavra poética, que gera um impasse irresolúvel na criação teatral de Mallarmé. A dicotomia irresolvida entre a materialidade do teatro e a palavra poética despida de referencialidade objetiva, percorre toda a sua obra “dramática” deixando sempre obscuro o limite entre a dramaturgia e a poesia.

Recorre-se mais uma vez a Mary Lewis Shaw para indicar como o teatro de Mallarmé se aproximou da dimensão performativa partindo justamente de sua proposição literária. A autora destaca a relação que Mallarmé traçava entre a leitura do *Le Livre*, sua obra final e inacabada, com a construção de um ritual (SHAW, 1993, p. 01). Este livro/acontecimento, mesmo inconcluso, antecipou e inspirou obras na literatura, artes visuais, performance e teatro do século que o sucedeu. Luiz Fernando Ramos, acredita que os escritos de Mallarmé antecipam vários estigmas que serviram de inspiração ao longo do século XX: “Ainda cabe ao literário um aspecto performativo, como o que sonhou e se manifestará em algumas sessões públicas em que ensaiou apresentar seu projeto do ‘Livro’, mas mesmo este rito literário já não implicará mais em concessões ao dramático” (RAMOS, 2015, p. 59).

Pode-se considerar *Le Livre* como um projeto inacabado se o parâmetro for a literatura tradicional, mas enquanto acontecimento poético deve ser visto como um dos precursores da performance. Além de ressignificar as funções de autor e leitor, ao propor que ele mesmo, Mallarmé, fizesse a leitura e interpretação dos poemas nos encontros literários que promovia regularmente em sua casa, o poeta também antecipa a prática da performance na literatura e um novo entendimento da relação entre o texto e a cena. A pesquisadora Lara Biasoli Moler elucida que

a performance do *Livre*, seu grande projeto literário inacabado, é uma evidência da teatralidade presente na obra de Mallarmé. Aqueles que, reunidos na casa do mestre às terças-feiras, tiveram a oportunidade de assistir à performance do *Livre*, contavam que, na encarnação de Mallarmé, todo o mistério se elucidava, não sendo mais obscura nem hermética a poesia. O décor, o gesto, a interpretação, o tom de voz, tudo contribuía para a compreensão. Dessa forma, como Frantisek Deak conclui, o texto de Mallarmé pode ser visto como um script que precisa ser encenado, sem a encenação, permanece obscuro (MOLER, 2006, p. 58).



A partir dessas evidências, afirma-se a necessidade de perceber em Mallarmé a presença da palavra para além de aspecto literário. O poema, saindo do formato do livro e configurando-se como acontecimento, ganha aspectos performativos, confirmando o desejo de jogar com a teatralidade em novos termos que o acompanhou durante toda a sua vida. Moler, na citação acima, deixa evidente a conquista de Mallarmé em materializar em ato as mesmas subjetividade, sugestão e ambiguidade que tentara produzir literariamente na sua poesia. Por mais que seu teatro, impossível à época, não tenha ainda o reconhecimento que mereceria, ele permanece no cerne do todo de sua obra. Como ele próprio sugeriu, sua palavra e sua produção “não é possível ao teatro, mas exige do teatro” (MALLARMÉ apud CABRAL, 2011, p. 157).

É a partir dessas duas dimensões da obra de Mallarmé que percebemos na obra de Valère Novarina uma forte influência do primeiro. Se, por um lado, a obscuridade que denota ambiguidade e indefinição é uma das marcas que reforçam a palavra plural e transitória em Novarina, por outro, a performatividade de *Le Livre* evoca sobejamente a condição performativa dos textos do dramaturgo.

Neste sentido, pensar a obra de Mallarmé e a poética simbolista é reconhecer uma tentativa pioneira de materializar na cena um teatro não dramático, ainda que erigido pela palavra. São elas próprias que evocam essa transformação da cena. É nesse contexto que Roubine afirmará a importância do movimento simbolista no histórico do teatro ocidental, destacando que era a “primeira vez desde o classicismo, que a representação se via desligada da obrigação mimética e da sujeição a um modelo inspirado no real” (ROUBINE, 2003, p. 121).

#### **1.4 TEATRALIDADE FORA DO DRAMÁTICO**

Considerando a histórica relação hierárquica entre o texto e a cena, na qual a dramaturgia foi tida, por muito tempo, como o elemento central do teatro, e em que outros elementos do fenômeno teatral apareciam como secundários, tornou-se notória a

necessidade, a partir da chamada “crise do drama”, de haver um equilíbrio maior entre os sistemas de significação. Foi a partir desse rearranjo que o próprio texto se transformou em relação à cena deixando de ser hegemônico e operando como um mais um propositor na cena moderna.

Mas é claro que essa necessidade de equilíbrio se inicia com certo ressaibo acerca do lugar do texto no teatro. Em algumas circunstâncias, ele chegou a ser caracterizado como um vilão a ser enfrentado, como se se quisesse jogar fora a criança com a água do banho. Muitas vezes, nessa postura anti-textocêntrica, não fica claro de que se está tratando. Se de uma repulsa em absoluto ao texto dramático, como fundador e soberano, ou se de uma ojeriza a qualquer texto, mesmo àqueles que como os do percussor Mallarmé e do contemporâneo Novarina, renova, e propulsam o teatro a novas dimensões.

Para examinar esse ponto cabe aqui resgatar a afirmação de Roland Barthes, quando discutiu as proposições cênicas de Charles Baudelaire, pois entende-se que ela foi tomada de maneira errônea. Barthes afirma: “a teatralidade é o teatro menos o texto” (BARTHES, 2009, p. 48). Não é raro encontrar esta afirmação utilizada justamente para criticar a potencialidade do texto na cena para além da função dramática. Por isso deve-se examiná-la com cuidado. Ao mesmo tempo em que Barthes faz a afirmação, ele explica:

[teatralidade] é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior (BARTHES, 2009, p 48).

No trecho citado, Barthes parece estar querendo enfatizar justamente a necessidade de perceber os outros elementos além do texto como decisivos, confrontando a ideia de senso comum até então de que a teatralidade estaria latente na estrutura dramática do texto e nas indicações cênicas que ele designasse. Isso se comprova na crítica que faz aos textos dramáticos de Baudelaire:

[...] não devemos deixar-nos apanhar por algumas indicações ingênuas de Baudelaire como, por exemplo: encenação muito activa, muito viva, uma grande pompa militar, decorações de efeito poético, estátua fantástica, trajos variados dos povos, etc. Esta preocupação de exterioridade, manifestada através de movimentos bruscos, como um remorso prematuro, não implica nenhuma teatralidade profunda (BARTHES, 2009, p 48).

Dessa forma, pode-se relativizar sua afirmação sobre a teatralidade. Ainda mais pelo fato de que, o primeiro exemplo de teatralidade que ele dá é percebido, exatamente, por meio do texto teatral:

Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, pois ela é um dado de criação, não de realização. Não há grande teatro sem teatralidade devoradora, em *Ésquilo*, em Shakespeare, em Brecht, o texto escrito é antecipadamente levado pela exterioridade dos corpos, dos objetos, das situações; a fala funde-se imediatamente em substâncias (BARTHES, 2009, p 48).

Ao criticar fortemente os rascunhos de Baudelaire, Barthes pretende distanciar o texto teatral de sua condição literária, com características narrativas e funcionais extremamente limitantes, sobretudo se considerado o seu endereçamento para um devir cena.

Acontece que, contrariamente a qualquer homem de teatro verdadeiro, Baudelaire imagina uma história completamente narrada, em vez de partir da cena; [...] aqui o teatro é manifestamente pensado como uma metamorfose meramente formal, imposta fora de tempo a um princípio criador de ordem simbólica ou existencial (BARTHES, 2009, p 52).

O que Barthes intenta dizer com “homem de teatro verdadeiro” é justamente a negação do autor narrativo, agarrado às premissas do drama tradicional e da ficcionalidade literária.

Jean Pierre Sarrazac no artigo *A invenção da teatralidade* nos ajuda a entender melhor essa afirmação de Barthes:

A teatralidade é aquilo que permite pensar o teatro não sem o texto, mas de modo recorrente, a partir de sua realização ou seu devir cênico. Vontade de

voltar ao *hic et nunc* da representação e de reinstalar o teatro em sua dimensão propriamente cênica, depois de muitos séculos de subserviência à literatura [...]. Mas, sobretudo, vontade de liberar o teatro de sua identidade literária, abstrata e atemporal, para recuperar sua abertura para o mundo, para o real. Nesse sentido, a teatralidade reinstalou a arte do teatro enquanto ato (SARRAZAC, 2013, p. 65).

Como se pode perceber, o problema não está exatamente no texto teatral, mas especificamente num formato enrijecido de drama, que não compreende a cena pela sua materialidade que lhe é própria: “geneticamente o teatro não passa nunca da concreção ulterior de uma ficção em torno de um dado inicial, que é sempre de ordem gestual (liturgia em *Ésquilo*, esquema de atores em *Molière*)” (BARTHES, 2009, p. 52).

E é justamente por compreender a diversidade dessa genética que vem da ordem do gestual e não necessariamente da cena, que Barthes percebe as outras obras textuais de Baudelaire não intencionadas originalmente à cena, como muito mais aproximadas da teatralidade do que os rascunhos a que se refere desde o início de sua crítica. Trata-se antes de tudo de uma “transmutação sensorial que é da mesma natureza que a percepção teatral” ou mesmo uma “percepção radiante da matéria” (BARTHES, 2009, p. 50).

Portanto, pode-se afirmar que, mesmo ao olhar de Barthes, a construção da teatralidade pode sim agregar uma escrita anterior não dramática ou dela ser originária, como a obra de *Novarina* confirma de modo eloquente. É justamente a linguagem, fora dos preceitos do drama, que opera uma teatralidade, uma palavra no espaço, advinda de um corpo e reforçando sua performatividade.

Barthes não quer suprimir o texto do teatro, mas sim reivindicar um certo tipo de texto que, como ele próprio diz, teria características que se aproximariam mais do romance e do cinema (BARTHES, 2009, p. 52). Um texto que transposto à cena concretize-se como corporeidade, conforme se verá adiante ocorrer no teatro de *Novarina*.

## **1.5 O OXIMORO TEXTO *VERSUS* CENA**

Luiz Fernando Ramos parte da análise de Stephen Halliwell da história do conceito de *mimeses*, desde a obra de Platão, para indicar que a ideia de uma *mimesis* configurada necessária e exclusivamente como mera representação do mundo não se sustenta já que em outros textos de Platão, e em outros momentos da história da filosofia, aparece a ideia da *mimesis* como “criação de um mundo distinto do existente, o que ele (Halliwell) chamará de ‘visão heterocósmica’” (RAMOS, 2015, p. 251).

Em seu livro *Mimesis Performativa – A margem de invenção possível* Ramos afirma que a ideia de *mimesis* dramática está vinculada desde Platão ao acontecimento teatral, através da oposição *mimesis versus diegesis*. Para o filósofo grego, a *diegesis* estaria vinculada às outras narrativas que não implicam na interpretação de atores. Portanto, em Platão a *mimesis* está intrinsecamente remetida ao teatro e à possibilidade de uma cena dramática.

Por outro lado, Aristóteles, ao articular sua reflexão sobre a representação artística e sobre os gêneros na *Poética*, se não trouxe uma definição exata acerca de *mimesis*, elucidou o fenômeno do teatro destacando, na analítica dos elementos que o compõem, uma hierarquia em que surge a oposição entre *mythos* e *opsis*, configurados respectivamente como elementos mais e menos relevantes para a efetivação dos efeitos pretendidos na tragédia. Na condição de elemento primordial, mais decisivo, o *mythos* subordinaria, o *opsis*, espetáculo, que estaria em sexto e último lugar nessa valorização analítica dos elementos que constituem a tragédia.

O que o livro de Ramos demonstra é como essa relação de *mythos* e *opsis* definida por Aristóteles vai historicamente se transformar, ao ponto de moderna e contemporaneamente, poder-se pensar quase numa inversão da mesma. O teatro do silêncio e do gesto despido de ficção de Mallarmé assim como uma nova concepção teatral calcada na materialidade e autonomia da cena de Gordon Craig, seriam anúncios precoces de uma futura hegemonia do *opsis* sobre o *mythos*.

O caminho percorrido pelo autor enfatiza que essa inversão apontada se deu principalmente pela recusa às funções dramáticas do texto como hegemônicas no processo teatral, e reconhece que em muitos casos, o de Mallarmé sendo inaugural, com o texto sem função dramática ou desobrigado de atender à narrativa do drama, pode-se conceber um texto que confirma a hegemonia contemporânea do *opsis*, em detrimento do *mythos*.

Segundo Ramos, há experimentações no teatro contemporâneo que investigam a potencialidade da palavra e confirmam sua capacidade de instaurar cenas para além do drama e das narrativas dramáticas. O texto, como se tentará explicitar na análise da obra de Novarina pode ser um forte propositor de uma cena emancipada da condição dramática, entendida aqui como prisioneira de um discurso racional e lógico.

O espetáculo, por sua vez, também se liberta do jugo do drama, passando a ser tecido, em hipótese, só com os corpos e a música, dissociados de sentidos prévios e de qualquer vínculo anterior. É nessa medida que o espetáculo imaginado por Mallarmé configura-se, literalmente, como um oxímoro, ou seja, uma unidade dual, ou a identidade de diferentes, em que a literatura e o espetáculo, expurgando a ficção dramática, se radicalizam alternativamente no puramente literário e no puramente espetacular. Nos termos da “Poética” aristotélica, além do literário e do cênico serem depurados do dramático, dramaturgia – ficção, *mythos* – e cena – espetáculo, *opsis* – dissociam-se completamente (RAMOS, 2015, p. 59).

É justamente a designação da relação texto e cena enquanto um oxímoro que interessa abordar aqui. Essa falsa oposição acaba por revelar-se, de fato, uma conjunção que pode ser evidenciada na obra de Novarina.

Ramos elucida que é necessário ter em conta que as instâncias do *mythos* e do *opsis* nunca operam isoladas, havendo sempre quando opostos os dois elementos, o texto e a cena, um coeficiente mínimo remanescente de cada um deles no outro. Quer dizer, seria impossível suprimir-se completamente o *mythos* ou o *opsis* nas proposições artísticas das artes cênicas. Como Ramos explica, “de fato, tanto na leitura de Aristóteles como nas que se oferecem na contemporaneidade, *mythos* e *opsis* nunca estarão completamente dissociados e, mesmo que hegemônicos um frente ao outro, guardarão sempre um vínculo insuprimível” (RAMOS, 2015, p. 27).

O que se pretende pois neste primeiro capítulo - já que os estudos teatrais, em sua grande maioria, se ocupam de analisar e dar conta do *opsis* presente na materialidade cênica – é, justamente, perceber de que maneira o texto de Novarina conjuga com os elementos espetaculares e perceber na sua obra uma verdadeira exaltação e desenvolvimento de aspectos do *opsis*, ou do espetáculo.

## 1.6 TEXTUALIDADES PERFORMATIVAS

No livro *Entre Théâtre et Performance* [Entre Teatro e Performance] de 2013, o pesquisador francês Joseph Danan diferencia essas duas linguagens. Se, por um lado, ambas parecem ter a mesma gênese, por outro são reconhecidas como opostas. Ao falar sobre o texto nessa condição cambiante entre teatro e performance, o autor apresenta três espetáculos que possuem texto, mas que não se adequam à condição tradicional do dramático.

Fazendo referência à Richard Schechner, Danan cita quatro polos da criação teatral: o texto, o espaço, o espectador e a performance. Nesse seu livro, nenhum dos três espetáculos que ele toma como referência tem o texto como origem de sua construção. Ele parece querer nos mostrar que o lugar de supremacia do texto dramático transforma-se numa criação de interrelação entre todos os elementos da cena, de forma a valorizar o aspecto corporal do teatro.

Além disso, o autor afirma:

nenhum dos textos ouvidos (ou não, como o de Dante) nesses programas é um texto dramático, com exceção do fragmento das Três Irmãs, que é o tema de uma colagem em *La Casa de la fuerza* - como se o texto dramático só poderia existir como material exógeno no teatro<sup>10</sup> (DANAN, 2013, p. 50).

É nessa perspectiva que, acredita-se, o texto de Valère Novarina pode ser pensado. Não mais como algo que antecede e funda o espetáculo, mas como algo que convive e se imiscui na concretização espetacular. Ao indicar que escreve “sob o palco” Novarina vai exatamente ao encontro dessas proposições observadas por Danan. O dramaturgo pressupõe que qualquer palavra que não esteja no seu cerne imbricada e comprometida com o fazer teatral, não conseguirá dar conta da especificidade dessa linguagem e da horizontalidade que ela demanda. É na obra de Novarina que se compreende que, mesmo um dramaturgo no gabinete pode fazer na construção de seu

---

<sup>10</sup> Livre tradução do trecho em francês: Aucun des textes entendus (ou pas, comme celui de Dante) dans ces spectacles n'est un texte dramatique, à l'exception du fragment des Trois Sœurs qui fait l'objet d'un collage dans *La Casa de la fuerza* - comme si le texte dramatique ne pouvait plus exister que comme matériau exogène au théâtre.

texto um trabalho de teatro, sob o palco. Portanto, assim como indica Danan, a obra do dramaturgo instaura um fazer teatral desde a sua origem.

O que se pode acrescentar aqui é a percepção de que a escritura quando pautada fora das questões narrativas e dramáticas, também deve ser considerada como uma das etapas da construção teatral. A escrita performativa de Novarina, independente do seu momento de criação, é sempre endógena ao teatro, justamente porque encontra em seu cerne uma necessidade de devir cênico, de devir fala.

Isso fica ainda mais evidente no caso dos textos de Novarina dirigidos por ele mesmo, que também são permeáveis à cena e sofrem alterações inúmeras nesse contato direto com os atores, equipe de criação e o próprio espaço onde se instauram. Também nesse sentido, Danan cita Joel Pommerat:

Eu acho que hoje nós só nos tornamos um verdadeiro autor de teatro atando muito fortemente o trabalho de escrever o texto com o trabalho da encenação. Eu acho que é um erro conservar esses dois tempos naturalmente separados um do outro<sup>11</sup> (POMMERAT apud DANAN, 2013, 67).

A partir da citação de Pommerat se quer ressaltar precisamente a necessidade de que o dramaturgo na contemporaneidade se torne um cúmplice indissociável da encenação cometida. Novarina, ao encenar seus textos, os opera novamente e os transforma de maneira a perceber novas necessidades, novas conjunturas que brotam da cena. A introdução da escritura como ato concomitante à construção cênica é uma das características do seu processo criativo, como se verá no último capítulo.

Cabe ainda reforçar que, antes ou durante o processo com os atores e equipe, a escritura para Novarina pode e deve ser considerada como parte do processo criativo teatral, justamente porque a ação do dramaturgo está, a todo momento, vinculada a uma prática que advém da lógica do palco e não da lógica da literatura dramática, esta última, preocupada com a ficção e com construção estrutural da obra.

---

<sup>11</sup> Livre tradução do trecho em francês: Je pense aujourd'hui qu'on ne devient vraiment auteur de théâtre qu'en nouant très serré le travail de l'écriture du texte avec le travail de la mise en scène. / Je pense que c'est une erreur de concevoir ces deux temps naturellement séparés l'un de l'autre.



Nesse sentido, aderimos também às noções criadas por Josette Féral ao escrever o artigo *O Texto Espetacular: A Cena e Seu Texto*, no qual ela faz referência aos escritos de Richard Schechner. Ela indica a existência de três instâncias da textualidade no teatro: o *texto*, o *texto espetacular* e o *texto performativo*.

O texto espetacular, diretamente relacionado com o pensamento do teórico italiano Marco Di Marinis no artigo *O texto como espetáculo*, é definido como “mais simplesmente o resultado de uma urdidura cerrada entre o texto e os demais elementos da representação, uma urdidura na qual os elementos estão estreitamente imbricados e quase que indissociáveis” (FERAL, 2015, p. 250 e 251). O que Féral quer fazer notar refere-se ao discurso que o teatro propõe como um todo, reforçando sua materialidade como proposição de signos comunicantes. Nesse sentido, acessamos De Marinis para explicar o texto espetacular como “cada unidade concreta de discurso - de tipo verbal, não verbal ou misturado - que resulta da coexistência de vários códigos”<sup>12</sup> (DE MARINIS, 1978, p. 68).

Já a definição de *Texto* se mostra mais simples e seria aquele material escrito antes da construção da representação (FERAL, 2015, p. 247). Já o texto performativo seria aquele “indissociável de sua representação cênica. E não existe exceto na e para a representação [...] é um componente da representação em meio a outros e não existe senão materializado na cena” (FERAL, 2015, p. 247) ou ainda, querendo deixar claro a diferenciação com o texto espetacular define: “é um texto que não pode existir nem ser compreendido fora da partitura da qual não é senão um dos componentes” (FERAL, 2015, p. 250).

O que essas designações querem esclarecer - e esta é justamente a maior contribuição de Féral acerca desse assunto - é que o texto no teatro contemporâneo está evidentemente desvinculado de uma prática literária que evocava o teatro dramático convencional. Todas essas designações: Texto, Texto Espetacular e Texto Performativo tentam dar conta de produções que não mais se alinham às condições enrijecidas do drama burguês, e que buscam através de uma relação com a cena, ir além do poder comunicativo desses signos literários.

---

<sup>12</sup> Livre tradução do trecho em italiano: ogni unità concreta di discorso – sai essa di tipo verbale, non verbale o misto – que risulti dalla coesistenza di più codici.

Nesse sentido, Novarina está totalmente aliado ao texto performativo designado por Féral, pois se insere numa criação teatral em todos os sentidos, conforme designada na referência de Danan.

Porém, o grande triunfo da obra textual de Novarina é conseguir, por meio da palavra, instaurar essas instâncias profundamente performativas. É no trabalho com a palavra e no esforço de confrontá-la com o espaço teatral, que os textos de Novarina expandem ainda mais as definições de Danan e Féral. É no tratamento radical da linguagem, na materialidade que dela emerge, que Novarina amplia a própria noção de textualidade no teatro.

## **1.7 DRAMATURGIA PERFORMATIVA**

No artigo *O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea* o pesquisador Stephan Baumgartel diferencia o uso do signo e do significado na dramaturgia performativa. Para ele, o performativo é o movimento de materializar o signo, afastando-o do seu significado cotidiano. Neste sentido, o autor afirma que “os signos se apresentam, se instalam na cena, principalmente como realidade sensorial” (BAUMGARTEL, 2010, p. 111) distanciando-se da sua dimensão referencial, e tornando nebulosa a sua função mimética.

Essa modificação no uso dos signos retira o espectador da sua zona de conforto e reivindica: “Lide comigo!” (BAUMGARTEL, 2010, p. 112). A remoção do significado desbanca a narrativa fabular e propõe um olhar sobre a estrutura cênica que se constrói, o que além de dar uma abertura maior às leituras da obra também faz florescer uma posição crítica do espectador, não só racionalmente, mas principalmente intuitiva e subjetivamente.

As construções performativas do teatro contemporâneo se apresentam como que focadas mais na “construção de arranjos cênicos em vez de narrativas” (BAUMGARTEL, 2010, p. 112), aspecto esse também presente como foco na elaboração da dramaturgia performativa. O lugar fabular da escrita é substituído por um

engenhos linguísticos, pelo uso diferenciado da língua, criando um outro universo a partir das palavras, substituindo o entendimento racional por outras formas de percepção:

Nessa escrita performativa, o foco na língua enquanto habitat e ferramenta do discurso, enquanto fenômeno processual e meio de interpelação, faz com que a estrutura do texto teatral tome a língua como seu próprio material. Essa linguagem textual não descreve mais predominantemente personagens, mas o funcionamento produtivo da língua, ou seja, a relação dinâmica entre língua e consciência humana, entre discurso e percepção (BAUMGARTEL, 2010, p. 114).

O que Baumgartel explicita é que através do arranjo cênico e do engenho linguístico se constrói uma maneira distinta de relacionamento entre texto e cena, em detrimento da soberania da fábula. Para ele, assim como o arranjo cênico, a língua também tem a mesma capacidade de subtrair a prioridade do enredo no teatro. Esse procedimento ressignifica a ideia de texto teatral como fábula e instaura a concepção de acontecimento na própria dramaturgia, reforçando seu aspecto performativo.

Uma das principais características da escrita performativa é a construção de uma língua independente de um mote realista, criando com ela outras maneiras de ocupar o espaço e o tempo, acessando outros modos de percepção e de vivência do teatro, fora do logocentrismo.

Para Baumgartel, esse aspecto está relacionado a como se encara e se entende o ato de falar no teatro. Tradicionalmente, na concepção dramática, falar é agir dentro do contexto ficcional, ou seja, a fala produz uma ação que faz a narrativa caminhar e o diálogo se efetivar como na utilização cotidiana – acessa-se uma fala representacional. Já no sentido performático, conforme Baumgartel, “um agir que é falar implica fazer através dos meios linguísticos com que a língua se revele nas suas dimensões criativas e interpelantes sobre seus usuários” (BAUMGARTEL, 2010, p. 124). Portanto falar é agir no sentido de que esta fala produz uma língua dinâmica, que nos desloca do universo conhecido e cotidiano da realidade.

Após o entendimento do que seria uma dramaturgia performativa – uma construção que parte da pesquisa e da inventividade da própria língua, recorre-se a outro estudo de Baumgartel. Afim de esclarecer um tanto mais a falsa oposição entre texto e cena, utiliza-se o artigo *Em busca de uma teatralidade textual performativa além da*

*representação dramática: reflexões sobre a verdade formal na dramaturgia contemporânea.* Nesta análise, ele classifica os textos teatrais em três possibilidades: os textos dramáticos; os textos não-dramáticos e os textos performativos. Interessa aqui discutir a diferença entre os textos não-dramáticos e textos performativos, já examinada na perspectiva de Féral.

Para Baumgartel, os textos não-dramáticos são aqueles cujas unidades de ação, tempo e espaço não são compostas de acordo com a lógica dramática, porém toda a construção fabular e representacional ainda é mantida, mesmo que articulando tempo e espaço de maneira fragmentária:

Este modelo contemporâneo possui sua funcionalidade principalmente na 'desconstrução dos princípios de narração e figuração, e na transferência contínua e coerente dos processos de significação do texto para o público. Nisso, a representação cênica de uma ficção deixa de ser o elemento central, em prol da autorreflexão do teatro'. Os vários tipos de escrita não-dramática que ela esboça são manifestações desta função analítica do texto teatral, organizadas segundo a sua crescente distância de uma estética referencial realista e a sua crescente proximidade com uma estética performativa (BAUMGARTEL, 2009, p. 143).

Já a sua concepção acerca do texto performativo trata justamente de uma mudança na base do conceito de texto teatral: trata-se da criação não representacional de um texto, revelando, portanto, outros formatos linguísticos que não aderem mais à lógica da construção fabular e da comunicação indicativa. Nesse caso, o que se refuta é justamente a construção de sentidos fechados, quando o processo de significação não é mais uma operação primordial. Portanto,

o que interessa para este processo de significação é a criação de um mundo estético que se autossustenta, ou seja, um universo semiótico com meios linguísticos que não se justifica por seu valor referencial, mas pela eficácia autopoética e performativa. Seu centro de significação reside em seu funcionamento semiótico, em sua estrutura e no modo como este texto subverte em sua forma a dominância do lado referencial do signo linguístico (BAUMGARTEL, 2009, p. 128).

Desse modo, as questões levantadas por Baumgartel vão ao encontro do que Novarina opera em sua obra. Se trata, antes de tudo de compreender a instância

performativa da palavra que o teatro demanda e na qual o falar também é fazer à despeito e à margem do sentido narrativo. E, ao mesmo tempo, compreender que ali na obra do autor francês, a ação mediada pela palavra se dá principalmente por arranjos linguísticos e proposições textuais que partem de um empenho em piorar a linguagem e extinguir sua função representativa. A dramaturgia performativa no sentido de Baumgartel remete perfeitamente ao trabalho de Novarina: a criação de um texto cênico a partir da reconstrução da própria linguagem.

## 2. WITTGENSTEIN E OS JOGOS DE LINGUAGEM

### 2.1 O QUE DEVE SER DITO

Para iniciar este estudo nos parece coerente introduzir a relação entre o dramaturgo Valère Novarina e o filósofo Ludwig Wittgenstein. Em vários textos de Novarina, tanto teóricos, quanto teatrais, encontramos a seguinte afirmação: “aquilo que não se pode falar, é isso que é preciso dizer”<sup>13</sup>. Esta concepção é uma apropriação e ao mesmo tempo uma resposta à afirmação de Wittgenstein contida no *Tractatus Logico-Philosophicus*, “aquilo que não pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 2001, § 7). É então, a partir desse paralelo que Novarina desenvolve toda a sua teoria e prática acerca da palavra.

As obras do dramaturgo franco-suíço são conhecidas na França como *La langue de Novarina* [A Língua de Novarina], por apresentarem aspectos extremamente particulares e inventivos. Portanto, uma das justificas para levantarmos aqui o estudo da filosofia da linguagem de Wittgenstein é justamente para que possamos perceber de que modo a tradição da palavra na língua francesa é subvertida ou transcendida pela dramaturgia novarinesca.

A maneira como Novarina se relaciona com a língua francesa é indicada pelo próprio autor como *crime de la langue* [crime da língua] que pode ser explicada a partir da seguinte citação da pesquisadora Isabelle Babin: “o crime da língua, não somente uma destruição da língua francesa, empreendimento fantasmático irrealizável, mas um mau uso da linguagem tomado como essência”<sup>14</sup> (BABIN, 2007, p. 4). Dessa forma a relação que o autor estabelece com a palavra não passa somente por uma reformulação da língua francesa, mais que isso, a *parole* [fala/palavra] em Novarina se aprofunda ainda mais na recusa aos formatos enrijecidos, principalmente a relação significado/significante na construção da fala.

---

<sup>13</sup> NOVARINA, 1991, p. 118; NOVARINA, 2007, p. 243; NOVARINA, 2009-3, p. 130; NOVARINA, 2017, p. 71.

<sup>14</sup> Livre tradução do trecho em francês: Crime de la langue, non pas une destruction du français, entreprise fantasmatique irréalisable, mais une mise à mal de la langue prise comme essence.

A palavra em Novarina passa por várias experimentações da linguagem, como o próprio autor evidencia: “ela é um cruzamento de diversas fronteiras linguísticas: o francês, o patoá franco-provençal, o italiano, o alemão”<sup>15</sup> (NOVARINA apud BABIN, 2007, p. 12). A *langue de Novarina* advém principalmente da ideia da palavra não enquanto nomeação de objetos, mas principalmente enquanto chamado. Essa condição retira alguns paradigmas da linguagem tradicional como a relação significado/significante e, mais especificamente, a construção rígida do formato da frase sujeito-verbo-predicado. O chamado para Novarina revela a condição passageira da significação e liberta através da própria palavra teatral uma falsa condição representacional do texto.

Encontramos em *Diante da Palavra* um tratado sobre a utilização da palavra na contemporaneidade e as proposições do dramaturgo diante dessa configuração. Para ele, o problema está na utilização da fala como escambo, como troca: “falar não é comunicar. Falar não é trocar nem fazer escambo – das ideias, dos objetos – falar não é se exprimir, designar, esticar uma cabeça tagarela na direção das coisas, dublar o mundo com um eco, uma sombra falada” (NOVARINA, 2009a, p. 14). Neste trecho, a ideia da palavra como designação dos objetos é a questão central.

Em contrapartida, encontramos ainda neste texto a concepção de chamado para indicar a proposição da palavra. Novarina afirma: “A fala chama, não nomeia. O francês diz: ‘Nós não nomeamos as coisas, nós as chamamos’. Nós a chamamos porque elas não estão aqui, porque não sabemos seus nomes. Se chamamos as coisas, é porque elas não estão realmente aqui” (NOVARINA, 2009a, p. 18).

Portanto, a ideia de se falar algo que não pode ser dito está totalmente vinculada a essa concepção de palavra. Para entendermos melhor este caminho, achamos extremamente necessário apresentar e desenvolver a filosofia da linguagem de Wittgenstein para melhor compreender as proposições de Novarina.

---

<sup>15</sup> Livre tradução do trecho em francês: Elle est à un croisement sur plusieurs frontières linguistiques: le français, le patois franco-provençal, l’italien, l’allemand.

## 2.2 DOIS WITTGENSTEINS

Boa parte da filosofia do século XX estava preocupada com o problema da linguagem. Ela dominou boa parte das reflexões filosóficas deste século e Wittgenstein foi fundamental neste processo. Para ele, todo problema filosófico é, antes de tudo, um problema de linguagem (WITTGENSTEIN, 2001, §4.0031). É importante ressaltar que, quando se fala de Wittgenstein, não se referencia apenas a um filósofo, mas no mínimo a dois. São duas visões que o filósofo elabora durante a sua vida. Enquanto que para alguns estudiosos elas são opostas, para outros elas são complementares, o que por várias vezes é enfatizado pelo próprio filósofo. Mesmo assim, as duas teorias são extremamente importantes para o estudo da linguagem e influenciaram escolas filosóficas muito diferentes no decorrer do século XX, e ainda hoje o fazem.

As duas teorias do austríaco Wittgenstein, apesar de antagônicas, tentam responder uma mesma pergunta: como é possível que os sons que emitimos se transformem em significação? O que é isso que chamamos de sentido? As respostas para estas perguntas podem ser encontradas primeiramente no livro *Tractatus Logico-Philosophicus*, que define o pensamento da primeira fase de Wittgenstein, e também no livro *Investigações Filosóficas*, que, junto com outros escritos do filósofo, marcam sua segunda fase.

O interessante é perceber que no prefácio das *Investigações*, que foi publicada após a morte de Wittgenstein, ele indica que as proposições desta segunda fase de seu pensamento seriam muito melhor apreendidas se fossem precedidas do estudo do *Tractatus*, indicando, inclusive, o seu interesse de que as obras fossem publicadas conjuntamente:

Há quatro anos, porém, tive a oportunidade de reler meu primeiro livro (*Tractatus Lógico-philosophicus*) e de esclarecer seus pensamentos. De súbito, pareceu-me dever publicar juntos aqueles velhos pensamentos e os novos, pois estes apenas poderiam ser verdadeiramente compreendidos por sua oposição ao meu velho modo de pensar, tendo-o como pano de fundo. Com efeito, desde que há dezesseis anos comecei novamente a me ocupar de filosofia, tive de



reconhecer os graves erros que publicara naquele primeiro livro (WITTGENSTEIN, 1991, p. 08).

Wittgenstein pode ser considerado, ele mesmo, o maior crítico de sua primeira fase, considerando-a uma teoria dogmática e platonizante. Na primeira fase há a percepção de que a linguagem poderia ser apreendida através de uma análise final, de uma proposição elementar, que através da lógica desvendaria a matrizes da linguagem na relação com a realidade. Já na segunda fase de Wittgenstein, a análise da linguagem se torna pragmática e anti-essencialista e não pode mais ser avaliada a partir do isomorfismo linguagem-mundo, devendo, portanto, ser estudada através de seu uso, considerando o contexto em que a linguagem está sendo utilizada.

Por fim, o que achamos extremamente necessário apontar na oposição entre as duas fases de Wittgenstein é, justamente, a sua concepção acerca da linguagem. Enquanto na primeira fase ela é analisada enquanto uma **entidade**<sup>16</sup>, buscando sempre a sua essência e análise última, na segunda a linguagem é ressaltada enquanto uma **atividade**<sup>17</sup>, e como tal, passível de transformação.

### 2.3 TRACTATUS E A ADERÊNCIA À REALIDADE

A primeira fase de Wittgenstein está contida no livro *Tractatus Logico-philosophicus*. Conhecida como Atomismo Lógico, termo cunhado por Russel e radicalizado por Wittgenstein, esta filosofia considera a linguagem como proposições de nomes que se articulam com objetos da realidade, com possibilidades sintáticas que aderem à lógica do real. Estes nomes reproduzem as possibilidades combinatórias dos objetos, em uma relação de designação. Além disso, a linguagem estaria relacionada ao processo lógico da realidade e a sintaxe espelharia a sua estrutura.

Nesta fase Wittgenstein acreditava que toda proposição da linguagem poderia ser transformada em uma proposição lógica. Dessa forma, ao analisar a proposição

---

<sup>16</sup> Grifo da autora.

<sup>17</sup> Grifo da autora.

lógica se chegaria a uma síntese que representaria a essência da linguagem, seja qual fosse a proposição inicial. Esta análise revelaria que, assim como há um cerne dos materiais no plano da realidade, da mesma forma isto aconteceria na linguagem.

Essa adesão ao real é chamada de verificabilidade, na qual a linguagem somente poderia ser indicada como verdadeira ou falsa quando da verificação dessa proposição no mundo. Assim, o significado consistiria na sua adequação e, caso não correspondesse à realidade, seria considerado uma proposição falsa. Explicando de maneira mais específica ao uso da lógica, o pesquisador brasileiro João Vergílio Cuter resume:

No *Tractatus*, essa análise completa era encarregada de nos conduzir das proposições da linguagem cotidiana – da “nossa” linguagem – até as proposições elementares. Seu resultado era a exibição das proposições da linguagem cotidiana como funções de verdade das proposições elementares. Como havia uma e só uma análise completa dos enunciados da linguagem, o resultado dessa análise também era único. A análise deveria revelar o conjunto das proposições elementares que descrevem a totalidade dos possíveis estados de coisas que Wittgenstein chamava de “espaço lógico” (CUTER, 2005, p. 120 e 121).

Portanto, nessa primeira teoria de Wittgenstein acerca da linguagem, o nome estaria designando um objeto, sendo uma proposição elementar (junção de nomes e conectivos) correspondente então à um estado de coisas. Já uma proposição complexa está sempre condicionada ao fato, à existência ou não de uma situação. A este processo de aderência à realidade chama-se de afiguração ou, ainda, de teoria pictórica.

Neste processo, a forma de um objeto, ou seja, a forma de realidade, deveria ser correspondente à forma da linguagem, chamada de forma de representação. Essas duas formas são o que garantiria a aderência, o isomorfismo linguagem-mundo.

Porém, estas duas categorias não podem ser, elas próprias, uma afiguração da realidade. Caso realizássemos a análise da forma de representação, não chegaríamos a nenhuma proposição, e seria necessário a existência de uma outra linguagem para se afigurar a forma de representação dessa primeira linguagem, e assim sucessivamente. Portanto, essas duas categorias, juntamente com a ética e a religião, por exemplo, não podem nesta primeira fase de Wittgenstein, serem referenciadas através de proposições afigurativas. Isto é, nesta análise de Wittgenstein o que não pode ser dito, pode ser

apenas mostrado. É nesta direção que Wittgenstein finaliza o seu primeiro livro “o que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 2001, § 7).

É a partir da oposição a esta afirmação que retomamos o paralelo com a obra de Valère Novarina. Como já citamos anteriormente, o dramaturgo afirma “Aquilo que não se pode falar, é isso que é preciso dizer” (NOVARINA, 2009a, p. 20). Novarina vai exatamente contra o pensamento wittgensteiniano contido no *Tractatus* e afirma que o ato de nomear é o grande mal do homem, pois utiliza a palavra como moeda de troca com a realidade. O grande ícone da nomeação, da designação, segundo o dramaturgo, é a comunicação:

À imagem mecânica e instrumental da linguagem que nos propõe o grande sistema de mercado que vem estender sua rede sobre nosso ocidente desorientado, à religião das coisas, à hipnose do objeto, [...] a esse tempo no qual o materialismo dialético, desmoronado, dá passagem ao materialismo absoluto oponho nosso nossa decida em linguagem muda na noite da matéria de nosso corpo pelas palavras (NOVARINA, 2009a, p. 13).

Ou seja, a concepção de linguagem de Novarina parte justamente da oposição à linguagem designada ao mundo, conforme defende o *Tractatus*. Não se trata de encontrar a essência da linguagem, ou menos ainda de perceber uma anterioridade do sentido da palavra. Para Novarina, o vazio é o lugar neutro, mas extremamente potente, de onde surge a palavra:

O vazio não é de forma alguma o nada, mas o lugar das forças: o campo de seus jogos, fugas, atrativos e repulsões, o espaço de suas atrações, o teatro de sua falta. O vazio é o lugar do chamado: o circo respirado das onze mil cento e onze figuras do amor<sup>18</sup> (NOVARINA, 2014, p. 36).

Portanto para Novarina, toda significação da palavra é criada em ato, na fala, mesmo as classificações mais comuns. Já em suas obras teatrais ele joga com essa

---

<sup>18</sup> Livre tradução do trecho em francês: Le vide n'est pas du tout le néant mais le lieu des forces : le champ de leurs jeux, fuites, attraites et répulsions, l'espace de leurs attractions, le théâtre de leur manque. Vide est le lieu de l'appel : le cirque respiré des onze mille cent onze figures de l'amour.

impossibilidade da nomeação e descontrói classificações tão enraizadas na linguagem cotidiana:

Não são os algarismos 1 2 3 4, os algarismos são: pi, tal, rure, tral, devum, lab, tov, ilif, eluif, uptério, doducre... Não são segunda-feira/terça-feira mas são azuldia, clândia, diadia, vanjedia, colédia, targassam sumoínce. Não são os meses fevereiro-março, são: janure, vectiambre, marcuelho, azul, dezolato, ginidro, treptante, nolim, bucrino, eluim, subismo, derbismo; não são aliás doze meses os doze, mas doducre; não são aliás nenhum mês, mas quilodias (NOVARINA, 2009d, p. 154).

Neste trecho Novarina quer justamente enfatizar a necessidade de reverter as classificações enrijecidas e propor a cada convenção uma outra maneira de enuncia-la. Não se trata, absolutamente, da substituição de uma palavra por outra, mas sim do movimento contínuo da fala inventiva. O pesquisador francês Michel Corvin nos esclarece: “a língua em Novarina não é uma ameaça (aqui, pelo menos), mas uma nova categoria de liberdade: o mundo não pede para ser dito com palavras já existentes, ele deixa-se inventar com as palavras que queremos”<sup>19</sup> (CORVIN, 2012, p. 152)

Essa transformação de uma concepção rígida para uma concepção liberta, como nos diz Corvin, vai ao encontro da segunda fase de Wittgenstein, a qual recorreremos para aprofundar o pensamento de Novarina.

## 2.4 SANTO AGOSTINHO E A LINGUAGEM OSTENSIVA

Nas *Investigações Filosóficas* Wittgenstein inicia o livro citando Santo Agostinho, enfatizando a sua visão sobre o aprendizado da linguagem. Neste trecho, Agostinho defende que a essência da palavra está, justamente, na forma como ele próprio, quando criança, aprendeu a utilizar a linguagem: “se os adultos nomeassem algum objeto e, ao fazê-lo, se voltassem para ele, eu percebia isto e compreendia que o

---

<sup>19</sup> Livre tradução do trecho em francês: le langage chez Novarina n'est pas une menace (ici, du moins), mais une nouvelle catégorie de la liberté : le monde ne demande pas être dit avec des mots existents déjà, il se laisse inventer avec les mots qu'on voudra.

objeto fora designado pelos sons que eles pronunciavam, pois eles queriam indicá-lo” (AGOSTINHO apud WITTGENSTEIN, 1991, §1).

Essa citação vai ao encontro de toda a teoria defendida no *Tractatus Logico-Philosophicus*, que considera que a essência da palavra é a designação, a nomeação. Wittgenstein resume que “nesta imagem da linguagem encontramos as raízes da ideia: cada palavra tem uma significação. Esta significação é agregada à palavra. É o objeto que a palavra substitui” (WITTGENSTEIN, 1991, §1).

Já adiantamos anteriormente que a essa ideia o filósofo se oporá em parte. A diferença das duas fases de Wittgenstein é que ele não mais acredita que a nomeação seja a única forma de utilização da linguagem, ou ainda que esta seja a essência da palavra. Através de vários exemplos, que iremos indicar no próximo tópico, ele vai nos mostrando que a nomeação não dá mais conta da totalidade de possibilidade de utilização da linguagem. Para ele, a nomeação é apenas uma delas.

O que pretendemos agora é demonstrar qual foi o processo de Wittgenstein ao transpor a sua filosofia da linguagem a partir da lógica para uma filosofia da linguagem a partir da gramática e do uso feito dela. Ao referenciar a gramática e seu uso, Wittgenstein não está tentando substituir o processo da procura da essência da linguagem, mas sim referenciando sua pluralidade: “Mas são apenas castelos de areia que destruímos” (WITTGENSTEIN, 1991, §118).

No *Tractatus* Wittgenstein elaborou um sistema de mensuração lógica das cores que partia da contagem de um campo de visão que pudesse através de coordenadas fazer referência às cores. O problema é que a maneira como a lógica contabiliza os números, transformando-os em quantificadores, desaparecendo as noções numéricas quando da análise de uma proposição, não pode ser utilizada em todos os casos. Conforme o pesquisador João Vergílio Cuter, a questão que opera na transição entre as duas fases “é, em suma, que os números do *Tractatus* eram excelentes para contar, mas péssimos para medir. São perfeitos para expressar a ideia de que há 5 pessoas nesta sala, mas não nos permitem afirmar, por exemplo, que esta mesa tem 2 metros” (CUTER, 2005, p. 117). Essa questão acaba por destruir toda a possibilidade, defendida no *Tractatus*, de analisar através da medição de um campo de visão, por exemplo, sentenças que continham cores, sons e etc.

Portanto, o ponto que definiu a transição das duas fases de Wittgenstein é justamente a impossibilidade de transformar números em quantificadores: “grupos podem ser descritos com os quantificadores da lógica entendidos à maneira do *Tractatus*; intensidades, porém, exigiriam, segundo Wittgenstein, a utilização dos números em estado bruto” (CUTER, 2005, p. 118). Isso acaba por desarticular toda a afirmação de aderência da linguagem à realidade, de uma adequação da linguagem ao mundo, a partir da análise lógica.

A impossibilidade de demonstrar através da lógica números brutos que contabilizassem um espaço, que trabalhassem com a medida, é justamente a questão que acaba por colocar em tensão também a ideia de ensino ostensivo das palavras, ou demonstração ostensiva. Essa definição trata justamente a possibilidade de, através de três elementos – uma expressão demonstrativa, um gesto do enunciador e um objeto – permitir o aprendizado da linguagem (GLOCK, 1998, p.122). Facilmente usamos essa demonstração para ensinar crianças sobre as coisas do mundo.

Esse ensino ostensivo das palavras, pode-se dizer, estabelece uma ligação associativa entre a palavra e a coisa: mas o que significa isso? Ora, isso pode significar coisas diferentes; no entanto, pensa-se logo no fato de que, quando a criança ouve a palavra, a imagem da coisa surge perante seu espírito. Mas se isso acontece – é essa a finalidade da palavra? – Sim, pode ser a finalidade (WITTGENSTEIN, 1991, §30).

O que Wittgenstein quer demonstrar nesse trecho é justamente a ideia de que o ensino ostensivo é extremamente eficaz para a aprendizagem de certas possibilidades da palavra, mas relata justamente que esse ensino não é o único.

A definição do número dois “isto se chama ‘dois’” – enquanto se mostram duas nozes – é perfeitamente exata. – Mas, como se pode definir o dois assim? Aquele a que se dá a definição não sabe então, o que se quer chamar com “dois”; suporá que você chama de “dois” este grupo de nozes! – Pode supor tal coisa; mas talvez não o suponha (WITTGENSTEIN. 1991, §28).

Esse exemplo demonstra como a palavra não está relacionada somente ao ensino ostensivo, à associação com as coisas, principalmente certas palavras como hoje, justiça, ética e etc. Para o pesquisador Hans-Johann Glock, além do fato de que nem

todas as palavras podem ser definidas ostensivamente, Wittgenstein também acreditava que “amostras só determinam os significados dos signos porque as utilizamos como padrões de correção. O que determina o uso correto do signo explicado não é a amostra, mas o modo como a utilizamos para efeitos de explicação e correção” (GLOCK, 1998, p. 125).

É exatamente neste sentido que Novarina opera sua dramaturgia e seus escritos em geral. Para ele o processo de nomeação é só uma das possíveis passagens da palavra, em um movimento perpétuo de significação provisória. Para explicar essa condição da palavra e também dos objetos, ele constrói um trecho que não só diz, mas nos apresenta através da musicalidade e da repetição, essa condição de sentido provisório:

A ligação entre palavras e coisas é estranha: existem coisas que nós nomeamos e que não são. Há coisas que não são e não têm nome; existem coisas que são, mas não existem; há coisas que não são e têm nome; há coisas que são, mas que não têm o nome que é necessário; há coisas que são e não receberam nomes; há coisas que são nomeadas para que elas sejam e há coisas que só precisam ser ditas para que não sejam mais<sup>20</sup> (NOVARINA, 2006, p. 173 e 174).

Desenvolveremos um pouco mais essas possibilidades da palavra em Novarina, no subcapítulo a seguir.

## 2.5 JOGOS DE LINGUAGEM

Em sua segunda fase, Wittgenstein acredita que o significado não é dado por um objeto ao qual a palavra estaria ligada, mas inversamente, seria dado a partir de regras específicas que utilizamos para inserir a palavra na nossa vida e fazer com que

---

<sup>20</sup> Livre tradução do trecho em francês : Le lien entre les mots et les choses est étrange : il est des choses que l'on nomme et qui ne sont pas ; il est des choses qui ne sont pas et qui n'ont pas de noms ; il est des choses qui sont mais qui n'existent pas ; il est des choses qui ne sont pas et qui ont un nom ; il est des choses qui sont mais qui n'ont pas le nom qu'il faut ; il est des choses qui sont et qui n'ont point reçu de noms ; il est des choses que l'on nomme pour qu'elles soient et il est des choses qu'il suffit de dire pour qu'elles n'y soient plus.

possamos nos relacionar com os objetos. Porém, estes objetos não possuem sintaxe pré-existente.

Em *O Livro Azul*, um dos primeiros escritos que Wittgenstein organizou ao opor-se drasticamente à sua primeira fase, ele inicia com a provocação “O que é o sentido de uma palavra?” (WITTGENSTEIN, 1992, p. 25). Essa pergunta é conduzida por todo livro e ousamos dizer que se trata da questão central desta segunda fase, quando o filósofo constrói relações menos rígidas com a lógica, admitindo a condição de permanente mudança da linguagem.

As questões “O que é o comprimento?”, “O que é o sentido?”, “O que é o número um?” etc., causam-nos um constrangimento mental. Sentimos que para lhes dar respostas deveríamos apontar para algo e, contudo, sentimos que não podemos apontar para nada. (Enfrentamos uma das grandes fontes da desorientação filosóficas: um substantivo faz-nos procurar uma coisa que lhe corresponda) (WITTGENSTEIN, 1992, p. 25).

Durante todo o livro Wittgenstein nos apresenta uma série de palavras que, pelo mesmo motivo acima, não contêm um sentido ostensivo que possa dar cabo disso que a tradição filosófica apresenta como nomeação. No trecho abaixo Wittgenstein refere-se ao uso da palavra desejo:

No fim das contas não existe uma categoria definida de características que seja aplicável a todos os casos de desejo (pelo menos no sentido em que a palavra é habitualmente utilizada). Se, por outro lado pretendem dar uma definição do desejo, isto é, estabelecer um limite nítido, para o uso da palavra então são livres de o fazerem como quiserem; mas este limite nunca será inteiro coincidente com o uso real, visto que este uso não tem um limite nítido (WITTGENSTEIN, 1992, p. 50).

Para Wittgenstein não há um significado que seja indicado como o correto para cada palavra, e não há nenhum poder significativo escondido por trás delas, independente do processo de enunciação. Para cada palavra há diversas significações que são aplicadas de acordo com seu uso, tanto que as transformações da linguagem no cotidiano acabam por estender o campo de atuação da linguagem como um todo.

Ou seja, a segunda fase de Wittgenstein defende que o significado da palavra é maleável de acordo com o seu uso. Essas possibilidades de significação plural ele



chama de jogos de linguagem, alegando que os sentidos das palavras são utilizados conforme as regras estabelecidas naquele instante em que ela é utilizada. O teórico esclarece:

Quantas espécies de frases existem? Afirmação, pergunta e comando, talvez?  
– Há inúmeras de tais espécies: inúmeras espécies diferentes de emprego daquilo que chamamos de “signo”, “palavras”, “frases”. E essa pluralidade não é nada fixo, um dado para sempre; mas novos tipos de linguagem, novos jogos de linguagem, como poderíamos dizer, nascem e outros envelhecem e são esquecidos (WITTGENSTEIN, 1991, §23).

O que é importante frisar neste trecho é que o entendimento de jogos de linguagem não pressupõe uma catalogação de possibilidades. Mesmo o autor listando algumas em seu livro, ele deixa claro que esses jogos serão sempre renovados e colocados em tensão de acordo com o contexto e a época.

É exatamente dessa maneira que Novarina revela a perpetuidade das transformações de sentido: “A linguagem é infinita e perpétua. Ninguém consegue fazer o inventário de palavras. As listas são hinos fracassados e sentenças do falante à perpetuidade”<sup>21</sup> (NOVARINA, 1991b, p. 20).

Portanto, a ideia de significação verdadeira ou falsa, cunhada por Wittgenstein em sua primeira fase, não pode mais ser aplicada de maneira genérica nessa concepção não representacional da linguagem. Não há a possibilidade de afirmar se uma significação está correta ou errada sem considerar o contexto de sua enunciação. Por isso podemos crer que a utilização da linguagem é sempre cambiante, não pode se fixar permanentemente. A essa ideia Wittgenstein faz uma analogia com uma velha cidade, na qual o centro contém ruas e ruelas com casas antigas e novas, construídas em épocas diferentes, ao mesmo tempo em que novos bairros vão se construindo com ruas mais estruturadas e casas mais uniformes e regulares (WITTGENSTEIN, 1991, §18).

Wittgenstein ainda nos elucidava sobre o possível relativismo dos jogos de linguagem: ele não é absoluto. Dentro de algumas formas de vida, dentro de algumas regras de uso pode-se sim corrigir ou justificar alguns jogos de linguagem. Algumas proposições podem ser questionadas por suas afirmações, corrigindo-as ou justificando-

---

<sup>21</sup> Livre tradução do trecho em francês: La langue est infinie et à perpétuité. Personne peut faire l’inventaire des mots. Les listes sont des cantiques ratés et des condamnations du parleur à perpétuité.

as. O que não é possível dentro dos jogos de linguagem é a contestação de uma forma de vida, de uma prática de linguagem.

Novarina, agora indo ao encontro da segunda fase de Wittgenstein, afirma:

Os vasos que comunicam, as máquinas que comunicam, os comunicadores que comunicam como máquinas, só dizem o que sabem. Da mesma forma os olhos, frente à imagem, só vêem o que vêem; a fala pelo contrário passa para além dela mesma, vem de mais longe que ela mesma, vai além do que ela pode dizer. Ela escuta o que não sabe; ela espreita. Nós falamos do que não podemos nomear. Muito precisamente cada palavra designa o desconhecido. Diga o que você não sabe. Dê o que você não possui. Aquilo do que não se pode falar, é isso que é preciso dizer (NOVARINA, 2009a, p. 20).

Ou seja, Novarina concorda que a nomeação não dá conta da construção linguística como um todo pois ela se modifica a partir de vários fatores. O chamado toma o lugar da nomeação, pois ele opera no trânsito. Quando chamamos algo, ele se materializa naquele momento pois a coisa, o objeto, dá o seu ouvido ao chamado e não o contrário. Para Novarina, ao término do chamado a coisa já não mais existe, pois não se trata de nomeação. Falaremos um pouco mais sobre essa questão, em outro subcapítulo.

Segundo o dramaturgo,

nada é sem linguagem. Se a palavra sabe mais que a imagem, é porque ela não é nem a coisa, nem o reflexo da coisa, mas o que a chama, o que risca no ar sua ausência, o que diz no ar sua falta, o que deseja que ela seja. A palavra diz à coisa que ela está faltando e a chama – e, ao chamá-la, ela mantém reunidos num mesmo sopro seu ser e seu desaparecimento. Como se esse movimento amoroso da fala tivesse chamado o mundo. O mundo aparece de um desaparecimento; é ao nos faltar que o real está diante de nós. O universo não tem repouso. O espaço não é o campo da matéria, mas o teatro do drama da fala. Um túmulo vazio: toda matéria ficou ali. A matéria é porque a linguagem retirou-se dela. Em si mesma, a matéria não é nada. Ela é apenas uma linguagem feita de coisas (NOVARINA, 2009a, p. 22).

Toda essa citação aborda, antes de tudo, um entendimento novarinesco de que as coisas não existem anteriormente à palavra. Ao contrário, a linguagem é a origem. E, portanto, como nesse estatuto da palavra não comunicacional ela é momentânea, uma palavra inventa algo diferente a cada vez que é falada: “a palavra diz à coisa que ela está

falando e a chama – e, ao chamá-la, ela mantém reunidos num mesmo sopro seu ser e seu desaparecimento” (NOVARINA, 2009a, p.22). O chamado também opera nesse sentido, pois ele gera algo somente no momento em que chama, afora isso, as coisas não mais existem. Nada existe além da palavra, da fala, que em seu momento fugaz, inventa e destrói, instantaneamente, as coisas, os objetos, pois não os nomeia, não permanece enquanto identidade.

Portanto, a crise representacional da linguagem na obra de Wittgenstein aqui também pode ser indicada como a mesma crise posta por Novarina ao se relacionar com o teatro. A crise representacional da linguagem está no cerne da obra novarinesca: “arrumar a linguagem bem em desordem para que ela se torne a fogueira de todas as nossas ideias e todas as nossas representações”<sup>22</sup> (NOVARINA, 2014, p. 27). Para nós torna-se cada vez mais possível a leitura das obras de Novarina como jogos de linguagens radicais, transitórios e passageiros. Podemos perceber cada palavra, propondo uma maneira particular de uso da linguagem que se instala fora da lógica da comunicação e da nomeação como essência.

## 2.6 USO E REGRAS

Para entender melhor o funcionamento dos jogos de linguagem, Wittgenstein nos assegura que a linguagem, nessa nova e cambiante configuração, deve ser analisada conforme o seu uso em seu contexto específico.

Para isso o filósofo nos dá o exemplo de um jogo de xadrez, ao supor que para que o jogo se realize plenamente, é necessário que se entenda o uso de cada peça, e não somente a sua simples nomeação: ‘isto é um rei’. Apenas ao compreender como essa peça se comporta no jogo, sabendo todas as ações que pode realizar, é que se pode compreender o seu uso. Da mesma maneira é a utilização da palavra. Não basta a nomeação, a vinculação de um som a um objeto, mas sim o entendimento do seu uso neste jogo determinado. Wittgenstein é claro: a significação de uma palavra é seu uso na

---

<sup>22</sup> Livre tradução do trecho em francês: ranger le langage bien en désordre pour qu’il devienne le bûcher de toutes nos idées et toutes nos représentations.

linguagem (WITTGENSTEIN, 1991, §43). Portanto é importante também esclarecer que, por exemplo, uma peça utilizada num jogo de dama pode facilmente ser utilizada em diversos jogos de tabuleiro, trocando seu uso de acordo com as regras do jogo.

Para entender melhor os jogos de linguagem, também se faz necessário o entendimento de regra nas *Investigações Filosóficas*. A pesquisadora Karyn Cavalheiro nos questiona: “se a linguagem não tem mais o seu significado como que colado, [...] então é possível que eu use uma palavra qualquer para designar algo, já que seu significado será entendido no uso?” (CAVALHEIRO, 2006, p. 60). É nesse momento que Wittgenstein elabora de maneira mais objetiva a ideia de regra. Acompanhe o seguinte exemplo:

É como se olhássemos a cabine do maquinista de uma locomotiva: lá estão alavancas de mão que parecem mais ou menos iguais. (isto é compreensível, pois elas devem ser todas manobradas com a mão.) Mas uma é a alavanca de uma manivela que deve ser continuamente deslocada (ela regula a abertura de uma válvula); uma outra é a alavanca de um interruptor que tem apenas duas espécies de posições eficazes, ela é baixada ou levantada; uma terceira é a alavanca de um freio, e quanto mais forte for puxada, tanto mais fortemente freia; uma quarta, a alavanca de uma bomba, atua apenas quando movida para lá e para cá (WITTGENSTEIN, 1991, §12).

A partir dessa situação podemos indicar que, mesmo no uso, uma palavra pode muito bem ser confundida com outra. Neste exemplo das alavancas, Wittgenstein nos elucida sobre a necessidade de que a regra do jogo esteja muito bem estabelecida para que a atividade possa ser executada de maneira evidente. Porém essa regra nunca é algo que se encontra descrito: “uma regra não encontra emprego nem no ensino, nem no próprio jogo, nem está indicada num catálogo das regras” (WITTGENSTEIN, 1991, § 54).

Obviamente que as regras de um jogo podem ser compreendidas através da observação. Porém, alguns detalhes sobre o funcionamento da linguagem devem ser apreendidos através de outras nuances que não somente a do jogo em si:

Mas como o observador distingue, nesse caso, entre erro de quem joga e uma jogada certa? Há para isso indícios no comportamento dos jogadores. Pense no comportamento característico daquele que corrige um lapso. Seria possível

reconhecer que alguém faça isso, mesmo que não compreendamos sua linguagem (WITTGENSTEIN, 1991, §54).

Além dessa percepção acerca das entonações e sinais para além do uso da linguagem, Wittgenstein assinala também a necessidade de se perceber a regra como um convívio. Nesse caso a experiência com o jogo de linguagem será determinante para a efetividade do mesmo. A complexidade de certos detalhes (gestos, tom da voz, ambiguidade do sentido da palavra e etc.)<sup>23</sup> somente são possíveis a partir da vivência da linguagem. Neste caso se faz extremamente necessário que entendamos que a linguagem apreendida, o jogo de linguagem utilizado por certos jogadores está completamente aliado à sua forma de vida. Aprender uma linguagem está intimamente associado à vivência de uma forma de vida.

Quando aderimos necessidade de regras para concepção de um jogo de linguagem para a obra de Novarina, há ainda mais um tensionamento dessas questões. Como dissemos anteriormente, a obra de Novarina passa pela desconstrução da língua francesa na construção da *Langue de Novarina*. Essa língua nos parece orquestrada de maneira diferente em cada obra, referenciando cada forma de vida ali apresentada. Porém, todas elas operam a partir da ideia de *passagem*.

Essa concepção, além de determinar uma entrada na relação da palavra com o corpo, inserindo uma concepção fisiológica da construção da linguagem (sobre isso falaremos no próximo capítulo sobre Paul Zumthor), constrói também uma percepção de que o significado das palavras opera no trânsito, na passagem: “oponho o saber que nós temos, que existe, bem no fundo de nós, não algo do qual seríamos proprietários (nossa parcela individual, nossa identidade, a prisão do eu), mas uma abertura maior, uma passagem falada” (NOVARINA, 2009a, p. 13).

Novarina, ao afirmar seu posicionamento contra a comunicação humana, contra a aceção de uma linguagem que atue na designação deste mundo por colocar também a arte a serviço desta lógica humana, não propõe exatamente a transferência da comunicação por uma outra lógica de linguagem. Não se trata da substituição de uma por outra. Trata-se, exatamente, da retirada da comunicação ordenadora para estabelecer diversos campos extremamente transitórios na construção da palavra. Com a instauração

---

<sup>23</sup> Sobre esses detalhes muitas vezes físicos, da ordem do corpo e da oralidade, desenvolveremos melhor no próximo capítulo sobre Paul Zumthor.

da palavra enquanto um chamado, a regra do jogo de linguagem presente nas obras de Novarina é a passagem, acepção de múltiplas e transitórias formas de significação da palavra.

A ideia de passagem opera no movimento, como se interessasse ao dramaturgo que a palavra não fosse designada dentro de uma obra. A mesma palavra necessariamente atua de maneiras distintas dentro de um mesmo jogo de linguagem. Dessa forma, cada vez que uma palavra é dita, ela é ressignificada de acordo com o seu contexto. Interessa para Novarina mais o trânsito na construção de significações outras, do que a imposição de apenas um outro jogo de linguagem a partir de certas regras por ele convencionadas. Em Novarina, a própria regra é posta em tensão a partir da acepção de passagem.

Portanto, podemos afirmar que a leitura da obra de Novarina tendo a passagem como regra do jogo de linguagem não está, por si só, colocando em tensão a proposição de regra em Wittgenstein? A nossa primeira reflexão indica que não, pois, as regras de Novarina enquanto passagem instauram em sua obra dramaturgica uma regra subjacente que, junto com a acepção da palavra fisiológica, traz ao jogo de linguagem novarinesco uma potência imanente. Essa concepção inaugura outras formas de comunicação e propõe um jogo instaurado na palavra fora da lógica, construída fisiologicamente e calcada no trânsito permanente dos significados.

## 2.7 SEMELHANÇA DE FAMÍLIA

A segunda fase de Wittgenstein pode ser acusada de ser simplista por se recusar a percorrer o mesmo caminho traçado pelo *Tractatus*: a busca pela essência da linguagem, a investigação do núcleo que une os diversos jogos de linguagem. A esse questionamento o filósofo responde evocando a ideia de *semelhança de família*:

Isso é verdade. - Em vez de salientar algo que é comum a tudo aquilo que chamamos de linguagem, digo que não há uma coisa comum a esses fenômenos, em virtude da qual empregamos para todos a mesma palavra, - mas sim que estão aparentados uns com os outros de muitos modos diferentes. E

por causa desse parentesco ou desses parentescos, chamamo-los todos de "linguagens" (WITTGENSTEIN, 1991, §65).

Esta crítica está relacionada ao fato de que Wittgenstein não define de maneira categórica o que seria um jogo de linguagem, como apontamos anteriormente. Para ele a resposta sobre o essencial do jogo iria contra a própria atividade, já que devemos considerar o uso e o contexto para definir qualquer proposição. Porém, para tentar dar conta dessa questão ele nos elucida acerca da ideia de semelhança de família, apontando alguns aspectos do jogo de linguagem.

O livro *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein muitas vezes utiliza-se de jogos comuns para explicar o funcionamento da linguagem. Para falar sobre semelhança de família não é diferente. O que há de comum entre todos os jogos de cartas, os jogos de tabuleiros, os jogos de bola, ou jogos de roda? Você pode responder que, obviamente, há uma correspondência pelo simples fato de serem todos chamados de jogos, mas nenhuma composição pode ser considerada permanentemente para todos os jogos. Ganhar e perder? Wittgenstein nos questiona sobre o ato de uma criança que atira uma bola na parede e depois a apanha outra vez, neste exemplo a concorrência, a competição, desaparece. Por outro lado, em todos há o divertimento? Não, pois isso depende da circunstância.

As semelhanças entre os jogos não são permanentes, e igualmente podemos referenciar os jogos de linguagem. Em cada situação algumas características surgem e desaparecem. Glock afirma que quando analisamos “se todos os jogos possuem algo em comum, notamos que se unem, não por um único traço definidor comum, mas por uma complexa rede de semelhanças que se sobrepõem e se entrecruzam” (GLOCK, 1998, p. 325). Sobre esse traço comum e complexo Wittgenstein faz uma analogia com os diferentes membros de uma família, que se parecem por traços distintos entre si. Sobre essa ideia o filósofo afirma:

Não posso caracterizar melhor essas semelhanças do que com a expressão “semelhança de família”; pois assim se envolvem e se cruzam as diferentes semelhanças que existem entre os membros de uma família: estrutura, traços fisionômicos, cor dos olhos, o andar, o temperamento, etc. etc. – E o digo: os “jogos” formam uma família (WITTGENSTEIN, 1991, §67).

Por outro lado, essas mesmas semelhanças podem ser vistas em pessoas que não compõem aquela família. As mesmas estruturas, traços fisionômicos, cor dos olhos e etc., não comprovam que certas pessoas fazem parte da mesma família. Da mesma maneira acontece com os jogos de linguagem que, pelos mesmos aspectos e iguais semelhanças, se aproximam e se afastam na construção de uma família. Wittgenstein faz um paralelo entre a definição da palavra *número* com o trançar de um fio. O que percorre toda a extensão do fio não é uma fibra essencial, e sim o próprio traçado: é a atividade que percorre toda a extensão do fio.

Estendemos nosso conceito de número do mesmo modo que para tecer um fio torcemos fibra com fibra. E a robustez do fio não está no fato de que uma fibra o percorre em toda sua longitude, mas sim em que muitas fibras estão trançadas umas com as outras. Quando, porém, alguém quisesse dizer: “Assim pois todas essas figuras têm algo em comum – a saber, a disjunção de todas as suas características comuns” – então eu responderia: aqui você está apenas jogando com uma palavra. Da mesma forma, poder-se-ia dizer: algo percorre inteiramente o fio – a saber, o trançado sem lacunas dessas fibras (WITTGENSTEIN, 1991, §67).

O que Wittgenstein tenta explorar ao desvendar uma definição de jogo está no fato de todos eles serem um procedimento, uma atividade. Porém, ao mesmo tempo existem outros métodos e outras atividades que não fazem parte da definição de jogo. Logo, não podemos falar de uma definição essencial da palavra jogo, mas somente de uma semelhança de família.

## **2.8 PENSAMENTO E A LINGUAGEM PRIVADA**

Ao referenciar o uso e a necessidade de regras nos jogos de linguagem, um tópico importante emerge dessa condição. A linguagem enquanto atividade, produzindo significação a partir de seu contexto dá margem para a afirmação de que não há processo de significação sem o outro. A palavra somente ganha vida quando dita para alguém, afora isto, permanece morta. Portanto, podemos declarar que não existe a possibilidade da existência de uma linguagem em um sujeito sozinho. Reconhecer que



se faz parte de uma linguagem pública é o que delimita o ato de falar seguindo uma regra.

Dessa maneira, a *Investigação Filosófica*, trata também da oposição completa ao *mentalismo subjetivista* contido no *Tractatus*, no qual a ligação entre uma expressão e seu sentido é concretizada também por uma ação mental de querer-dizer. O solipsismo e o ceticismo também corroboram com essa aceção por haver uma concordância na existência de uma compreensão interior que, ao ser dominada, pode ser então transmitida ao outro.

Essa oposição ao *mentalismo subjetivista* passa pela afirmação de que a compreensão da linguagem não se trata de um processo mental. Para vislumbrar melhor esse processo, devemos entender a aceção de pensamento segundo Wittgenstein: “pensar não é um processo incorporeal que dá vida e sentido a falar e que poderia separar-se daquele” (WITTGENSTEIN, 1991, §39).

Por exemplo, quando nos perguntam quanto seria  $2+2+2+2+2$ , ou qualquer outra pergunta que nos obrigue a realizar cálculos, paramos por alguns segundos, executamos a operação mentalmente, para só então respondermos: 10. Wittgenstein afirma que o procedimento da linguagem não percorre o mesmo caminho, pois não necessitamos do processo de pensar para utilizarmos as palavras cotidianamente: “falar com ou sem pensamentos é comparável a executar com ou sem pensamentos uma peça musical” (WITTGENSTEIN, 1991, §43), ou seja, quando um bom pianista aperta a tecla dó, certamente ele não está pensando no exato momento ‘estou apertando a tecla dó’.

Portanto, ao retirar o pensamento da mediação entre palavra e significação, Wittgenstein coloca a simples ação como motor necessário para a ativação da linguagem. Ou seja, as ações ou a forma de vida que os homens realizam/vivenciam num determinado contexto é o elo para o processo de significação. A teoria pragmatista da linguagem e do pensamento defendida nas *Investigações* refere-se para isso, à forma de ação que os homens têm em comum (a história natural da espécie, as formas de vida).

Apesar de usar recorrentemente a possibilidade da ação do pensamento na geração da linguagem, este conceito para Novarina ainda se encontra alinhado com a concepção de Wittgenstein. Para o dramaturgo o pensamento faz parte da construção de

uma língua, porém, as suas considerações para este conceito não são muito diferentes do que pensa o filósofo.

Para Novarina o pensamento se constrói a partir de dois aspectos: seu caráter corporal e sua adesão à linguagem enquanto chamado: “Pensar respirar: é soprar o espaço e levar ele em contradição. O pensamento não exprime, mas dá passagem; ele levanta, desestabiliza. A fala sai vitoriosa pelo real, que ela fura” (NOVARINA, 2009a, p. 17). Nesta elaboração, Novarina retira o caráter racional do pensamento e o coloca enquanto uma produção não logocêntrica, assim como a linguagem:

A fala é o elo que liberta. As palavras buscam o pensamento que as desfaz; o pensamento se liberta pelas palavras que captura: entre as palavras e a fala e o pensamento, há desde sempre um combate, uma luta que não para, em roda fala, ouve-se esse acerto e esse desacerto que é nossa libertação pelas palavras. Pensar é um raptó. Há perpetuamente uma cena de caça no espírito (NOVARINA, 2009a, p. 18).

Sobre a condição de raptó do pensamento tomamos ainda um outro trecho de Novarina:

O pensamento não utiliza as palavras não procura nunca as palavras, são as palavras que procuram, que vão no encaixe do pensamento. Nós não despojamos das palavras ao falar. Aquele que fala, aquele escreve, é alguém que joga suas palavras como pedras divinatórias, porque teria algo a dizer, ele leva cada palavra a seu ouvido para ouvir (NOVARINA, 2009a, p. 20).

O raptó e as pedras divinatórias acabam por revelar como Novarina apreende o momento de articulação da palavra e da significação, portanto a mediação que se dá através do pensamento nunca está ligada à racionalidade. Mesmo considerando o pensamento no processo de construção da linguagem, essa percepção ainda vai ao encontro de Wittgenstein por considerar o ato de pensar em acordo com a própria fala, com a concepção não racional da linguagem.

## **2.9 AÇÃO E FORMA DE VIDA**

Sobre a ação que substitui a concepção de *mentalidade subjetivista* contida no *Tractatus*, referenciamos ainda a investigação da forma de vida que corresponde à existência daquela linguagem. Wittgenstein afirma que a palavra é antes de tudo, uma maneira de reconhecer uma forma de existência: “representar uma linguagem significa representar-se uma forma de vida” (WITTGENSTEIN, 1991, §19). O pesquisador Marques nos ajuda compreender mais a fundo essa questão:

Por isso se se pode afirmar que a noção de verdadeiro e falso envolve a ideia anterior de uma concordância, será ainda mais correto dizer que se trata de algo mais forte do que a concordância e que é da forma de vida partilhada pelos indivíduos. “Então afirmas que é a concordância entre as pessoas que decide o que é verdadeiro ou é falso? – Verdadeiro e falso é o que os homens dizem; e é na linguagem que as pessoas concordam. Não se trata de uma concordância de opiniões, mas de formas de vida” (IF 241). (MARQUES, 2002, p. 538)

Adiante a essa primeira definição, apontamos no mínimo dois problemas ou duas condições acerca dessa concepção de linguagem enquanto forma de vida.

Primeiramente, é justamente pela concepção de semelhança de família que não se pode nunca apreender a totalidade de uma linguagem. A semelhança de família pode nos dar a ver algumas condições nas quais uma linguagem exista em certo contexto, porém, ela não se apresenta enquanto um todo fechado. A forma de vida que dá origem a uma linguagem não pode representar seu todo. A gramática não se deixa ver panoramicamente. O uso, por exemplo, de uma única palavra não pode ser capturado ou descrito em sua totalidade.

Por outro lado, e também conseqüentemente, uma mesma regra de linguagem nem sempre será utilizada de maneira semelhante em todas as formas de vida. É claro que uma mesma palavra pode ser empregada de modo completamente diferente dependendo de seu contexto. Somente iremos apreender inteiramente uma regra se estivermos inseridos de forma profunda na situação de sua utilização. A forma de vida é a base para a construção da linguagem, e é exatamente por isso que ela é sempre uma atividade, uma ação.

Essa possibilidade diversa da linguagem, dentro ou fora de uma única de forma de vida é o que Wittgenstein nos revela na seguinte citação: “a linguagem é um labirinto de caminhos. Você entra por um lado e sabe onde está; chega por outro lado ao mesmo lugar e não sabe mais onde está” (WITTGENSTEIN, 1991, §203). Essa parece ser mais uma das citações de Wittgenstein de que Novarina se apropria. Para o dramaturgo, “se o texto tem um sentido, é porque que é curso: uma água que é preciso atravessar, uma floresta onde se encontra e se perde, um labirinto de passagens”<sup>24</sup> (NOVARINA, 2006, p. 99). As duas citações, desta vez, convergem para o mesmo ponto: a linguagem está sempre de passagem, nunca pode ser cristalizada, ou aterrada. Portanto, a partir disso, os lugares, os mundos instaurados por essas palavras fugidias são igualmente provisórios e passageiros.

Essa ideia de que a linguagem cria mundos de acordo com os jogos, pode facilmente ser aplicada à literatura. Podemos, através de um olhar mais consensual, afirmar que cada obra literária possui em si um jogo específico com as palavras, e que dentro de cada uma delas podemos encontrar um trato específico com a linguagem, o que a faz única e particular. Além disso, podemos tomar essa afirmação de maneira ainda mais radical. Ao referenciarmos, por exemplo, a obra de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, podemos afirmar que existe ali a criação de uma língua específica que trata de, por meio da própria palavra, inaugurar um novo mundo. Ao utilizar-se de algumas lógicas da oralidade do sertão de Minas Gerais, acrescentando a ela novas possibilidades linguísticas, Guimarães Rosa apresenta uma língua particular que se justifica e se compreende a partir das regras criadas para aquele jogo, naquele livro. Da mesma maneira podemos citar James Joyce em *Ulysses* ao pôr em tensão a língua inglesa criando recursos como por exemplo o fluxo do pensamento.

É a partir dessa leitura acerca da literatura que chegamos à obra de Valère Novarina. Para o dramaturgo a ideia de que a linguagem é construtora de formas de vida, de mundos possíveis é o motor de sua escrita. “A boa nova do teatro – onde a poesia é ativa – é que o homem ainda não foi capturado. O mundo não tem que ser descrito, nem imitado, nem repetido, mas deve ser de novo chamado pelas palavras. Ide e anunciai em toda parte que o homem ainda não foi capturado!” (NOVARINA, 2009a, p. 48). É a partir dessa concepção de linguagem e da construção de um processo de

---

<sup>24</sup> Livre tradução do trecho em francês: si le texte a un sens, c'est parce qu'il est un cours : une eau qu'il faut traverser, une forêt où se trouver et se perdre, un labyrinthe de passages.

significação em que podemos afirmar que a linguagem é geradora de universos, de mundos autônomos e independentes da noção representacional, é que a obra de Novarina deve ser desbravada.

Para o dramaturgo, a linguagem está na origem dos objetos. Portanto, a forma como falamos opera, certamente, na forma de vida do indivíduo: “As palavras precedem as coisas; no começo há o chamado delas. No começo, não é o ser que é, mas o chamado. O próprio ser sempre foi apenas a primeira das coisas chamadas” (NOVARINA, 2009a, p. 18).

Portanto, para Novarina, além da palavra ser a origem dos objetos ela também opera na construção de seres. O homem só é tido como tal a partir do uso que faz da linguagem. A medida em que a linguagem se recusa a configurar o formato humano, outras possibilidades de seres serão instauradas pela língua. Novarina aponta que o trabalho do ator é justamente a recusa do seu corpo humano e da linguagem ordenadora e logocêntrica no qual já está condicionado:

Tem um novo corpo que aparece em cena e que é submetido a outras leis materiais, uma espécie de aparição, um corpo carregado diante de si, corpo exterior porque a imagem fundamental que eu tenho bem no fundo é que o ator carrega um corpo diante dele, ele carrega a linguagem diante dele. Ele apresenta o seu corpo. Ele é trans-humano. Ele sai da definição do homem. O ator vem destruir o ídolo humano que se reconstitui o tempo todo, porque os homens são fundamentalmente fabricantes de ídolos. O teatro vem destruir as imagens prontas do homem (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 22).

Assim, ao afirmar a recusa do humano, o ator, bem como o próprio dramaturgo, dá lugar para a construção de outras humanidades, fora da identificação e da representação, configurando a palavra enquanto chamado e as regras de linguagem enquanto passagem:

E tem também essa sensação, ao escrever (principalmente quando escrevi *Vocês que habitam o tempo*) que a linguagem é antropogênica. Você atira uma palavra, ou você quebra uma palavra e isso vai produzir homem (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 23).

Portanto, a ideia de Wittgenstein de que a linguagem está vinculada diretamente à uma forma de vida, concorda com a visão de Novarina de que é através da palavra não comunicacional, da recusa ao logocentrismo e da afirmação da linguagem enquanto passagem, utilizando-se de jogos de linguagens passageiros e fugazes, que se faz possível construir outras não-humanidades, revelando uma misantropia e uma linguagem geradora.

Porém, essa condição transumana ou antropogênica, como já indicamos anteriormente acerca dos sentidos das palavras, nunca é uma substituição do status dominante. Não se trata da criação de um novo modelo de linguagem, de mundos ou de seres, mas sim de vários. O que Novarina reforça em seus escritos é justamente a transformação perpétua de qualquer condição. Para ele:

Tudo foi destruído ao mesmo tempo em que foi criado, e há um movimento, ainda desconhecido na física, que faz com que toda coisa entre no mesmo tempo em que ela desaparece. O ser nasce retirando-se de si mesmo: é exatamente por isso que ele aparece. O mundo foi criado e destruído no mesmo dia. Você foi criado e destruído no mesmo dia<sup>25</sup> (NOVARINA, 2007, p. 180).

E nesse sentido, a máxima novarinesca “Cada palavra designa o desconhecido”<sup>26</sup> (NOVARINA, 1991b, p. 11) parece ser a tônica para o entendimento de sua dramaturgia e de seu teatro, retornando assim ao fechamento da segunda fase da obra de Wittgenstein que nos propõe igualmente a compreensão da palavra conforme o instante de enunciação, sem nenhuma preexistência imposta.

## 2.10 WITTGENSTEIN E NOVARINA

---

<sup>25</sup> Livre tradução do trecho em francês: Tout a été détruit dans le même temps que créé et qu’il y a un mouvement, encore inconnu en physique, qui fait que toute chose entre en même temps qu’elle disparaît. L’être est né en se retirant de lui-même : c’est juste pour ça qu’il apparaît. Le monde a été créé et détruit le même jour. Tu as été créé et détruit le même jour.

<sup>26</sup> Livre tradução do trecho: Chaque mot désigne l’inconnu.

Para finalizar, voltemos à citação de Novarina “aquilo que não se pode falar é aquilo que é preciso dizer”. Este trecho é também o título de um texto que está em duas obras de Novarina: *Le Théâtre des Paroles* [O Teatro das Palavras] e *Vocês que habitam o tempo*. Se trata de 111 proposições que desconstruem a dicotomia interior/exterior. Apresentamos as primeiras proposições:

O exterior está no exterior do exterior. O interior não está no exterior de nada. O interior está no exterior do interior. O exterior não está no exterior dele. O interior não está no interior do exterior. O interior não está no exterior do exterior. O interior não está no interior de nada (NOVARINA, 2009d, p. 147).

Nos parece que na junção desses dois polos – interior e exterior – que ora se contrapõem e ora se conectam, que Novarina parece instaurar um espaço diferenciado, um espaço onde o significado das palavras não é óbvio e no qual é em vão procurar um sentido obscuro. O pesquisador Olivier Dubouclez explica que este espaço novarinesco “onde o sentido e o sem sentido não se distinguem mais, inclinando alternadamente, de um sentido previsto para um sentido inapreensível”<sup>27</sup> (DUBOUCLEZ, 2015, p. 23). É a partir dessa instabilidade que o trecho nos propõe que percorremos toda obra de Novarina.

Este espaço criado pelo dramaturgo ao desconstruir o eu e o fora de mim, segue justamente a necessidade de perceber essas palavras fora de seus significados cotidianos. Esse trabalho se dá por um lado pela afirmação e sua contradição, de acordo com a nomeação humana, e por outro lado pela construção sonora que a repetição dessas palavras instaura: “o que desaparece ao fio das 111 proposições de *Aquilo que não se pode falar é isso que é preciso dizer* é a certeza do referente, da coisa que será dita uma vez por todas e que constituirá o ponto de convergência do discurso humano”<sup>28</sup> (DUBOUCLEZ, 2015, p. 23).

O que Novarina evoca ao afirmar que devemos falar aquilo que não podemos dizer é, por um lado, a indicação de que há diversas formas de se dizer algo além das palavras. A pesquisadora Yvette Centeno explica:

---

<sup>27</sup> Livre tradução do trecho em francês: OÙ sens et non-sens ne se distinguent plus, basculant tour à tour d'un sens pressenti à un sens insaisissable.

<sup>28</sup> Livre tradução do trecho em francês: Ce qui disparaît au fil des 111 propositions de *Ce dont on ne peut parler ce cela qu'il faut dire*, c'est la certitude même du référent, de la chose qui serait dite une fois pour toutes et qui constituerait le point de ralliement des discours humains.

Existem muitas outras maneiras de dizer o que não pode ser dito. Até o silêncio é um deles. Permanecendo em silêncio, falamos. Neste tempo e espaço abre-se outro tempo e outro espaço: o da impossibilidade que se torna possível tornando-se sensível, tornando-se visível, sem atingir, para tanto, a linguagem articulada<sup>29</sup> (CENTENO, 2001, p. 133).

Mas, em contraponto à visão da pesquisadora, Dubouclez nos explica a proposição de utilizar as palavras para se dizer o que não se deve falar. Para isso ele nos explica o título do texto de Novarina, *Diante da Palavra*:

O referente da palavra não está por trás dela, externa ao discurso como é a coisa estável e substancial que esperaria ser nomeada por ela, mas diante dela. A palavra não consiste em significar algo que se encontra lá, mas ao contrário, para chamar aquilo que não está lá e fica além do assunto falante<sup>30</sup> (DUBOUCLEZ, 2015, p. 23).

É justamente aquilo que está para além do assunto, do significado cotidiano da palavra que nos interessa para ler a obra de Novarina. A tradutora e pesquisadora Ângela Leite Lopes, acerca da tradução da obra de Valère Novarina nos revela que “para traduzir é preciso compreender que um texto tem mais coisas a dizer do que alguns conteúdos a serem imediata ou posteriormente interpretados. A riqueza de um texto está na parte de mistério que se encontra no recôndito das escolhas estilísticas do autor” (LOPES, 2011, p. 53). Portanto, a análise da *Langue de Novarina* não passa pela interpretação dos significados das palavras, mas muito além, pela percepção dos mistérios catapultados pela invenção de uma palavra: “aquilo que não pode falar é isso que preciso dizer”.

---

<sup>29</sup> Livre tradução do trecho em francês: Il y a beaucoup de manières autres de dire ce qui ne peut se dire. Même le silence en est une. En restant silencieux, on parle. Dans ce temps et cet espace s’ouvre un autre temps et un autre espace : celui de l’impossibilité qui devient possible en devenant sensible, en devenant visible, sans pour autant atteindre l’articulé du langage.

<sup>30</sup> Livre tradução do trecho em francês: Le référent de la parole ne se trouve pas en arrière d’elle, extérieur au discours comme l’est la chose stable et substantielle qui attendrait d’être nommée par lui, mais devant elle. La parole ne consiste pas à signifier quelque chose qui se trouve là, mais au contraire, à appeler ce qui n’est pas là et se tient au-delà du sujet parlant.



### 3. ZUMTHOR E A POÉTICA VOCAL

#### 3.1. NOVARINA E A FALA

A obra de Valère Novarina é construída com foco na palavra não comunicacional, com a ênfase na vocalidade e corporificação da fala. O dramaturgo compreende a palavra como um sopro, uma produção fisiológica, mais que uma produtora de sentido.

Novarina acredita que na articulação das palavras a comunicação é que enquadra e limita as experiências humanas. De maneira complementar a esta questão, a obra do dramaturgo apresenta principalmente uma palavra fisiológica, uma construção corporal. Isto suprime completamente a ideia de uma palavra dramática como somente uma elaboração poética literária: “a palavra forma antes alguma coisa parecida com um tubo de ar, um cano de esfíncter, uma coluna com descargas irregulares, espasmos, comportas, ondas cortadas, escapamento, pressão” (NOVARINA, 1999a, p. 08). O autor indica também que “falar é uma experiência fundamental do corpo e uma viagem na matéria. A sintaxe entra na anatomia”<sup>31</sup> (NOVARINA, 2006, p. 106).

Portanto, para Novarina a figura do ator é o lugar do teatro. Para ele “o ator não está no centro, ele é o único lugar onde tudo aquilo acontece e é só” (NOVARINA, 1999a, p. 15). A partir dessa afirmação, a questão do corpo e da oralidade dá lugar a questões relacionadas a narrativas ou personagens.

Com isso, ele propõe modificar o trabalho do ator com as palavras:

Nada de cortar tudo, recortar tudo em fatias inteligentes, em fatias inteligíveis – como manda a boa dicção francesa de hoje em dia, na qual o trabalho do ator consiste em recortar seu texto qual salame, acentuar certas palavras, carregá-las de intenções, reproduzindo em suma o exercício de segmentação da palavra que se aprende na escola: frase recortada em sujeito-verbo-predicado, o jogo consistindo apenas em procurar a palavra-chave, em

---

<sup>31</sup> Livre tradução do trecho em francês: Parler est une expérience fondamentale du corps et une voyage dans la matière. La syntaxe entre dans l’anatomie.

sublinhar um membro da frase, pra mostrar que se é um ótimo aluno inteligente (NOVARINA, 1999a, p. 08).

Ao contrário, Novarina convida os atores pneumáticos a soprar as palavras de seus corpos, sem tentar dominá-las:

Pulmonear não é deslocar o ar, gritar, inflar, mas, pelo contrário, conseguir uma verdadeira economia respiratória, usar todo o ar que se inspira, gastá-lo todo antes de se inspirar de novo, ir até o fim do fôlego, até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, do ponto de lado depois de correr (NOVARINA, 1999a, p. 07).

Para além disso, Novarina descreve seu trabalho de escritor, como um trabalho de audição, reforçado principalmente no seu livro *O Teatro dos Ouvidos*. A partir dessa concepção de palavra enquanto produção dos corpos, nos apropriamos da teoria de Paul Zumthor para aprofundar um pouco mais a questão vocal na palavra escrita.

### **3.2 IDADE MÉDIA**

O interesse de Paul Zumthor pela questão da oralidade parte de seus estudos sobre a Idade Média. Referência na área, Zumthor aderiu à necessidade de, confrontando a visão comum e erudita das teorias da literatura medieval, observar e reforçar a presença e a importância da cultura vocal nos escritos poéticos daquela época.

Zumthor observa que, haja vista a visão moderna que exalta a escritura e a erudição que ela contém, a questão da oralidade é considerada, para além dos estudos medievais, como uma tendência folclórica, popular. Ele explica que “doze ou quinze gerações intelectuais formadas à europeia, escravizadas pelas técnicas escriturais e pela ideologia que elas secretam, haviam perdido a faculdade de dissociar a ideia de poesia da de escritura” (ZUMTHOR, 1993, p. 08). O fato de os poetas orais e os intérpretes medievais estarem totalmente vinculados à uma escrita vulgar, acabou por instaurar nesses estudos uma tendência a perceber as escrituras fora dessa condição primária da

oralidade. Para além disso, o termo oralidade denotava uma condição negativa da obra, remetendo à ausência de escritura (ZUMTHOR, 1993, p. 09).

É claro que a oralidade era considerada pela tradição dos estudos medievais, mas de forma secundária e desimportante, o que evidenciava somente suas estruturas literárias e da escrita. Os estudos de Zumthor revelaram a necessidade de exaltar:

O efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos que nos são transmitidos pelos manuscritos. Era preciso então se concentrar na natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares (ZUMTHOR, 2007, p. 12).

Dessa maneira Zumthor acabou se aprofundando na condição oral da literatura medieval, chegando a abandonar essa denominação, a favor da ideia de uma Poética Vocal, recusando o caráter letrado do termo literatura e exaltando a condição poética/vocal da produção medieval. Isso justifica as aspas inseridas no título do seu livro *A Letra e a Voz – a “literatura” medieval* Zumthor explica: “minha intenção não é de chover no molhado provando a existência de uma oralidade medieval, mas valorizar o fato de que a voz foi então um fator constitutivo de toda obra que, por força de nosso uso corrente, foi denominada literária” (ZUMTHOR, 1993, p. 09).

Expandindo as questões da vocalidade, Zumthor seguiu desenvolvendo uma pesquisa sobre culturas orais na atualidade, passando por tradições francesas, brasileiras, canadenses, neozelandesas e principalmente africanas. Indo além da oralidade, mas sempre a partir dela, Zumthor escreveu também sobre questões da performance e da leitura, de maneira a compreender questões da poeticidade que, já presentes na cultura medieval, estão ainda mais desenvolvidas na atualidade.

Portanto, neste estudo sobre a obra de Valère Novarina, nos apropriaremos dos estudos de Zumthor, inscrevendo alguns conceitos e análises que, referenciando também obras medievais, nos servem como base para perceber questões da atualidade, como por exemplo, a estrutura de construção da poética vocal, ou ainda questões próprias à performance da fala.

### 3.3 POÉTICA VOCAL

Reforçando a questão da oralidade na idade média, a ideia de uma poética vocal parte da percepção de que a poesia composta neste período não advinha do texto escrito em contraposição aos estudos medievais que preconizavam a análise de seus parâmetros gráficos. Para evidenciar essa diferenciação entre a instância do texto e da poesia oral, Zumthor distinguiu as noções de texto e obra. Conforme o livro *Performance Recepção, Leitura*, a ideia de texto é “uma sequência mais ou menos longa de enunciados” (ZUMTHOR, 2007, p. 73), da qual se pode retirar uma análise semiótica total, uma proposição geral do material. Já a concepção de obra, conforme o autor, exige mais cuidado:

É no nível da obra que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo receptor, do texto e dos elementos não textuais); um acompanhamento de formas lúdicas de comportamento, desprovidas de conteúdo predeterminado (ZUMTHOR, 2007, p. 73 e 74).

A partir dessa distinção, a ideia de uma poética vocal expande seu campo de atuação e análise para compor um quadro de ações para além do texto. Não se trata apenas de uma ação vocal, mas sim da situação que ela compõe. Para que esta possa existir, Zumthor afirma que a condição mínima é que o momento de emissão e da recepção sejam o mesmo (falaremos sobre esse momento no próximo tópico). Ou seja, quando o teórico retoma os parâmetros da performance para compor a ideia de uma poesia vocal, ele reforça a necessidade de se analisar vários elementos além do texto, ressaltando principalmente as possibilidades de teatralidade e a construção poética do receptor.

Mas antes de adentrar mais a fundo nessa questão da performance, gostaríamos de reforçar a diferença entre a voz cotidiana e a voz poética, para que possamos delimitar o campo teórico que nos interessa para analisar a obra de Valère Novarina. Ao falar de poética vocal na idade média, Zumthor evidencia a existência massiva de poetas

e intérpretes no tempo, no espaço e na própria consciência do cidadão medieval, portanto, achamos extremamente importante a diferenciação dos usos poéticos e cotidianos da voz.

Para Zumthor, a ideia de temporalidade é extremamente importante para essa diferenciação: “as vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance –, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia, mas total” (ZUMTHOR, 1993, p. 139). Portanto, essa consciência da existência de uma temporalidade própria da poética vocal, que evidencia a presença e a experiência coletiva, é central para a construção da teoria de Zumthor.

Em seu livro *A Letra e a Voz* o autor nos revela que prefere a utilização do termo *Vocalidade* em detrimento de *Oralidade*. Ele nos explica que a concepção do oral se desvincula da função restrita de construção de sentido. A voz é portadora da linguagem, mas o contrário não é verdadeiro: “a voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço” (ZUMTHOR, 2010, p. 11). Pensar a voz é também expandir sua atuação para além do sentido.

O que deve nos chamar mais atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. Essa *phonê* não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura seu lugar (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

Essa concepção de voz está totalmente vinculada ao aspecto da linguagem conforme Wittgenstein e de que Novarina se apropria. Não há um significado pré-estabelecido, o jogo de linguagem empreendido por Wittgenstein e a noção de vocalidade em detrimento da oralidade defendida por Zumthor vão ao encontro da palavra enquanto *chamado* defendida por Valère Novarina.

Para complementar essa noção de vocalidade em Zumthor, acreditamos ser necessária a inclusão de alguns aspectos conclusivos da voz, que o teórico descreve no livro *Performance Recepção Leitura* e *A Letra e a Voz*: (1) “a voz é uma coisa” (ZUMTHOR, 1993, p. 82), o que reforça sua materialidade, a sua existência empírica, sendo passível de descrição e interpretação, exaltando sua ação atuante e transformadora

da realidade; (2) a voz é produzida pelo corpo, existe nela a taticidade do sopro, a urgência do respiro (ZUMTHOR, 2010, p. 11); (3) a voz não porta um sentido pré-estabelecido, para além da linguagem, a voz é produção fonética não indicativa; (4) “a voz implica ouvido” (ZUMTHOR, 2007, p. 83), a voz é conjunção de pessoas, é presença e consciência de alteridade. Existem ainda outros pontos indicados por Zumthor em toda sua obra que caracterizam a condição da voz, porém, nos ateremos a indicar os mais importantes.

A partir dessa percepção de vocalidade como uma matéria, como existência na realidade, podemos retomar a obra de Novarina. Há na língua francesa duas possibilidades para designar o vocábulo palavra: *mot* e *parole*. O dramaturgo, numa entrevista concedida à tradutora Ângela Leite Lopes, explicou: “uma coisa interessante é que nem todas as línguas têm a palavra *parole* como oposta à palavra *mot*, porque em francês pode haver uma oposição entre *mot*, que é algo de seco, e *parole*, que é fluida” (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 11). No português a tradutora transcreve a diferenciação nos correspondentes palavra (*mot*) e fala (*parole*). E é justamente nessa sonoridade imbricada na *parole* que toda a obra de Novarina é construída.

Para ele “nós recebemos a fala [*parole*] para destruir as palavras [*mots*]”<sup>32</sup> (NOVARINA, 1991b, p. 58), por isso a vocalidade é parte intrínseca de sua obra. Como vimos anteriormente, o dramaturgo é contrário à ideia de utilizar a palavra como o objetivo único de comunicar. Essa negação da palavra indicativa acaba por revelar sua anterioridade, seu som, sua vocalidade vinda do corpo. Não se pode, na obra do dramaturgo, desassociar a sonoridade da retirada da lógica:

As palavras são como pedregulhos, os fragmentos de um minério que é preciso quebrar para liberar sua respiração. Um livro inteiro pode surgir de uma única palavra partida. A palavra está encoberta, envolvida, secreta, soterrada: algo deve aparecer de dentro – do interior da palavra e não do interior do escritor. As palavras sabem muito mais que nós – mas é preciso pegá-las com as mãos com amor e levá-las até o ouvido. As palavras estão no solo, incompreensíveis e como caroços. Eu as apanho, escuto ali dentro; as quebro: aparece uma frase, uma cena, toda uma construção respiratória do livro (NOVARINA, 2009a, p. 35).

---

<sup>32</sup> Livre tradução do trecho em francês: Nous avons reçu la parole pour détruire les mots.

Com isso, cabe reforçar que a palavra na obra de Novarina se relaciona muito mais com a ideia de *parole* do que com a de *mot*, já que a sua construção passa, antes de tudo, pela desarticulação de significados enrijecidos juntamente com uma associação direta das palavras com o seu aspecto corporal e fisiológico da vocalidade. Dessa maneira, as obras dramatúrgicas de Valère Novarina contêm esses aspectos construtores e inseparáveis, de modo a explorar um outro meio de construção do texto teatral e da fala humana.

### 3.4 PERFORMANCE

Para entender um pouco melhor isso que Zumthor indica como *Poética Vocal* é crucial a discussão entorno da ideia de performance. De acordo com o livro *Performance Recepção Leitura* a utilização do termo, que há mais cinquenta anos se arrasta no uso comum vem da língua inglesa e, nos anos 1930 e 1940, é emprestada do vocabulário da dramaturgia, teve seu início de pesquisa e produção em solo americano (ZUMTHOR, 2007, p. 33). O teórico define: “A performance é a materialização (a concretização, dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais” (ZUMTHOR, 2005, p. 56).

Para explicar melhor, ele indica que o processo poético de um texto normalmente é composto por cinco etapas: 1. Produção 2. Transmissão 3. Recepção 4. Conservação 5. Preservação. Como indicamos anteriormente, para referenciar a existência da performance nesse processo ele esclarece: “quando a comunicação e a recepção (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance” (ZUMTHOR, 1993, p. 19). Portanto, é dessa maneira que o autor exemplifica a característica maior da Poesia Vocal, quando necessariamente os processos 2 e 3 são concomitantes e acontecem por meio da via sensorial, oral-auditiva.

Mas, para designar mais profundamente a ideia de performance em Zumthor, é necessário que investiguemos duas questões: o corpo e a movência.

Para o teórico, a reflexão sobre o corpo é questão central para o reconhecimento da performance. Ele se encontra em todos os aspectos dessa linguagem: “o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2007, p. 76). É a partir do corpo que questões como a representatividade e ficcionalidade são retiradas do topo do acontecimento. A relação direta com o mundo e as percepções do real são pressupostos da performance expostos necessariamente através do corpo, por meio da sensorialidade. Dessa forma, a interpretação racional e as questões de sentido dão lugar à tactibilidade, à materialidade e à percepção, que são postas como chave da performance: “é pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível” (ZUMTHOR, 2007, p. 76).

E é a partir dessa questão da performance imbricada na ideia de realidade não por meio do racional e do indicativo, mas do sensível e dos sentidos corporais, que Zumthor compreende que a performance, mesmo sendo um meio de transmissão de conhecimento, não se trata de um meio passivo e indiferente: “A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca” (ZUMTHOR, 2007, p. 32).

Porém, toda essa questão da temporalidade única da performance, dessa tactibilidade própria do encontro de corpos num acontecimento singular, também gera uma questão que justifica a força e a perpetuidade da escrita. Zumthor reforça que a poesia vocal não está ligada à memória longa. Isto gera um problema no que diz respeito à conservação da linguagem já que ela está entregue à memória efêmera e sujeita à modificações, reiteraões e variações recriadoras, o que o autor chama de intervocalidade (ZUMTHOR, 1993, p. 144). Ele evidencia que “seu dinamismo dissimula a fragilidade de seus elementos linguísticos, vocais e gestuais” (ZUMTHOR, 2010, p. 283). Essa instabilidade radical do poema oral ele chama de movência e é um dos pontos consideráveis para se pensar a performance.

A movência está complementemente vinculada à capacidade da performance de se vincular a uma tradição igualmente fugidia: “a performance de uma obra poética encontra, assim, a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão” (ZUMTHOR, 2010, p. 285). Dado ao fato de que



essa movência é intrínseca à constituição da performance, da poesia vocal, ela se torna, portanto, muito mais livre e distante das fórmulas pré-estabelecidas no campo da poeticidade:

A escritura gera a lei, instaura de modo ordenado as limitações, tanto na palavra quanto no Estado. No seio de uma sociedade saturada de escrito, a poesia oral (mais resistente que nossos discursos cotidianos à pressão do ambiente) tende – porque oral – a escapar da lei e não se curvar a fórmulas, se não as mais flexíveis: daí sua movência (ZUMTHOR, 2010, p. 285).

Concluindo, Zumthor define: “a movência é a criação contínua” (ZUMTHOR, 1993, p. 145).

Posta essa afirmação sobre a performance a partir da visão de Zumthor, retomamos a concepção de teatro para Novarina. Gostaríamos de reiterar que a relação que o dramaturgo tem com o universo da palavra em nada se aproxima das questões do textocentrismo e ou de exaltação da narrativa ficcional. Para ele, “o teatro não é uma antena cultural para a difusão oral das literaturas, mas o lugar para se fazer sempre, materialmente, com que a palavra morra dos corpos” (NOVARINA, 1999a, p. 15).

E esse lugar da performance, do corpo na obra de Novarina se constrói também como assembleia, como comunhão entre ator e espectador. Michel Corvin nos fala sobre a *Cathédrale de Souffles* [Catedral de Sopros] (NOVARINA, 2009c, p. 25) que se trata justamente da troca de sopros entre esses dois agentes do teatro:

O espírito é o sopro (spiritus), é por isso que existe, no teatro, a comunicação de sopro à sopro entre o ator e o espectador: um respira o seu texto se esvaziando de tudo o que poderia impedir o vento do espírito de atravessá-lo; o outro segura o fôlego no sentido físico do termo: coloca-se neste estado, não só de tensão, mas de receptividade para que alguma coisa "nova" aconteça, seja construída. O importante não é saber de qual novidade se trata, mas de constatar que uma assembleia (ekklesia, uma igreja) reúne os celebrantes desta catedral. Em suma, teatro de participação no invisível<sup>33</sup> (CORVIN, 2012, p. 47)

---

<sup>33</sup> Livre tradução do trecho em francês: L'esprit est souffle (spiritus), c'est bien pourquoi il y a, au théâtre, communication de souffle à souffle entre l'acteur et le spectateur : l'un respire son texte en se vidant de tout ce qui pourrait empêcher le vent de l'esprit de le traverser ; l'autre retient son souffle au sens physique du terme : il se met en état, non pas seulement de tension, mais de réceptivité pour que quelque chose « nouveau » advienne, se construisse. L'important n'est pas de savoir de quelle nouveauté il s'agit, mais de constater qu'une assemblée (ekklèsia, une église) réunit les officiants de cette cathédrale. Somme toute, théâtre de participation à l'invisible.

Portanto, toda discussão acerca da palavra ainda está calcada no ato de falar e sua recepção concomitante, retomando a materialidade desse acontecimento. A performance está imbricada em toda a obra teatral de Novarina, ainda mais se o tomarmos na função de encenador: “todos os verdadeiros encenadores sabem disso: que eles não são autores do espetáculo, mas colocadores no mundo, realizadores de ritmo, passadores de palavras e que sua arte deverá se tornar invisível”<sup>34</sup> (NOVARINA, 2007, p. 175).

Reforçando, portanto, o status do ator e do espectador como o lugar do teatro, ele continua por reforçar a autoralidade dessas funções: “No teatro, tudo é texto e tudo vem se tecer no ator, no espaço e no corpo do público”<sup>35</sup> (NOVARINA, 2006, p. 92).

### 3.5 ESCRITA *VERSUS* ORAL

Para iniciar este tópico achamos importante indicar uma categorização decisiva acerca dos níveis de oralidade que encontramos nos livros *Introdução à Poesia Oral* e *A Letra e a Voz*: oralidades (1) pura, (2) mista ou segunda e (3) mediatizada (ZUMTHOR, 2010, p. 35 e 36). Acerca da primeira oralidade, Zumthor designa como aquela que nunca teve contato com a cultura letrada, com a escritura, e se encontra, hoje, somente em sociedades desprovidas de todo sistema gráfico ou até mesmo grupos analfabetos; a segunda oralidade pode acontecer de forma mista, quando a influência da escrita é externa, parcial ou retardada, ou uma oralidade segunda, quando a vocalidade é desenvolvida mesmo numa sociedade onde a escrita predomina, e a oralidade advém dessa cultura letrada; a terceira é uma oralidade mediatizada, que podemos definir como aquela que se dá mecanicamente, sem concatenação de tempo e espaço com o ouvinte. Essa diferenciação é importante para entendermos os níveis na relação entre escritura e vocalidade.

---

<sup>34</sup> Livre tradução do trecho em francês: tous les vrais metteurs en scène savent ça : qu'ils ne sont pas les auteurs du spectacle, mais des metteurs au monde, des donneurs de rythme, des passeurs de paroles et que leur art doit devenir invisible.

<sup>35</sup> Livre tradução do trecho em francês: Au théâtre, tout est texte et tout vient se tresser à l'acteur, à l'espace et au corps du public.

Mas a partir do livro *A Letra e Voz* apreendemos a importância de saber como se deu essa passagem de uma sociedade oral para uma sociedade letrada, sobre as pistas reveladas por essa passagem para que a leitura da obra de Novarina seja expandida. Dessa forma, pode-se, no próximo tópico, entender qual foi o impacto sofrido e/ou operado em aspectos poéticos e estruturais do texto.

Porém, o que é mais importante ressaltar sobre esse início da composição de uma escrita poética, é justamente o fato de que ela estava a serviço da vocalidade. Podemos pensar essa condição a partir de duas situações: (1) a necessidade de arquivo da poética vocal, como suporte de registro e (2) a preparação de um texto de maneira antecipada que era destinado a uma leitura pública ou ao canto. Zumthor define: “a escrita era só uma parada provisória da voz” (ZUMTHOR, 1993, p. 121). Essa percepção do corpo na palavra ele chama de “intenção vocal do texto” (ZUMTHOR, 2005, p. 122).

Para isso é importante partirmos do pressuposto de que o meio, a mídia na qual se encontra o material poético, transforma e condiciona sua leitura, sua apreensão. Porém, no caso da passagem do vocal para o escrito, esse não foi um processo imediato, instantâneo. Conforme Zumthor,

na perspectiva histórica, a relação entre médium e atitude de espírito não é unívoca. Enfim, a escrita não se confunde nem com a intenção nem mesmo com a aptidão de fazer da mensagem um texto. Ela tem sua história, seu ritmo próprio de desenvolvimento; a textualidade tem os seus, assim como as mentalidades escriturais. Nenhum sincronismo vincula rigorosamente essas progressões: sempre se percebe uma discrepância temporal, mais ou menos sensível conforme as zonas sociais observadas (ZUMTHOR, 1993, p. 96 e 97).

Até cerca do ano 1000, ainda era rara a utilização de documentos administrativos escritos nos mosteiros ou cortes europeias, mas segundo Zumthor, o que deve ter favorecido a sua disseminação foi justamente a relação que eles tinham com a voz, na possibilidade de fixar o seu conteúdo (ZUMTHOR, 1993, p. 97). Aqui ainda tratamos da existência da escrita de modo muito pontual servindo-se dela para reforçar o poder da vocalidade. Até o século XIII as bibliotecas eram extremamente raras e restritas às figuras da corte, foi quando surgiram em Paris e Bolonha os primeiros sinais de comércio de livro.

Para além da materialidade do livro ou do documento, a própria ideia de uma escritura estava no começo, já que a sociedade ainda era totalmente oral:

O sentido do termo escritura é inicial, podendo referir-se a técnicas, atitudes e condutas diversas, conforme os tempos e os lugares e os contextos eventuais. Daquilo que designamos e praticamos como escritura (com a intenção ou a pressuposição de uma passagem para o impresso) à manuscritura medieval, a distância – em termos de antropologia cultural – é provavelmente tão grande quanto entre manuscrito e oralidade primária (ZUMTHOR, 1993, p. 99).

O processo de escritura de um texto passava do poeta ao escriba através do ditado. O escriba, importante figura dessa passagem era o responsável pelo registro da mensagem. A própria técnica de escritura compunha uma prática difícil e de rara competência: “composição da tinta; dimensão do cálamo ou da pena e, às vezes, preparação do suporte antes de traçar os caracteres” (ZUMTHOR, 1993, p. 99). Esse processo em si compunha duas operações: recolhê-lo sobre tabuinhas de cera em seguida, passá-lo a limpo no pergaminho. É por isso que o trabalho do escriba já pode ser considerado em sua origem, um trabalho mais físico que racional: “escrever exige um esforço muscular considerável: dos dedos, do punho, da vista, das costas; o corpo inteiro participa, até a língua, pois tudo parece pronunciar-se” (ZUMTHOR, 1993, p. 100).

O que é importante ressaltar é justamente o filtro que a figura do escrivão representava no processo de disseminação da poética vocal. Não se tratava somente do ditar literal e de um trabalho físico. A língua vulgar utilizada pela poética vocal necessitava de transposição para o latim arcaico, a língua escrita formal mais utilizada. Portanto, o escriba também podia ser considerado autor do texto, já que precisava dar conta de aspectos linguísticos diversos além de concepções da ordem da performance, que necessitavam adaptação. Segundo Zumthor:

O copista mais discreto continua intérprete em todos os aspectos desse termo, inclusive, glosador. A própria ideia de cópia parece muito moderna: essencialmente o manuscrito é recitação e o estudo filológico que dele fazemos nos leva mais de uma vez a concluir que tal cópia é de qualidade superior ao arquétipo (ZUMTHOR, 1993, p. 103).

Havia nessa época quase nenhuma distinção entre autor, intérprete e escriba.

E, justamente por conta dessa necessidade de transposição, a questão importante da poética vocal é que o escriba tinha um papel importante na exaltação do ouvido e da fala:

A atividade desses homens da pena, orgulhosos de sê-lo, deixa para o ouvido e a voz um papel que pode ser determinante na constituição da escrita. As representações de copistas nas miniaturas valorizam quase sempre o ouvido. Em parte, escrever depende ainda da ordem da oralidade e essa dependência, longe de se atenuar, torna-se manifesta depois de 1200 [...]. O *scriptor* recebe, em geral auditivamente, o texto a reproduzir. As grafias mesmo, e suas alterações, parecem implicar que ele interiorizava uma imagem das palavras mais sonora do que visual (ZUMTHOR, 1993, p 102).

A concepção de livro substitui a de manuscrito somente no século 1400. E a ausência de um acabamento textual é uma das maiores marcas da cultural oral, haja vista sua movência que permanece também no processo de escritura. O advento do livro também é um marco de distanciamento da oralidade e se tornou signo de poder numa sociedade que caminhava para a glorificação da escrita. Mas, mesmo assim, reconhecendo a soberania atual da escrita, Zumthor ainda sinaliza a possibilidade de coexistência e convivência dessas duas instâncias:

A fixação pela e na escritura de uma tradição que foi oral não põe necessariamente fim a esta, nem a marginaliza de uma vez. Uma simbiose pode instaurar-se, ao menos certa harmonia: o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo o modo, faz-se referência a autoridade de uma voz (ZUMTHOR, 1993, p. 154).

Portanto, após desvendar esse processo de passagem do oral para o escrito que durou mais de meio milênio, podemos reforçar a raiz oral que se encontra em toda a concepção de uma sociedade letrada:

Uma forma qualquer de oralidade precede a escritura ou então por ela intencionalmente preparada, dentro do objetivo performático. Esses dois casos podem combinar-se pelo menos, a escritura sempre interpõe seus filtros. Essencialmente ela constitui um processo de formularização (ZUMTHOR, 1993, p. 109).

Porém, mais do que ressaltar a oposição atual entre escrita e vocalidade, nos interessa pensar como podemos encontrar resquícios de oralidade nos textos escritos (práticas poéticas tradicionais), e como as questões ligadas à performatividade dessa linguagem, que apontamos anteriormente, podem ser transpostas para a linguagem dos livros.

Zumthor enumera uma série de transformações que essa passagem do vocal para o escrito provocou na sociedade e no ser humano, algumas delas são:

Recuo de um vasto espaço memorial em proveito do arquivo; exteriorização das relações sociais; emergência de uma noção explícita da história; gramaticalização da língua vulgar e, como consequência, dissociação entre um código oral e o código escrito; distinção pouco a pouco admitida, entre um modelo linguístico interno e a capacidade de utilizá-lo, entre a *langue* e a *parole* (ZUMTHOR, 1993, p. 98).

É justamente por conta desse ato de ditar que encontramos na raiz da escritura, que podemos realçar essa qualidade corporal dos textos. O processo de escritura é composto por um corpo, parte central da performance: “todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz, percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (ZUMTHOR, 2007, p. 55). Zumthor complementa com a crença da existência de uma “presença invisível” (ZUMTHOR, 2007, p. 68) que acompanha a palavra poética.

A essa presença invisível adicionamos outra denominação que Zumthor indica para essa sensação de uma escritura que deseja a voz ou que dela se originou: as energias que transbordam (ZUMTHOR, 1993, p. 207). O teórico explica que raramente o texto as demonstra de modo explícito: “elas [as energias] o trabalham [o texto] com vistas a fazer dele uma epifania da voz viva, apesar dele e em aparente contradição com seu espaço de escritura” (ZUMTHOR, 1993, p. 207), o que pode ser considerado um caráter duplo da obra, oral ao mesmo tempo que escrita.

Dessa discussão sobre as energias que saltam do texto, Zumthor segue indicando várias proposições léxicas e gramaticais que indicam essa presença vocal. A partir disso,

ao indicar proposições como o diálogo, ele referencia a proposição teatral que essa forma revela. Essa possibilidade de indicar o teatral na literatura, na escritura, está presente em várias obras de Zumthor. Ainda em *A Letra e a Voz*, ele nos questiona sobre a possibilidade de pensar o teatro como uma poesia vocal, ou vice-versa. Ou em *Performance Recepção, Leitura* no qual ele evoca a performance e o engajamento do corpo nos textos escritos, ele acaba indicando: “toda literatura não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2007, p. 21). Mas ele nos esclarece que essa necessidade de divisão e classificação das experiências vocais é extremamente modernista e que “nenhuma fronteira é segura nem, sem dúvida, legítima” (ZUMTHOR, 1993, p. 238).

A partir dessa concepção de um corpo que subjaz na palavra, evocamos a teoria de Novarina que enfatiza a questão fisiológica da palavra. Corroborando essa proposição Zumthor afirma que:

Toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida, a passar por essas vias corporais que são as mesmas pelas quais se absorvem – e eu volto a isso, porque é uma analogia profunda – a alimentação, a bebida: como meu pão e digo meu poema, e você escuta meu poema, da mesma forma que escuta ruídos da natureza (ZUMTHOR, 2005, p. 69).

Neste sentido, gostaríamos de reforçar vários pontos de convergência entre a teoria de Zumthor e os pensamentos de Novarina.

Para iniciar, gostaríamos de falar sobre o processo de escritura do texto para Novarina. Como já indicamos na introdução deste estudo, a escritura de Novarina possui tal intertextualidade em si própria que é difícil dimensionar seu status de origem. A transformação do texto está já, ou ainda, no ato de escrever, quando Novarina retoma, recorta, desloca vários textos na construção de um outro.

Mas para além disso, o ato de escritura em Novarina está coberto de uma noção de corporeidade muito forte. De início, podemos considerar Novarina um poeta vocal que, ditando as palavras a si próprio, traz a materialidade vocal para dentro da página:

O ditado vem mais e mais rápido, urgente. Nós vemos, diante de nós, o momento em que nós não controlamos mais a formação das letras, o

momento em que não se dita mais frases de palavras, mas movimentos eletrocardíacos das penas que grafitam<sup>36</sup> (NOVARINA, 2007, p. 54).

Por outro lado, Novarina nos explica que seu teatro está calcado na audição, no livro *O Teatro dos Ouvidos* ele nos revela que o ato de escrever pressupõe uma voz interna, uma voz de dentro que é escutada, que passa por esse filtro da escuta: “Ele dizia estar acometido de “linguismo”, uma palavra que lhe falava perpetuamente aos ouvidos. Tinha um animal no seu animal, uma voz na barriga, uma voz dentro” (NOVARINA, 2011b, p. 24).

Por outro lado, Novarina nos assegura que o órgão da linguagem é a mão, cuja afirmação nos convida a pensar a tactibilidade das palavras e a necessidade de tocar a linguagem. Ele afirma que “no trabalho do ator como no trabalho de escritura, é necessário saber ir até onde não se sabe mais – aceitar a perda de inteligência para reencontrar a experiência tátil das cores da linguagem”<sup>37</sup> (NOVARINA, 2009c, p. 26 e 27).

Por fim, o que podemos concluir sobre o processo de criação de Novarina é que o corpo é o criador das palavras em diversas fases: no autor que dita, que ouve, que toca, que escreve, que vê, que lê e assim por diante. Essa dimensão do corpo todo trabalhando na criação da palavra, para além de construir uma presença invisível ou energias que transbordam, também afasta o pensamento lógico do processo de criação e retira o autor do lugar de gênio pensante:

Eu escuto o ouvido que vê, a mão que anda, os pés que pensam, a cabeça que come, a cabeça que dança, o ânus que fala, a boca que se cala. É escrever com os pés, é difícil. Ritmando o ritmo com os pés, golpeando, falando com o chão, fazendo sair o som de baixo<sup>38</sup> (NOVARINA, 2007, p. 110).

---

<sup>36</sup> Livre tradução do trecho em francês: La dictée vient de plus en plus rapide, pressante. On voit, devant, le moment où on ne contrôle même plus la formation des lettres, où ça ne dicte plus des phrases de mots, mais plus que le mouvement des électrocardiaux des plumes qui graffent.

<sup>37</sup> Livre tradução do trecho em francês: Dans le travail de l'acteur comme dans le travail d'écriture, il faut savoir aller jusqu'où ne plus savoir – accepter de perdre l'intelligence pour retrouver l'expérience tactile des couleurs du langage.

<sup>38</sup> Livre tradução do trecho em francês: J'entends l'oreille qui voit, la main qui marche, les pieds qui pensent, la tête qui mange, la tête qui danse, l'anus qui parle, la bouche qui se tait. C'est écrit avec les pieds, c'est dur. En rythmant le rythme avec les pieds, en frappant, en parlant avec le sol, en faisant sortir du son de dessous.



Se, por um lado, Novarina explicita a anterioridade corporal do texto, da capacidade de se perceber no escrito um trabalho mais físico do que racional, - “o texto não é nada além de marcas no chão dos pés de um bailarino desaparecido” (NOVARINA, 1999a, p. 18) -, por outro também é presentificada a dimensão do texto como um desejo do vocal, como pedido de atividade futura, convite. O lugar da performance, do encontro do ator com o público, é o desejo latente de toda obra de Novarina:

Alguém que escreveu fala com alguém que atua. Mas não é tanto a diferença dos verbos (escrever e atuar) que faz a nossa diferença, é a diferença dos tempos. Esses corpos estão trabalhando ali onde o meu não está mais. É um paralisado que fala aos que dançam, é um esganiçado que fala a bons cantores. É um ex-bailarino que não teria dançado nunca que fala, não o signatário do negócio, o autor do troço (NOVARINA, 1999a, p. 16).

Portanto, as dimensões de criação do texto novarinesco passam por várias etapas, até chegar no momento da criação cênica, e em todos esses passos do processo, o corpo está presente, atuante, transpirante. A dramaturgia de Novarina certamente entra na lógica da poética vocal, transparecendo em si uma performance do falar muito forte: “teatro no interior do texto”<sup>39</sup> (NOVARINA, 2007, p. 61).

### **3.6 INFLUÊNCIA DO ORAL NA ESCRITA**

O que nos interessa nessa concepção sobre o rastro ou o desejo que a poética vocal imprime no texto é justamente a possibilidade de perceber suas qualidades ortográficas e estruturais para além da concepção de qualidade literária da poeticidade. Zumthor indica que algumas temáticas da Idade Média podem ser indicativas de sua condição oral, porém iremos nos ater a seus indícios na ordem da forma. Essas características, Zumthor chama de índices de oralidade (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

---

<sup>39</sup> Livre tradução do trecho em francês: théâtre à l'intérieur du texte.

Nossa intenção, menos que categorizar essas possibilidades ortográficas de transposição do oral para o escrito, é a de exaltar as chaves de construção no escrito que reforçam essa raiz e esse desejo de performance. Zumthor nos conta que essas características na era medieval não podem ser consideradas como indicações teóricas. Ele explica que tais parâmetros só podem ser preconizados como uma determinação pela exigência do ouvido (ZUMTHOR, 1993, p. 176). O autor divide essas características em alguns níveis ou eixos: o nível estilístico é o menos decisivo na escritura da poesia vocal e se relaciona com alguns procedimentos gramaticais e ortográficos que exaltam o oral; o nível temático, que tece na narrativa o efeito do som e da voz, está diretamente relacionado com a palavra; o eixo das finalidades compreendendo características que situam o texto na concretude da performance (ZUMTHOR, 1993, p. 274). Vamos indicar algumas dessas características no eixo gramatical.

Como afirmamos anteriormente, a poética oral, principalmente devido ao seu caráter de movência, possui características ortográficas extremamente maleáveis e por conta disso, fora dos parâmetros usuais da poesia escrita tradicional. Essa possível comparação de qualidade entre os níveis de adesão à uma vocalidade não nos interessa, porém Zumthor já nos indica que “a ausência de um acabamento textual é uma característica específica da poesia oral” (ZUMTHOR, 1993, p. 110). A esse inacabamento textual vinculamos duas características apontadas pelo autor: a descontinuidade e fragmentariedade (ZUMTHOR, 1993, p. 161). Evocando o momento da enunciação, fica claro que a fragmentação é uma característica da poesia vocal uma vez que a escritura acompanha o fluxo infinito dessa linguagem. Segundo Zumthor, um texto oral “não se preenche jamais, não satura nunca todo seu espaço semântico” (ZUMTHOR, 1993, p. 162), e essa fragmentação e descontinuidade é uma preparação para a entrada na performance que, seguindo a lógica do corpo, traz a descontinuidade em seu cerne. A ausência de uma unidade textual é substituída pela comunhão da performance, que reúne espaço-temporalmente o acontecimento poético único.

Outra característica importante é a manipulação da língua para além da lógica do sentido. A poesia vocal carrega uma pluralidade de línguas, em diversos dialetos, justamente para que a sonoridade prevaleça em detrimento da significação. Para além do bilinguismo, que Zumthor designa como “jogos de desligamentos ou até de derrapagem de um a outro registro linguístico” (ZUMTHOR, 1993, p. 167), é comum o

uso de sintagmas justapostos que põem em desordem a construção sujeito-predicado, sem relação gramatical nem semântica e em constante experimentação verbal. A glossolalia e a onomatopeia também são partes constituintes dessa característica e operam na retirada do sentido como motor da poesia.

E, no lugar do sentido, o que se coloca são justamente as características do som, que podem ser relacionadas à rima, ao ritmo, ao verso e ao refrão, termos normalmente vinculados à música, mas que transbordam na poesia oral escrita. Zumthor afirma que, antes que um discurso articulado, o que preocupa o poeta vocal é a construção de uma rede de combinações rítmicas. O teórico nos conta que alguns poetas recorrem a “contrastes tipográficos no talhe, na disposição e no espaçamento dos caracteres, únicos aptos a quase trazer de volta essa gestualidade vocal” (ZUMTHOR, 2010, p. 186) e é a partir dessas experimentações tipográficas, por exemplo, que se pode desenvolver no papel as qualidades dos sons: altura, duração, intensidade, tonalidades e outros. Outros caracteres ortográficos que designam evidentemente essa condição do ritmo é a pontuação, e a utilização inusitada dessas grafias também é característica marcante da poesia vocal.

Imbricadas nessa discussão do ritmo estão outros aspectos como a rima, o refrão e a versificação. Sobre esses aspectos, longamente discutidos por Zumthor nos livros *A Letra e Voz* e *Introdução à Poesia Oral*, passaremos rapidamente para seguir com os tópicos dessa oralidade na escrita. Por rima entendemos a combinação de sonoridade entre palavras distintas, reforçando a ideia dominante de cadência (ZUMTHOR, 1993, p. 160), e que resulta numa necessidade da manipulação de um dado linguístico em prol dessa construção, provocando-a ou reforçando-a. Já o refrão, muito comum na canção popular, é um trecho (ou até mesmo uma única palavra ou vocalize) que se repete na estrutura geral da poesia vocal, ressaltando a sua importância semântica e sonora. A marca gráfica da composição da fala em prosa ou verso é um dos aspectos que define a existência de uma sonoridade específica para o texto, mas a oposição entre prosa e verso não é universalizável (ZUMTHOR, 2010, p. 190). Tão diversa quanto as possibilidades vocais, a versificação possui um longo caminho de pesquisa e estudo, dependendo da composição silábica e da rima proposta (ZUMTHOR, 2010, p. 192 a 194).

Outra propriedade extremamente importante para a percepção da escrita oral é a repetição. Segundo Zumthor “o traço constante e talvez universalmente definidor, da poesia oral é a recorrência de diversos elementos textuais” (ZUMTHOR, 2010, p. 157).

A repetição também pode ser considerada como resultado da fragmentação e da descontinuidade que citamos anteriormente. Mas para além disso, a repetição, a recorrência e a redundância são atributos que são conscientemente utilizadas para favorecer e ressaltar a construção da obra. Zumthor define:

Repetições de estrofes, de frases ou versos inteiros, de grupos prosódicos ou sintagmáticos, de construções, de formas gramaticais, de palavras, de fonemas, mas também de efeitos de sentido, o discurso usa, indiscriminadamente, todos os meios para alcançar seu objetivo. A repetição se submete à regularidade do paralelismo, opondo os membros dois a dois; ou então ela se liberta desta regra numeral. Ela se localiza em determinados lugares privilegiados, ou invade o texto. Ela retoma identicamente seu tema, ou opera uma variação parcial; ela se constrói em consecução rigorosa, ou de acordo com diversas modalidades de alternância (ZUMTHOR, 2010, p. 158).

Para Zumthor essa propriedade se mostra poderosíssima devido a sua projeção, menos para o tempo e mais para o espaço, trazendo para o texto sua condição performativa e de acontecimento (ZUMTHOR, 1993, p. 198 e 199). Ele cita Ibn Rachîq “Se a palavra não se repetisse, ela desapareceria” (RACHÎQ apud ZUMTHOR, 1993, p. 200).

As repetições também estão ligadas à intertextualidade, podendo ser em relação a outras obras, ou a si própria, resgatando o aspecto de arquétipo da poesia oral e reforçando a sonoridade por vezes já conhecida, até mesmo, tradicional. A intertextualidade opera no resgate de discursos comuns e de aspectos já conhecidos, mas sempre ressignificando-os, renovando e resgatando a condição de ineditismo da performance.

São diversas as características do oral no escrito. A intenção de listar essas propriedades neste capítulo se dá principalmente porque elas serão base para que possamos analisar vários aspectos da obra de Valère Novarina, a serem exemplificadas na segunda parte da tese. Outras possibilidades são: predominância da palavra em ato sobre a descrição; a existência de uma consciência do vocal, do dramático; a redução da expressão ao essencial; os jogos de eco; a impessoalidade; a intemporalidade; a exaltação da função fática; a utilização das didascálias; a aliteração; a parataxe; a sequência de nomes próprios em apóstrofo; e muitas outras<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> A descrição e utilização de cada uma dessas propriedades podem ser encontradas nos livros *A Letra e Voz* e *Introdução à Poesia Oral*.

Todas essas características da linguagem oral no escrito são utilizadas de maneiras diversas na obra de Novarina. Como dissemos acima, aprofundaremos essas possibilidades nos capítulos seguintes, em que analisaremos sua obra teatral. Porém, achamos importante desde já citar uma característica muito importante na escritura de Novarina e que muito dialoga com as proposições de Zumthor.

O dramaturgo nos fala sobre a necessidade de perceber mais a fundo tipografia da página como um espaço para deixar fluir o fluxo da oralidade, o fluxo não-indicativo da fala. A questão da visualidade da página muito dialoga com o olhar do pintor Novarina, de sua construção da palavra no espaço. Para isso ele acredita na “importância da tipografia, da existência visual dos sons do pensamento”<sup>41</sup> (NOVARINA, 2007, p. 151). Portanto, todo o preenchimento da página deve passar por uma exploração do som como visualidade. Há a necessidade de perceber que também o ato de leitura, o ato visual de apreensão da poesia vocal escrita requer uma transposição, para que o ato de visão, seja também um ato de escuta: “Carregar sempre uma ideia visual do texto. Haverá uma profunda escavação nesta questão tipográfica antes de soldar os dois [mundo e palavra]”<sup>42</sup> (NOVARINA, 2007, p. 148).

Mais do que uma indicação acerca da forma léxica das palavras em Novarina, gostaríamos de reforçar o poder da espacialidade das palavras no papel. Essa condição visual da palavra na obra do dramaturgo nos leva a pensar também o ato de leitura dessa poesia vocal novarinesca.

### **3.7 LEITURA – RECEPÇÃO**

No curso de seus estudos, Zumthor foi percebendo o lugar da poética vocal na experiência da leitura. Para ele, o ato de ler um texto desvenda também a existência de uma performance. É a partir dessa percepção que ele traça algumas observações sobre a questão do corpo imbricado nesta ação.

---

<sup>41</sup> Livre tradução do trecho em francês: Importance de la typographie, de l’existence visuelle des sons de la pensée.

<sup>42</sup> Livre tradução do trecho em francês: Porté toujours par une idée visuelle du texte. Il y aura à creuser profond cette question typographique avant de souder les deux.

No livro *Performance, recepção, leitura*, o teórico coloca a leitura como papel extremamente importante na concepção de um texto poético: “a maneira pela qual é lido o texto literário é que lhe confere seu estatuto estético” (ZUMTHOR, 2007, p. 52) e é diante desta afirmação que contemplamos nesse estudo algumas observações acerca da leitura, de forma a englobar ainda mais o universo do texto em si, compreendendo nele o processo de produção e apreensão de uma obra.

É claro que o processo de leitura compreende também um processo de assimilação lógica, racional. Porém, uma das contribuições da obra de Zumthor é justamente a possibilidade de perceber nessa atividade, também, uma ação física que, assim como a produção de vocalidade, instiga à descoberta dessa materialidade convidativa da palavra no papel.

Conforme o livro *A Letra e a Voz*, a história da leitura também conta com a erradicação da vocalidade. Ainda na sociedade oral, as leituras públicas se tornaram acontecimentos performáticos tão poderosos quanto as apresentações sem a presença do texto escrito. Com isso, o ato da leitura, mesmo que solitária, estava vinculado à vocalização. Somente com a disseminação da escrita e com o crescimento do número de bibliotecas é que se iniciou o processo de leitura silenciosa. Essa questão era uma imposição absoluta das universidades da época medieval e permanece até hoje. Para Zumthor, “os resultados de tal mudança de costumes são mais determinantes na formação do espírito medieval do que a invenção da imprensa a qual não fez senão sancioná-los e torna-los irreversíveis” (ZUMTHOR, 1993, p. 106).

Mas ainda existem marcas na leitura que retomam essa origem também oral. Zumthor acredita que mesmo a leitura solitária aplica ações que se aproximam da corporeidade da voz. A começar, Zumthor indica a questão da visualidade como uma ativação de percepções corporais, mas esta leitura visual ativa outros aspectos do sentido e do racional:

Ela é uma visão de segundo grau: o sentido visual do leitor serve-lhe para decodificar o que foi codificado na escrita, operação diferente da visão comum (informadora). Há decerto visualidade nos dois casos: em ambos o nervo *optico* funciona; mas a operação mental é muito diferente (ZUMTHOR, 2007, p. 65).

De maneira mais detalhada, Zumthor também indica que a leitura pressupõe um posicionamento ideal do corpo, que, se movendo constantemente, busca a melhor posição para que haja uma capacidade máxima de percepção: “Você pode ler não importa o que, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados” (ZUMTHOR, 2007, p. 36). Ele ainda metaforiza essa movimentação corporal com uma dança: “é verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, e, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética” (ZUMTHOR, 2007, p. 36).

Além disso, para Zumthor, muitos leitores ainda se aplicam a articular, no mínimo interiormente, os sons presentes no poema: “ao ato de ler integra-se um desejo de reestabelecer a unidade da performance” (ZUMTHOR, 2007, p. 66). Essa necessidade de vocalização do poema, se dá, claro, por essa presença invisível que nos convida à performatizá-lo, mas também através de todos os indícios gramaticais e estruturais que o texto revela e que indicamos no tópico anterior.

É claro que não pretendemos aqui, equivaler o ato da leitura ao ato da presença da performance. Já indicamos anteriormente que, qualquer proposição na qual a transmissão e a recepção sejam mediatizadas, desconfigura a concepção de performance. O aqui e agora compartilhado é situação mínima e absoluta para a sua realização.

Porém, o que Zumthor nos convida a refletir em relação à leitura são os níveis possíveis de performance que podemos encontrar nessa experiência. Ele denomina como *intensidade de presença* os resquícios de vocalidade que podemos encontrar nesses materiais. Neste contexto, a leitura silenciosa e puramente visual marca o grau performativo mais fraco, porém o que ele enfatiza é o poder de, por meio da leitura, afetar a hegemonia do saber racional. Ele nos informa:

Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é a manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença (ZUMTHOR, 2007, p. 68).

Nesse sentido, a leitura também é considerada por Novarina como ato de criação. O autor iguala o ato de escrever ao de ler. O ato de escritura, de criação de uma obra parte do distanciamento de si mesmo, da perda da necessidade de construção de sentido:

Eu escrevo sem mim, como uma dança sem dança, escrevo renunciado, desfeito de minha língua, desfeito meus pensamentos. Sem pensamento, sem ideia, sem palavras, sem memória, sem opinião, sem ver e sem ouvir. Eu escrevo pelos ouvidos. Eu escrevo de trás para frente. Eu ouço tudo<sup>43</sup> (NOVARINA, 2007, p. 105).

Da mesma maneira, o ato de leitura também se trata da negação de si mesmo:

A leitura não é mais uma jornada de aquisição, mas de perda. O leitor vem perder alguma coisa, não conhecer nem reconhecer nem adquirir. Ele vem se perder ali, se perder. Perder o sentido. Perder seus sentidos A leitura é uma experiência cômica, uma viagem difícil. Ao sair, se nós saímos daí, não ouviremos mais as línguas da mesma maneira<sup>44</sup> (NOVARINA, 2007, p. 113).

Dessa forma, ao retirar a necessidade de busca de sentido, de interpretar ou difundir oralmente um texto escrito, outros parâmetros da leitura também vão emergindo. É então que a questão do sopro e da vocalidade se colocam de maneira mais forte na leitura. Para Novarina, o leitor realiza, de certa forma, o mesmo trabalho do ator: “se trata de praticar uma experiência de expiração, como quem será a cada vez obrigado a se alimentar de sua própria palavra, tornar-se um praticante do sopro”<sup>45</sup> (NOVARINA, 2007, p. 125 e 126).

Portanto, o dramaturgo reconhece o lugar do corpo no ato da leitura, da mesma maneira que se pode afirmar o trabalho pneumático do escritor e do ator. Se trata de

---

<sup>43</sup> Livre tradução do trecho em francês: J'écris sans moi, comme une danse sans danse, j'écris renoncé, défait de ma langue, défait de ma pensée. Sans pensée, sans idée, sans mots, sans souvenir, sans opinion, sans voir et sans entendre. J'écris par les oreilles. J'écris à l'envers. J'entends tout." (NOVARINA, 2007, P. 105)

<sup>44</sup> Livre tradução do trecho em francês: La lecture n'est plus un parcours d'acquisition mais de perte. Le lecteur vient y perdre quelque chose, non pas connaître ni reconnaître ni acquérir. Il vient s'y perdre, se perdre. Perdre le sens. Perdre ses sens. Le lire est une épreuve comique, un voyage éprouvant. Au sortir, si on en sort, on n'entend plus les langues de la même façon (NOVARINA, 2007, p. 113).

<sup>45</sup> Livre tradução do trecho em francês: il s'agit de pratiquer une expérience mentale d'expiration, comme un qui serait à chaque fois obligé de se nourrir de sa propre parole, devenir un pratiquant du souffle. (NOVARINA, 2007, p. 125 e 126).



apreender o desejo corporal do texto, de perceber a presença que subjaz ao texto e de emprestar seu próprio sopro, performá-lo.

Ler é mudar de corpo; é fazer um ato de troca respiratória, é respirar no corpo do outro. Não há leitor; escritor, mas dois viajantes arrancados de um mundo, partidos, ambos vestidos de línguas, toda a sua carne sendo apenas palavras. Entre os dois, lendo, escrevendo, se produz homem, nasce o homem falando. Há um nascimento e renascimento, um cruzamento de amor e um ressurgimento perpétuo na escritura. A escritura é ressurrecionária<sup>46</sup> (NOVARINA, 2007, p. 223).

É a partir dessa possibilidade de perceber os níveis performáticos da leitura e a intensidade de presença contida nela que caminhamos para entender a proposição performática do livro e percebê-lo como parte constituinte da obra de Novarina.

### 3.8 LIVRO

Na sociedade contemporânea o livro é um dos símbolos do conhecimento e da sabedoria. Essa mídia é referenciada sempre como articulação de um saber racional, de uma erudição elitista. Essa percepção que teve início ainda na idade média começa com a valorização do ato de escrever, que ainda era limitado a poucos cidadãos e cuja ação demorava tempo considerável. Para alguns autores, o seu texto, mesmo com sua origem na vocalidade, quando passado para o escrito, se autodesignava livro para valorizar a credibilidade da sua palavra (ZUMTHOR, 1993, p. 112). Parece, portanto, dicotômico a nossa intenção de pensar essa mídia como um possível interlocutor de uma cultura oral, ela própria tão material e sinestésica.

Apesar da atividade manual, física, do escritor, que relatamos detalhadamente nos tópicos anteriores, ter desaparecido com a invenção da imprensa - McLuhan já

---

<sup>46</sup> Livre tradução do trecho em francês: Lire, c'est changer de corps ; c'est faire un acte d'échange respiratoire, c'est respirer dans le corps d'un autre. Il n'y a pas de lecteur ; d'écrivain, mais deux voyageurs arrachés à un monde, départis, l'un et l'autre vêtus de langues, toute leur chair n'étant que de mots. Entre les deux, en lisant, en écrivant, il se produit de l'homme, il naît de l'homme en parlant. Il y a une naissance et une renaissance, un croisement d'amour, et un ressurgissement perpétuel dans l'écriture. L'écriture est résurrectionnelle.

diferenciava o homem escrevente do homem tipográfico (ZUMTHOR, 1993, p. 99) - queremos evidenciar algumas questões que ainda achamos importante para pensar a questão do livro como performance na obra de Novarina.

O primeiro ponto a se considerar é que o surgimento do livro e da imprensa transformaram a forma de difusão da informação que, antes realizada de forma massiva através da oralidade, fica agora concentrada aos leitores interessados. Em contrapartida, o advento do livro proporciona transformações em várias frentes: (1) a perpetuação desse saber, atuando como arquivo; (2) a apreensão do conteúdo sem nenhum filtro, sem a existência de um intérprete que o transmita; e (3) a fixação desse conhecimento que, antes na movência da voz, era caracterizado pelo inacabamento.

Mas o que Zumthor parece querer nos mostrar nos seus escritos é justamente a possibilidade de se identificar os níveis de performatividade presentes nessa mídia, afirmando que mesmo a sua conotação erudita e racional “não pode eliminar a predominância do efeito oral” (ZUMTHOR, 1993, p. 19). Para ele, existe algo que subjaz na composição racional do livro: “conhecemos o princípio inicial: uma mensagem não se reduz ao seu conteúdo manifesto, mas comporta um conteúdo latente, constituído pelo médium que o transmite” (ZUMTHOR, 2010, p. 34).

Essa ideia de um conteúdo latente, que referenciamos anteriormente como *energias que transbordam* ou *intensidade de presença* é retomada por Zumthor ao pensar o ato da leitura e a teatralidade em *Performance, Recepção, Leitura*. Ele referencia a pesquisa de Josette Féral e o artigo *A Teatralidade – em busca da especificidade da linguagem teatral* (FERAL, 2015, p. 81). A autora discute a possibilidade de existir uma teatralidade que não está diretamente vinculada ao corpo do ator, mas ao reconhecimento de um espaço outro (FERAL, 2015, p. 82). Para aprofundar essa questão citamos dois trechos interessantes e que muito nos ajudará na reflexão sobre o livro:

Vocês entram em um teatro onde uma determinada disposição cenográfica está, evidentemente, à espera do início da representação; o ator está ausente; a peça não começou. Pode-se dizer que aí existe teatralidade? Responder de modo afirmativo é reconhecer que a disposição teatral do lugar cênico traz em si certa teatralidade. O espectador sabe o que esperar do lugar e da cenografia: teatro. Quanto ao espaço, surge como portador de teatralidade porque o sujeito percebe nele relações, uma encenação do espetacular (FERAL, 2015, p. 84).

Para além dessa questão do espaço teatral, da cenografia e encenação, o ponto que queremos enfatizar é justamente a expectativa da existência de uma performatividade em lugares onde o corpo não está presente. O que Zumthor parece ressaltar ao citar essa discussão de Féral é a possibilidade de se perceber a virtualidade, a intenção de performatividade, que pode ser iniciada como uma proposição do autor ou mesmo do espectador ou leitor.

É aí que fazemos um paralelo direto com a existência do livro como um portador da cultura oral, da performatividade. A ideia da virtualidade está vinculada a lembranças, memórias do corpo que possam estar imbricadas em espaços e/ou objetos como um “imaginário imanente” (ZUMTHOR, 2007, p. 80). Zumthor explica:

O virtual é da ordem do pressentir, que vem associar-se ao sentido, e às vezes identifica-se com ele. Só é concebível em relação a um sujeito para o qual há “o impercebido pendurado no percebido”. Percebo esse objeto; mas minha percepção se encontra carregada de alguma coisa que não percebo nesse instante, alguma coisa que está inscrita na minha memória corporal (ZUMTHOR, 2007, p. 80).

Neste trecho podemos certamente pensar o livro como uma pulsação da materialidade da voz, uma percepção da memória que transita entre o real e o virtual. Zumthor acredita que a nossa ideia de real está carregada de um conhecimento virtual, retomado pela ação da memória. Portanto, no livro podemos apreender uma condição real, aquilo que está escrito de maneira objetiva – as palavras no papel – mas também perceber a memória de um corpo, uma virtualidade que se manifesta somente nesse encontro, no momento chave da leitura.

Novarina caminha exatamente no mesmo sentido ao falar da questão do livro. Para ele, a materialidade do livro se iguala à materialidade da voz

É bonito que um livro se chame também um volume. Porque um livro se abre, floresce, respira e é um volume que se abre nas mãos porque ao lê-lo, você lhe empresta o seu sopro. Mesmo que você não o leia em voz alta. Não importa que você seja uma leitora ou uma atriz, você empresta o seu sopro. Há uma troca soprada entre leitor e o livro (NOVARINA apud LOPES, 2011, p.15).

Portanto, a concepção de livro como um volume traz essa dimensão não racional da sua apreensão. E o livro como meio portador da voz e sopro faz com que ele carregue uma dimensão muito forte de corporalidade. Para Novarina, há uma “teatralidade respiratória da página”<sup>47</sup> (NOVARINA, 2007, p. 140).

O dramaturgo acredita ainda na necessidade de queimarmos os livros através de nosso sopro, torná-los fumaça, ar:

Entre nossas mãos que o quebram, o partem em dois, o abrem em páginas barulhentas como dois pulmões – o livro se desdobra, avança, respira diante de nós. “Atrizes do drama do pensamento e não sujeitos”, as frases queimam as palavras, as oferecem no ar, as iluminam, não por uma placa de luz enviada de fora, mas por uma combustão, um ardor de dentro. Uma luz de dentro, uma luz do corpo<sup>48</sup> (NOVARINA, 2017, p. 15).

Assim como Zumthor, não pretendemos igualar os níveis de performatividade presentes no livro e na cena. Se tratam de materiais distintos, com suas particularidades. Mas, diante deste percurso teórico, no qual mostramos o caminho percorrido da fala à escritura, gostaríamos de reforçar o potencial performativo da palavra nos livros de Novarina:

O livro e a cena são dois espaços heterogêneos, constituídos de uma outra textura, tecidas de uma matéria. Passar da leitura ao palco, é como passar do ar à água. A cena não é o lugar concreto onde o livro virá se acabar - mas onde ele se precipita numa matéria nova, vive em ar outro<sup>49</sup> (NOVARINA, 2006, p. 32 e 33).

É, portanto, dessa maneira que pretendemos entender a dramaturgia de Novarina. Nos apropriaremos de seus escritos, de seus livros, como performance teatrais

---

<sup>47</sup> Livre tradução do trecho em francês: théâtralité respiratoire de la page.

<sup>48</sup> Livre tradução do trecho em francês: Entre nos mains qui le cassent, le brisent en deux, l’ouvrent en pages bruissantes comme deux poumons – le livre se déploie, s’avance, respire devant nous. « actrices du drame de la pensée et non sujettes », les phrases brûlent les mots, les offrent dans l’air, les illuminent, non par une lumière plaquée envoyée du dehors mais par une combustion, une ardeur du dedans, Une lumière de dedans, une lumière du corps.

<sup>49</sup> Livre tradução do trecho em francês: Le livre et la scène sont deux espaces hétérogènes, constitués d’une autre texture, tissés d’une autre matière. Passer de la lecture au plateau, c’est comme passer de l’air à l’eau. La scène n’est pas le lieu concret où le livre viendrait s’achever -mais là où il se précipite dans une matière nouvelle, vit dans de l’air autre.

da página, dando às palavras já corporificadas por Novarina – no ato de escrever, de encenar, e de reescrever - um outro sopro, uma nova respiração. Seguiremos na segunda parte para análise de duas de suas obras mais recentes para propor uma reflexão textual, mas, como discutimos até agora, carregada de corpo, de sopro, de energias que transbordam e de presenças invisíveis.

## 4. DIZER É FAZER

### 4.1 INTRODUÇÃO

Não é novidade nenhuma que Wittgenstein, tanto na primeira quanto em sua segunda fase, influenciou uma série de teorias da linguística. Uma delas, certamente, é a teoria dos Atos de Fala desenvolvido pelo inglês John Austin. O desdobramento da teoria de Wittgenstein se deu principalmente a partir da concepção de que a linguagem deve ser analisada a partir de seu uso por determinado grupo, estando sujeita a transformações de acordo com os contextos. Como resultado dessa condição de análise, Wittgenstein nos elucida sobre o fato da linguagem denotar uma forma de vida, pois diante da pluralidade de jogos de linguagem, a maneira como constituímos o mundo está totalmente vinculada à forma que aplicamos a palavra. Esse é um dos preceitos básicos da obra de Austin. Ao referenciar os estudos do britânico, o pesquisador e tradutor Danilo Marcondes de Souza Filho afirma que para o teórico “a linguagem é uma prática social concreta e como tal deve ser analisada. Não há mais a separação radical entre ‘linguagem’ e ‘mundo’, porque o que consideramos a realidade é constituído exatamente pela linguagem que adquirimos e empregamos” (SOUZA FILHO apud AUSTIN, 1990, p. 11).

Por outro lado, encontramos algumas referências à Austin na obra de Paul Zumthor. Para ele, a poesia vocal demonstra também uma condição ativa de fala:

Toda comunicação oral, como obra da voz, palavra assim proferida por quem detém o direito ou se lhe atribui, estabelece um ato de autoridade: ato único, nunca reiterável identicamente. Ela confere um Nome na medida em que o que é dito nomeia o ato feito, dizendo-o. A emergência de um sentido é acompanhada por um jogo de forças que age sobre as disposições do interlocutor. Nestes pontos concentrou-se uma longa série de pesquisas desde 1945 na América, e 20 anos mais tarde, na Europa: análise dos “atos de fala”, ou dos elementos não-linguísticos da expressão, quinésica, proxêmica; a linguística do discurso francesa ou, em relação aos textos literários, a estética da recepção alemã (ZUMTHOR, 2010, p. 31).

De forma mais direta, Zumthor afirma que “eu gostaria de (inspirando-me em Austin!) acrescentar que, em poesia, ‘dizer é agir’” (ZUMTHOR, 2007, p. 56), considerando nesta citação poesia como todo acontecimento poético vocal.

Portanto, a teoria de John Austin se mostra totalmente vinculada às proposições que citamos nos dois capítulos anteriores. E como veremos adiante ela muito tem a contribuir e aprofundar as questões que queremos desenvolver sobre a palavra na obra de Novarina.

Retomando, os estudos de Austin têm como base a filosofia de Wittgenstein, porém, o fato do austríaco ter em sua primeira fase uma adesão ao Atomismo Lógico, algumas aderências vinculadas à Austin podem não ser adequadas à sua teoria. Essa é a maior crítica do pesquisador indiano Kanavillil Rajagopalan, professor da Universidade de Campinas em São Paulo. Para ele: “é preciso não perder de vista o fato de que uma grande parte daquilo que vem sendo creditado a Austin é na verdade fruto dessa releitura da sua filosofia, a qual venho me referindo como a ‘leitura oficial’” (RAJAGOPALAN, 1996, p. 107 e 108).

À leitura oficial Rajagopalan se refere justamente à John R. Searle que, discípulo direto de Austin, teve a incumbência de finalizar uma teoria tida como inacabada e divulgá-la. Mas o pesquisador indiano acredita que essa complementação realizada por Searle de certa forma acaba por deturpar alguns pontos importantes da obra de Austin, mas a qual não iremos nos ater neste momento. Essa condição só é relevante para indicar que partiremos de outros teóricos no diálogo com o conceito de atos de fala.

## **4.2 PERFORMATIVOS E CONSTATATIVOS**

O livro *How to do things with words* [Quando dizer é fazer – Palavras e ação] é a compilação de 12 conferências que o pesquisador proferiu na Universidade de Harvard e é considerada a obra mais lida e comentada de Austin.

Ele inicia o texto afirmando a diferença entre proferimentos performativos e constatativos. O teórico acredita que os proferimentos constatativos são aqueles que

intentam somente afirmar coisas e condições, e não teriam, portanto, nenhuma função para além da declaração e de acordo com as proposições lógicas. A análise destas sentenças deveria demonstrar seu modo verdadeiro ou falso. Já os proferimentos performativos são aqueles que ao serem proferidos, também realizam uma ação: “expressão linguística que não consiste, ou não consiste apenas, em dizer algo, mas em fazer algo, não sendo um relato verdadeiro ou falso sobre alguma coisa” (AUSTIN, 1990, p. 38). Dessa forma, ao analisar essas sentenças performativas, Austin descobre que elas não podem ser analisadas enquanto verdadeiras ou falsas, revelando-se a necessidade de analisá-las a partir da possibilidade de elas serem felizes ou infelizes, se efetivarem ou não. Alguns exemplos de proferimentos performativos são:

a) “Aceito esta mulher como minha legítima esposa” do modo que é proferido no decurso de uma cerimônia de casamento. b) “Batizo este navio com o nome de “Rainha Elizabeth” quando proferido ao quebrar-se a garrafa contra o casco do navio”. c) “Lego a meu irmão este relógio” tal como ocorre em um testamento. d) “Aposto cem cruzados como vai chover amanhã” (AUSTIN, 1990, p. 24).

A ideia de felicidade ou infelicidade está vinculada ao fato de uma sentença performativa não poder ser verificável conforme propõe a análise lógica, pois não podemos dizer se o proferimento performativo “eu vos declaro marido e mulher” ou “aposto uma bebida” é verdadeiro ou falso, mas sim se ele foi de fato efetivado, se esta ação foi feliz ou infeliz. A partir dessa concepção, Austin desenvolve sua teoria tentando fazer uma lista de verbos que possam indicar a existência de um proferimento performativo. E é com esse levantamento que ele chega à conclusão de que alguns proferimentos podem ser constatativos e performativos ao mesmo tempo. O autor nos explica:

Talvez este contraste não seja tão seguro, também, porque para começar com as declarações o constatativo “João está correndo” está relacionado com a declaração “estou afirmando que João está correndo” cuja verdade pode depender de que “João está correndo” seja um performativo feliz (AUSTIN, 1990, p. 58).



O que Austin consegue nos apresentar, é uma lista de sete características lexicais (AUSTIN, 1990, p. 59) que podem ser vinculadas ao proferimento performativo. É, pois, justo que ele afirme não serem essas características exclusivas, e que podemos encontrar numa mesma sentença outra designação além do performativo.

É então que o teórico modifica sua forma de análise. No lugar de caracterizar os tipos de proferimentos, ele designa quais são os atos que podemos encontrar numa sentença. Ela designaria: atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários.

O ato locucionário seria aquele que contém um ato fonético, um fático e um ato rético, “proferir determinada sentença com determinado sentido e referência o que, por sua vez, equivale, a grosso modo, ao ‘significado’ no sentido tradicional do termo” (AUSTIN, 1990, p. 95) ou de forma mais simples “dizer algo na acepção normal e completa” (AUSTIN, 1990, p. 85). Já o ato ilocucionário seria justamente o ato de fazer algo ao dizer mas que possui uma força convencional. Por fim, o ato perlocucionário, será aquele em que realizamos algo porque o falamos, como por exemplo: convencer, persuadir, impedir, surpreender ou confundir (AUSTIN, 1990, p. 95).

Não temos a intenção de aprofundar muito nesta questão, mas a pesquisadora Bárbara Johnson nos explica que “uma vez que estas noções, embora não sem sua utilidade, são pelo menos tão problemáticas quanto a noção de performativos, os pensadores subsequentes preferiram retornar à busca de um conjunto de critérios linguísticos estáveis para o isolamento do performativo por ele mesmo”<sup>50</sup> (JOHNSON, 1977, p. 145). Mas o que se pode, sem dúvida, reter do formato dos proferimentos performativos é quanto a sua conjunção lexical: verbos na primeira pessoa do singular no presente do indicativo da voz ativa (AUSTIN, 1990, p. 24).

### **4.3 A IMPOSSIBILIDADE NA ARTE**

---

<sup>50</sup> Livre tradução do trecho em inglês: Since these notions, though not without their usefulness, are at least as problematic as the notion of the performative, subsequent thinkers have preferred to return to the search for a set of stable linguistic criteria for the isolation of the performative itself.

Após esse panorama rápido sobre a teoria dos atos de fala de Austin, gostaria de propor a reflexão acerca de dois pontos da teoria: a negação da utilização da teoria para analisar poesia ou teatro e a possibilidade de ver nas circunstâncias de um proferimento performativo, um acontecimento teatral.

No artigo *Poetry e Performative Language* [Poesia e Linguagem Performativa] a pesquisadora Barbara Johnson faz uma análise de um poema de Stéphane Mallarmé a partir da teoria de Austin. Além disso, ela contesta a afirmação do teórico de que não haveria a possibilidade de análise poética dada a falta de seriedade dos proferimentos em literatura.

Por certo que essas palavras têm de ser ditas “com seriedade” e de modo a serem levadas “a sério”. Embora um tanto vago, isto é bem verdade de modo geral, e é também um importante lugar comum em toda discussão que envolva proferimento. Não devo estar, digamos, pilheriando ou escrevendo um poema (AUSTIN, 1990, p. 27).

Johnson nos apresenta um outro trecho no qual Austin reforça a impossibilidade de utilização dos atos de fala na literatura:

Poderíamos emitir qualquer um desses enunciados, como podemos emitir qualquer que seja o enunciado, oportunamente, no decorrer da encenação de uma peça de teatro ou fazendo uma piada ou escrevendo um poema - em cada caso, é claro, isso não seria um sentido sério e não somos capazes de dizer que realizamos seriamente o ato em questão. Se o poeta diz "Vá e pegue uma estrela que cai" ou seja o que for, ele não está emitindo seriamente uma ordem<sup>51</sup> (AUSTIN apud JOHNSON, 1977, p. 149).

Ele reafirma essa questão sendo ainda mais categórico: “um enunciado performativo será de forma peculiar vazio se dito por um ator no palco, ou se for introduzido em um poema” (AUSTIN, 1990, p. 112).

---

<sup>51</sup> Livre tradução do trecho em inglês: We could be issuing any of these utterances, as we can issue an utterance of any kind whatsoever, in the course, for example, of acting a play or making a joke or writing a poem - in which case of course it would not be seriously meant and we shall not be able to say that we seriously performed the act concerned. If the poet says "Go and catch a falling star" or whatever it may be, he doesn't seriously issue an order.

Podemos dizer que Austin compreende o poema e o teatro como lugares de ficção e como tais não contem a possibilidade de que o proferimento possa ter validade na realidade justamente por não ter a seriedade necessária para que o pacto seja realizado. Ao encontrar essas afirmações, Johnson concorda que o proferimento “Vá e pegue uma estrela que cai” está no campo da metáfora e como tal se mostra impossível de ser realizada: um imperativo retórico.

Porém, a pesquisadora exemplifica outros trechos em que o proferimento performativo é possível: “Quando Whitman diz: ‘Eu me celebro e canto-me’, isso não é um enunciado auto referencial? E quando Pound afirma, ‘eu faço um pacto com você, Walt Whitman’, realmente importa se Whitman ouve ou não?”<sup>52</sup> (JOHNSON, 1977, p, 150). Ela continua afirmando que a convencionalidade que Austin demanda dos agentes ao expor os proferimentos performativos pode também ser configurada como papéis sociais convencionados aos quais todos estamos suscetíveis na realidade:

Mas ao se considerar a convencionalidade de todas as declarações performativas, em que Austin frequentemente insiste, pode-se realmente dizer que o conferencista que abre uma discussão ou o Padre que batiza bebê ou um juiz que pronuncia seu veredito são pessoas e não personagens? [...] A declaração performativa ficcionaliza automaticamente seu enunciado quando o transforma em porta voz de uma autoridade convencionalizada<sup>53</sup> (JOHNSON, 1977, p. 151).

Por outro lado, o que gostaríamos de reconsiderar nestas afirmações de Austin é justamente o pressuposto de que o teatro constrói ficcionalidades. Adequando essa questão às práticas contemporâneas e sobretudo aproximando-nos da performance-art, podemos considerar que com a expansão dos exercícios teatrais, a sua linguagem já não trata somente de ficções. Indo ainda mais longe, resgatamos, sobretudo, a condição primeira do teatro que é justamente a comunhão de atores e espectadores no mesmo tempo espaço, real e palpável,

---

<sup>52</sup> Livre tradução do trecho em inglês: When Whitman says, ‘I celebrate myself and sing myself’, is this not a self-referential utterance? And when Pound asserts, ‘I make a pact with you, Walt Whitman’, does it really matter whether or not Whitman is listening?

<sup>53</sup> Livre tradução do trecho em inglês: But if one considers the conventionality of all performative utterances, on which Austin often insists, can it really be said that the Chairman who opens a discussion or the Priest who baptizes a baby or the Judge who pronounces a verdict are persons rather than personae? [...] The performative utterance thus automatically fictionalizes its utterer when it makes him the mouthpiece of a conventionalized authority.

Portanto, se considerarmos a instância primeira do teatro que vai além das possíveis construções ficcionais, retomamos a condição de assembleia dessa linguagem, no qual toda fala proferida pode ser considerada uma enunciação performativa. O teatro em si próprio, em seu germen, tem este caráter de ação, de atuação no real. No livro *A exibição das palavras* o pesquisador francês Denis Guénoun explora justamente a ideia de que a palavra teatral é política por sua própria circunstância e condição de proferimento (GUÉNOUN, 2003, p. 26).

Continuando nesse sentido, gostaríamos de seguir para a reflexão acerca das circunstâncias do proferimento performativo.

Austin ressalta a todo momento a necessidade de tomar a circunstância de proferimento como uma condição importante, de modo que se possa analisar a efetividade ou não do ato de fala:

Para explicar o que pode dar errado com as declarações, não devemos restringir nossa atenção à proposição em questão, seja ela qual for, como tradicionalmente se tem feito. Devemos considerar de modo global a situação em que se fez o proferimento – isto é, o ato de fala em sua totalidade – para que se possa perceber o paralelismo que há entre a declaração e o proferimento performativo, e como um e outro podem dar errado (AUSTIN, 1990, p. 56).

Para tanto, Austin acabou enumerando algumas condições da circunstância do proferimento performativo para que ele possa ser feliz, efetivo. Vamos a elas:

(A.1) Deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias; e além disso que; (A.2) as pessoas e as circunstâncias particulares, em cada caso, devem ser adequadas ao procedimento específico invocado. (B.1) O procedimento tem de ser executado, por todos os participantes, de modo correto e; (B.2) completo. (r1) Nos casos em que, como ocorre com frequência, o procedimento visa às pessoas com seus pensamentos e sentimentos, ou visa à instauração de uma conduta correspondente por parte de alguns dos participantes, então aquele que participa do procedimento, e o invoca deve de fato ter tais pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se conduzirem de maneira adequada e, além disso; (r.2) devem realmente conduzir-se dessa maneira subsequentemente (AUSTIN, 1990, p. 48).

Algumas expressões podem nos fazer relacionar essas proposições de Austin justamente com algumas condições intrínsecas ao teatro. Por exemplo, (1) quando ele diz sobre um *procedimento convencionalmente aceito*, podemos fazer um paralelo com o ritual do teatro: os três sinais, o blackout inicial, as cortinas que se abrem e assim por diante, ou mesmo outras convenções do teatro contemporâneo, como o próprio olhar o outro, ou o ato dos atores de recepcionar o público na entrada do teatro; (2) o *proferimento de certas palavras por certas pessoas* é a base de todo teatro tradicional, porém, se retirarmos a questão da ficcionalidade, a palavra também se torna um dos operadores mais fortes para que se instaure uma condição de não ficcionalidade no palco; (3) a *completude* é a condição para que o pacto teatral se dê, é evidente que consideramos que é possível que o todo público vá embora no meio do espetáculo, mas é exatamente nesse momento que o pacto teatral se rompe; (4) a *instauração de uma conduta correspondente* é a concepção inicial do teatro como comunhão de tempo e espaço, e a correspondência se dá no mesmo momento do teatro, o qual pode demandar um público voyeur ou participantes ativos.

Enfim, não é o caso de aprofundarmos todas essas questões, mas de apenas nos apropriarmos das proposições de Austin para que possamos pensar o teatro e obra de Valère Novarina.

#### 4.4 AUSTIN E NOVARINA

Não são poucas as vezes que Novarina faz referência aos *Atos de Fala* para designar a construção e o intuito de suas palavras. Ele afirma “O pensamento (a palavra) é um ato: uma força que abre”<sup>54</sup> (NOVARINA, 2014, p. 88). Sobre essa força de abertura que a palavra opera podemos aprofundar um pouco mais nesta próxima citação: “O verbo é ator. O verbo age. Escrever opera o real. Não há trabalho de escritura – ou

---

<sup>54</sup> Livre tradução do trecho em francês: La pensée (la parole) est un acte : une force ouvrante.

de fala – inocente, inofensiva, inativa. Nenhuma conversa fiada no mundo jamais: a linguagem está em todos os lugares terrivelmente ativa”<sup>55</sup> (NOVARINA, 2006, p. 27).

O que gostaríamos de distinguir, nesse caso é que não se trata de reforçar a ação dramática através da palavra. Não estamos falando aqui da construção da ação no campo de ficção. A palavra enquanto ação está vinculada em Novarina de maneira aderente à Austin. Quando falada ela gera ação por si própria. E é nessa necessidade de retirar o campo de comunicação da palavra cotidiana que Novarina evoca os *atos de fala*. Corvin nos explica que:

Como podemos ver, é do lugar do espectador que escreve o autor Novarina, para fazer compreender que a saída, fora do teatro de comunicação e de participação, exige brutalizar os códigos habituais do discurso [...] Novarina ri alegremente de uma lei presumível do teatro segundo a qual a récita é tolerável somente na medida na qual é integrada à ação: nenhuma ação<sup>56</sup> (CORVIN, 2012, p. 81).

Há também outro trecho em Novarina que faz referência à ação das palavras fora de seu contexto de sentido, de significação:

A linguagem é uma matéria – e é por isso que ela é mestra. Eis minha boca que diz: a palavra boca não come; a palavra água flui quando é pronunciada; a palavra fogo não flama – e ainda assim a palavra árvore queima, a palavra homem vai matar seu próximo, a palavra cachorro late; a palavra tonelada não pesa pesado, a palavra luz não ilumina<sup>57</sup> (NOVARINA, 2003, p. 117).

Já compreendemos que para Novarina não se trata da palavra que adere à realidade tornando-a ativa. Corvin nos atenta que também não se trata, portanto de uma mistura

---

<sup>55</sup> Livre tradução do trecho em francês: Le verbe est acteur. Le verbe agit. Écrire opère le réel. Il n’y a pas de travail d’écriture – ou de parole – innocent, inoffensif, inagissant. Aucun bavardage dans le monde jamais : le langage est partout redoutablement actif.

<sup>56</sup> Livre tradução do trecho em francês: On le voit, c’est de la place du spectateur qu’écrit l’auteur Novarina, pour faire comprendre que la sortie, hors du théâtre de communication et de participation, exige de brutaliser les codes habituels du discours [...] Novarina se moque allègrement d’une loi prétendue du théâtre selon laquelle le récit est tolérable dans la seule mesure où il est intégré à l’action : pas de action.

<sup>57</sup> Livre tradução do trecho em francês: Le langage est une matière – et c’est pour ça qu’il est le maître ! Voici ma bouche qui le dit : le mot bouche ne mange pas ; le mot eau s’écoule quand il est prononcé ; le mot feu ne flambe pas – et cependant le mot arbre brûle, le mot homme va tuer son prochain, le mot chien aboie, le mot tonne pèse pas lourd, le mot lumière n’éclaire pas.

de palavras, de “utilizar uma palavra por outra”<sup>58</sup> (CORVIN, 2012, p. 154). Mas o que acreditamos que Novarina propõe é justamente a possibilidade de considerar toda palavra fora da comunicação, como um ato de fala, pois dessa forma a linguagem se multiplica e produz mundos e homens tão plurais quanto seus significados provisórios e passageiros: “Fale as línguas! - No estádio de ação”<sup>59</sup> (NOVARINA, 2007, p. 83).

---

<sup>58</sup> Livre tradução do trecho em francês: Utiliser un mot pour une autre.

<sup>59</sup> Livre tradução do trecho em francês: Parle les langues ! – Au stade d’action.

## 5. LE VIVIER DES NOMS

### 5.1 TEXTOS

Como já apontamos anteriormente, todo o trabalho de Novarina pode ser considerado como uma reescritura, um movimento perpétuo de criação a partir das mesmas gêneses. *Le Vivier des Noms* não é diferente. Este livro tem a base no exercício de construção de nomes próprios de personagens e de suas entradas e saídas de cena. A primeira vez que encontramos uma lista de nomes seguidos da recomendação “entra” é no teatro utópico *Le Drame de la Vie* escrito em 1986, mas neste livro as indicações ainda se encontram em formato de rubrica. Somente mais tarde é que aparecerão listas de nomes próprios desenvolvidas na fala dos personagens.

*Le Vivier des Noms* também é um caderno no qual Novarina escreve todos os nomes que lhe vem durante o processo de escritura: “Milhares de nomes me vêm assim, como ditados, eu não os retoco jamais. Quando eu não escrevo mais, eu desenho os personagens em caneta vermelha e caneta preta... Outros dias, eu os escuto e eles falam”<sup>60</sup> (NOVARINA apud COMBES, 2018).

Para o autor, este ato de escrever listas de nomes faz parte do seu exercício de escrita, como uma tentativa de retirar da mão qualquer rastro de racionalidade. Dessa forma, assim como na pintura, o ato contínuo de criação de nomes acaba por desenvolver uma escritura própria, no qual o ritmo, o sopro dessas palavras vislumbra um afastamento do logocentrismo.

*Le Vivier des Noms* de 2015 surgiu desse movimento e vai para além dele. No livro de 270 páginas, encontramos mais de 1.100 nomes (FESTIVAL D’AVIGNON, 2018). O espetáculo, que leva o mesmo nome, foi encenado também em 2015 no teatro *Cloître des Carmes* durante o *Festival d’Avignon*. Após a experiência cênica, Novarina

---

<sup>60</sup> Livre tradução do trecho em francês: Plusieurs milliers de noms me sont venus ainsi, comme dictés, je ne les retouche jamais. Lorsque je n’écris plus, je dessine les personnages à l’encre rouge et à l’encre noire... D’autres jours, je les écoute et ils parlent.



volta a republicar o texto em 2017 no livro *Voie négative*, mas agora com o nome *Entrée Perpétuelle*.

## 5.2 GÊNESE

Como dissemos anteriormente, a primeira vez que podemos encontrar essa investida de Novarina na invenção de nomes diversos é no livro *Le Drame de la Vie*. Para ele, essa profusão de nomes é uma tentativa de, por meio da linguagem, excluir o lugar do homem cotidiano. Numa entrevista dada à rádio *France Culture* ele explica:

O teatro não é lugar para ver o homem, mas ver como o homem se representa, como o homem faz o homem, como o homem é visto por Soutine, Picasso, Bacon, Lascaux, etc. Quais são as coisas que eu exploro com este microscópio, com este caleidoscópio do teatro. A maneira que o homem se representa. Há um momento do espetáculo em que Dominique Pinon diz: “faltará dizer o que distingue o ator verdadeiro do limitador do homem”<sup>61</sup>(NOVARINA, 2018a).

Essa abundância de nomes que entram e saem de cena também é encontrada em *L’Acte Inconnu*, cuja primeira cena leva o mesmo nome da peça: *Le Vivier des Noms*. Mas a operação de listar nomes perde força no restante do texto. *Le Vrai Sang* de 2007 se encerra com uma lista de nomes de 48 páginas, na qual lemos a seguinte indicação no início: “ele abre o viveiro dos nomes”<sup>62</sup> (NOVARINA, 2007, p. 253).

Essa produção também está presente na obra teórica de Novarina, quando no livro *Pendant la matière* ele utiliza um dos aforismos – estrutura que recorreu para construir suas reflexões neste livro – para dar vazão a essa construção que nos parece um andamento físico da mão. A lista é seguida de outro aforismo “escutar o movimento

---

<sup>61</sup> Livre tradução do trecho em francês: Le théâtre n’est pas le lieu pour voir l’homme mais voir comment l’homme se représente, comment l’homme fait l’homme, comment l’homme est vu par Soutine, Picasso, Bacon. Lascaux, etc. Quel sont les choses que j’explore avec ce microscope, avec ce caléidoscope du théâtre. La façon que l’homme se représente. Il y a un moment en que Dominique Pinon dans le spectacle disait « Resterai a dire ce qui distingue l’acteur véritable du limiteur d’homme ».

<sup>62</sup> Livre tradução do trecho em francês: Il ouvre le vivier des noms.

de abertura do tempo”<sup>63</sup> (NOVARINA, 1991b, p. 16) o que nos põe a refletir justamente sobre o fluxo da atividade de escrever.

Podemos encontrar ainda outra construção de nomes em *La Chair de l’homme* que inicia com uma lista de frases, seguido do nome de quem as proferiu:

"Veja" diz Jean; "Esteja atento" adiciona Jacques; "Ela parará?" pergunta Pierre; "Sim" responde Marie; "Nós a pararemos?" retoma Josette; "Certamente não" replica Anne; "Continuamos" segue Jean-Louis; "Ainda" repete Mathieu; "Jamais" retrucou Veronique<sup>64</sup> (NOVARINA, 1995, p. 07).

Neste trecho são compostos nomes simples, mas podemos encontrar, logo em seguida a esta lista de 12 páginas, uma outra lista de 16 páginas com a construção de nomes mais inventivos: “*Sur la scène circulaire, entrent [Sobre a cena circular entram] Jean Mutique, Jean Taupin, Léondru, l’Andripode, le Chanceur Nihilo, les Enfants de la Colère, la Séciliaire, le Délivreur, les Cornilliers*”<sup>65</sup> (NOVARINA, 1995, p. 20). Outra variação desta lista de nomes, no mesmo livro, é formulada com a designação de ações que esses nomes praticam: “*Médée la Quine* tira sua boina; *Tiénon* empurra seu carrinho; *Lucien à Pitaque* examina uma corda; *Gouttières* visa; *Louis Lanlà* saca seu porta moeda”<sup>66</sup> (NOVARINA, 1995, p. 200). Ou seja, somente neste livro, encontramos variações diversas da utilização de nomes próprios.

Reforçando a lógica rizomática, palimpséstica da obra de Novarina, outros livros utilizam-se dessa mesma ferramenta: *Le Repas, L’Opérette imaginaire* e *Je suis*.

### 5.3 NOMES PRÓPRIOS

---

<sup>63</sup> Livre tradução do trecho em francês: Entendre le mouvement de l’ouverture du temps.

<sup>64</sup> Livre tradução do trecho em francês: « Voyez » dit Jean, « Soyez attentifs ! » ajouta Jacques ; « s’arrêtera-t-elle ? » demanda Pierre ; « Oui » répondit Marie ; « L’arrêterons-nous ? » reprit Josette ; « Certainement pas » répliqua Anne ; « Continuons » poursuivit Jean-Louis ; « Encore » répéta Mathieu ; « Jamais » rétorqua Véronique.

<sup>65</sup> Devido à inventividade poética de Novarina, optou-se por deixar os nomes em francês.

<sup>66</sup> Livre tradução do trecho em francês: Médée la Quine ôte son béret ; Tiénon pousse une charrete ; Lucien à Pitaque examine une corde ; Gouttières vise ; Louis Lanlà sort son porte-monnaie. Reforçamos que devido à inventividade poética de Novarina, optou-se por deixar os nomes em francês.

Toda operação de *Le Vivier des Noms* segue entorno de entradas e saídas desses nomes que, ora tomam a palavra ora não. A entrada, mesmo que silenciosa, já instaura no texto sua condição fora do homem, haja vista as incoerências de suas denominações: “*entrent [entram] Les Uniminiens, Les Uniliens, Les Umiens, Les Omniates, Les Huminumiens. Les Inutilités*”<sup>67</sup> (NOVARINA, 2015, p. 09).

O artigo *Nom de Personne L'Écriture des Noms Propres chez Valère Novarina* [Nome de Ninguém - A escritura de nomes próprios em Valère Novarina], escrito pelo pesquisador Olivier Dubouclez em 2009, é anterior à publicação de *Le Vivier des Noms*, mas já podemos encontrar nele uma análise potente deste recurso utilizado pelo autor em vários textos, e que possibilita uma reflexão que adere completamente à construção do livro publicado em 2015.

Dubouclez explica que o histórico literário tradicional trata a criação de nomes dos personagens a partir de duas perspectivas: a onomástica e a conotativa. Na primeira, ele explica que se trata de um “estudo de nomes orientado pela revelação do antropônimo, de um destino ou de certos traços significativos de uma pessoa”<sup>68</sup> (DUBOUCLEZ, 2009, p. 141); na outra, a conotação designa “conjunto de significações oblíquas e associações cujo nome próprio é o catalizador”<sup>69</sup> (DUBOUCLEZ, 2009, p. 141). Portanto, tradicionalmente o nome faz parte da construção de identidades fixas, cujas dimensões psicológicas e sociais estão imbricadas.

Porém, ao referenciar-se a obra de Novarina, faz-se necessário pensar a construção de personagens a partir da concepção de *personne*<sup>70</sup> que na língua francesa quer dizer, dependendo do contexto, alguém ou ninguém. Portanto, ao considerar-se essa questão, é preciso compreender o personagem em Novarina como um trânsito constante entre instâncias do ser e do não ser. Para isso, fazemos um paralelo direto com a própria questão da palavra na sua obra, que, como já demonstramos anteriormente, é construída a partir da passagem e do chamamento como ato de significação temporária vinculado ao ato enunciativo. Assim, a composição do personagem em Novarina demonstra essa identidade cambiante, esse fluxo contínuo de personalidades plurais e

---

<sup>67</sup> Devido à inventividade poética de Novarina, optou-se por deixar os nomes em francês.

<sup>68</sup> Livre tradução do trecho em francês: *étude des noms orientée vers la révélation, au sein de l'anthroponyme, d'un destin ou de certains traits significatifs d'un caractère.*

<sup>69</sup> Livre tradução do trecho em francês: *l'ensemble des significations obliques et des associations dont le nom propre est le catalyseur.*

<sup>70</sup> Sobre essa questão, desenvolvemos no mestrado a dissertação chamada “*Personne: alguém ou ninguém? A condição do personagem na obra Vocês que habitam o tempo* de Valère Novarina”.

transitivas. Se trata de uma recusa do personagem em aderir à realidade empírica, como Dubouclez esclarece:

É este o meio pelo qual se realiza a dispersão original da humanidade através do primeiro nome humano: ele é também o exercício preparatório pelo qual o dramaturgo nos empurra da lógica comunicacional para nos fazer re-escutar a língua, para nos forçar a passar “para o outro lado da linguagem” como Alice “para o outro lado do espelho”. É esta a referência que parece quebrada em benefício do desdobramento linear da língua, se sua ativa cissiparidade que a libera de todo objeto a nomear ou a descrever e dá a palavra seu excesso criativo<sup>71</sup> (DUBOUCLEZ, 2009, p. 145).

Dessa forma, podemos analisar a construção de nomes próprios na obra de Novarina como mais uma forma de retirar a linguagem de sua função cotidiana de comunicação. Dubouclez nos explica ainda que não se trata de inserir esse nome próprio na ficção, mas, mais do que isso, de transformar o nome em si mesmo numa ficção: “fazer de seu surgimento e de sua implantação sonora uma aventura emocionante da língua”<sup>72</sup> (DUBOUCLEZ, 2009, p.142).

Nesse artigo o pesquisador também indica algumas formas de composição dos nomes em Novarina. Por um lado, os nomes são compostos a partir de algumas designações conhecidas: condição (mulher, homem, criança, pai, mãe e etc.), profissões (doutor, enfermeira, ator, historiadora), localização (Boudeaux, Ivry, Vénus) e outros. Por outro lado, Novarina parte de nomes extremamente comuns e desloca o seu complemento: “*Jean Chantant, Jean Calcique, Jean Cerveau, Jean Longis, Jean Cadet, Jean Colin, Jean Cadavre, Jean Cyclône, Jean Colombe, Jean d’Animal, Jean d’Autrui, Jean de la Fin, Jean Loubet, Jean de Lébé, Jean de Lompide, Jean de Lumière, Jean Déol*”<sup>73</sup> (NOVARINA, 1991b, p. 16); a isso somam-se neologismos, glossolalias e outras criações que deslocam nosso entendimento cotidiano dos nomes próprios: “ela [a lista] se apresenta *prima facie* como uma enumeração de *personnes* antes que se descubra que essas silhuetas familiares foram substituídas por uma humanidade de

---

<sup>71</sup> Livre tradução do trecho em francês: Il est ce moyen par lequel s’accomplit la dispersion originare de l’humanité en autant du premier nom humain : il est peut-être aussi l’exercice préparatoire par lequel le dramaturge nous déprend de la logique communicationnelle pour nous faire réentendre la langue, pour nous contraindre à passer « de l’autre côté du langage » comme Alice « de l’autre côté du miroir ». C’est la référence comme telle qui semble brisée au profit du déploiement linéaire de la langue, de son active scissiparité qui la libère de tout objet à nommer ou à décrire et rend la parole à sa démesure créatrice.

<sup>72</sup> Livre tradução do trecho em francês: Faire de son surgissement et de son déploiement sonore une aventure palpitante de la langue.

<sup>73</sup> Devido à inventividade poética de Novarina, optou-se por deixar os nomes em francês.

papel, um desfile sonoro onde nada se saberá reconhecer”<sup>74</sup> (DUBOUCLEZ, 2009, p. 144).

O que mais nos chama a atenção em relação à reflexão de Dubouclez é justamente a impossibilidade de separar as instâncias do homem e da linguagem. Reforçando essa questão, ele lança mão da anáfora, figura de linguagem que se utiliza da repetição para reforçar uma ideia. Em *Novarina*, não se trata exatamente de um conceito, mas do som, do ritmo e do vazio que a própria linguagem novarinesca gera: “o nome próprio é então aquilo que por excelência faz um furo no texto ou na palavra”<sup>75</sup> (DUBOUCLEZ, 2009, p. 153). Para além disso, Dubouclez indica que esse recurso também auxilia na materialização do texto pelo leitor: “A anáfora do nome próprio é uma condição do bom desenvolvimento do drama na inteligência e imaginação do leitor; ela é também aquilo que permite articular facilmente o texto à representação, a escritura à sua atualização na cena”<sup>76</sup> (DUBOUCLEZ, 2009, p. 149 e 150).

Como consequência dessa condição de esvaziamento de uma identidade rígida, psicológica e social, há o florescimento de condições múltiplas do ser, de construções passageiras de figuras provisórias, que mesmo assim tem sua origem num nome, numa designação. Dubouclez conclui bem essa questão:

O nome próprio novariano encarna este paradoxo: ele não designa ninguém em particular, ele não tem nenhuma realidade singular por correlato, e ainda, as acumulações de nomes próprios parecem feitas para designar uma multidão. O nome próprio é então meio da designação, mas na litania gigantesca, nesta fantasia de nomes implausíveis, ele é meio de designação de uma pluralidade indistinta<sup>77</sup> (DUBOUCLEZ, 2009, p. 145).

---

<sup>74</sup> Livre tradução do trecho em francês: Elle se présente *prima facie* comme une énumération de ‘personnes’ avant que l’on ne découvre qu’à ces silhouettes familières a été substituée une humanité de papier, un défilé sonore où nul ne saurait se reconnaître.

<sup>75</sup> Livre tradução do trecho em francês: Le nom propre est donc ce qui par excellence fait un trou dans le texte ou dans la parole.

<sup>76</sup> Livre tradução do trecho em francês: L’anaphore du nome propre est une condition du bon déroulement du drame dans l’intelligence et l’imagination du lecteur ; elle est aussi ce qui permet d’articuler aisément le texte à la représentation, l’écriture à son actualisation sur la scène.

<sup>77</sup> Livre tradução do trecho em francês: Le nom propre novarinien incarne ce paradoxe : il ne désigne personne en particulier, il n’a aucune réalité singulière pour corrélat, et pourtant les accumulations de noms propres semblent faites pour désigner une multitude. Le nom propre est donc bien moyen de la désignation, mais dans litania gigantesque, dans cette fatrasie de noms invraisemblables, il est moyen de la désignation d’une pluralité indistincte.

## 5.4 ANÁLISE

A partir dessa apresentação de *Le Vivier des Noms*, intenta-se fazer aqui uma análise das diferenças que emergem nas duas publicações, antes e depois da cena, mas sem considerar particularmente o espetáculo. O que se pretende é, a partir da comparação dessas escrituras, traçar alguns parâmetros que permitam pensar sobre o ato de escritura e reescritura (também cênica) que resulta num texto a transbordar a corporalidade nele investida. Portanto, a partir de agora, referenciar-se-á o primeiro texto como *Le Vivier des Noms* e o segundo como *Entrée Perpétuelle*.

Mas é importante reforçar que não se trata de afirmar a ausência de performatividade linguística numa versão em detrimento da outra. Acredita-se que os dois processos de escritura geram criações advindas de estreita relação com o corpo, destacando-se a complexidade de cada uma delas.

Mesmo na primeira versão, *Le Vivier des Noms*, já existe uma construção que advém da língua e que é exaltada, reforçada em *Entrée Perpétuelle*. Para que isso fique ainda mais claro, pode-se citar um trecho que está nas duas versões e que demonstra redondamente esse foco na palavra enquanto língua falada e geradora de outros mundos.

RAYMOND DE LA MATIÈRE. Andréa ! Tu portes entre tes lèvres la solution. Lu. Le û ! Grâce au grand û neutre ! Lû solution, Andréu ! Neutralisons de langage ! Purifions la pensée. Le û Andréa, le û ! Ne plus dire « il elle lui la, sa son se la lui, » mais « lu, ul, su, tu, lu » ! Lu ministre, lu Secrétaire, le sénateûtre, lu youmanbigue. (...) Remarque, Andréa, comment, au passage, nous avons considérablement enrichi notre langue en simplicité. Je propose donc, dans ma Somme contre les Genres et dans une perspective généreuse d'équi-ratibilisation-efficace, de remplacer toute voyelle, Undréu, toute voyelle ! par le son û ! Eu tu verras que nous parviendrons encore parfaitement à nous comprendre. Et *tu* veru que nu puvierendru purfutamente u nu cuprondre.../ LE LOGOLOGUE. Ne pouvant venir à bout des contradictions du réel et du désordre de la vie, nettoignons devant notre porte : simplifions le langage : « U curbu sur une n'urbe purchu/ Tiendu in sun buc û frumuge / Mûitre Renu pur l'udur ulléchu/ Lui tut à pru-pru çu linnguge<sup>78</sup> (NOVARINA, 2017, p. 169 à 171).

---

<sup>78</sup> Devido à construção sonora criada por Novarina, extremamente específica dessa língua, optou-se por manter o trecho em francês.

Portanto, o que se irá demonstrar são as alterações que reforçam essa condição inventiva e performativa da palavra que, já presente em *Le Vivier des Noms*, mostra-se expandida em *Entrée Perpétuelle*.

## 5.5 DIVISÃO DE CENAS

A primeira alteração mais marcante em relação à estrutura das duas versões é a separação do texto em cenas. Em *Entrée Perpétuelle* encontra-se 52 cenas, todas nomeadas com títulos extremamente vinculados à obra teórica de Novarina. Pode-se dizer que cada cena tem em seu nome de abertura um conceito que a rege. Por exemplo, na cena 47 a denominação é *Passage* [Passagem], que faz referência direta à questão da palavra como passagem, já desenvolvida no segundo capítulo dessa tese, ou ainda a cena 19 chamada *Appel* [Chamado], que também faz referência à palavra. A cena 10 se intitula *Refrain* [Refrão], fazendo alusão às partes de uma composição musical, onde também se encontra um trecho cantado, designado por rubrica. Há também, na cena 20, o título *Quadrature* [Quadratura], que faz referência ao texto teórico encontrado no livro *Observez les Logaèdres !*, aludindo às questões do cristianismo: “A trindade ‘três igual um: um igual três’. Figura absurda, equação inconcebível, mistério irrepresentável, geometria sublógica: quadratura de Deus”<sup>79</sup> (NOVARINA, 2014, p. 65 e 66).

Por outro lado, existe na versão *Le Vivier des Noms* a separação em 5 capítulos, nenhum deles nomeados. E o mais interessante é que nenhum desses cortes no fluxo daquele texto coincide com a separação em cenas encontrada em *Entrée Perpétuelle*.

Este fato reforça nossa dimensão de fluxos distintos nas duas versões. A primeira delas certamente revela o fluxo de escrita solitária, considerando mesmo assim, as etapas de ditado, escuta, escritura e leitura (seguida de várias reescrituras) do texto no ateliê de Novarina. O texto denota uma criação de fluxo ininterrupto, cuja inserção de pausa no sopro da escritura necessita de maior tempo. Mas esse movimento que se aponta aqui, em nada se aproxima da ideia de lógica narrativa. O que se considera é

---

<sup>79</sup> Livre tradução do trecho em francês: La Trinité: «Trois égale un; un égale trois » Figure absurde, inconcevable équation, irreprésentable mystère, géométrie surlogique: quadrature de Dieu.

justamente um fluxo da ordem do sopro, da oralidade fora dos desígnios do drama. Portanto, esse andamento é descontínuo na medida em que as modificações da linguagem operam deslocamentos no texto. O que é permanente é o fluxo em ritmo de transformação e não a narrativa.

Já na segunda versão, pode-se perceber a necessidade de que o texto apresente inúmeras passagens. O corte mais curto no texto revela fluxos menores de respiração e, certamente, a imbricação de corpos diversos, igualmente plurais, na construção dessa nova versão. A ideia de fragmentação é operante no texto inteiro. São muitas entradas e saídas, muitos cortes bruscos e um ritmo menos cadenciado e mais desconstruído.

O que se quer evidenciar é que ambas as formas, apesar de muito diferentes, se encontram igualmente alinhadas às concepções da poética vocal e dos jogos de linguagem. Os fluxos e as regras, mesmo que distintas, estabelecem-se em meio ao próprio texto e reforçam o afastamento e repulsa às questões do logocentrismo.

## 5.6 CORTE DE NOMES

É também evidente no texto uma transformação no que diz respeito ao fluxo de fala da personagem *L'Historienne* [A Historiadora]. Ela que rege o texto, dando ênfase à possível necessidade de investigar essas figuras cambiantes, provisórias. Em cerca de 80% de cada uma das duas versões, as interlocuções dessa personagem iniciam com a indicação “Entram” ou “Saem” seguida de uma lista extremamente inventiva de nomes próprios.

O que se nota ao analisar os dois textos é que *Le Vivier des Noms* segue um ritmo de construção que advém do fluxo físico de uma mão, de operação que parte de um movimento que não é racional, que é fiel às necessidades que operam no andamento manual do preenchimento da página, suprimidos os primeiros instintos de construção logocêntrica e em busca, inclusive, de uma criação tipográfica.



*Entrent* [Entram] *L'Enfant Chancelant, L'homme à la Triple Base, Pascal Laquelappe, L'Urgéur du Huit, L'Infirmier Aulette, L'Homme Inhumain, Le Docteur Renversant, Le Porteur de Deux Pantalons, Les Fils Monocorde, Le Grand Aléateur, L'Enfant de Haute-Cisère, La Singerie des Singes, L'Une des Personnes, Seules, L'Empire de la Raison, Le Cadavrier Ulphant, L'Enfant Prépuisif, Le Soldat, L'Automobiliste de Nonbrinom, Madame Calbe, Son Vulviac, L'Enfant Thiozule et Rhulite, Jean de Manières Vitales, Le Mangeur de Vapeur, Les Enfants Quadruplantes, Le Fils par la Lucarne, La Femme Panlière, Les Enfants en Long et en Large, Jean en Matière Métrique, Le Calculier Priant, L'Enfant de Vénus*<sup>80</sup> (NOVARINA, 2015, p. 20 e 21).

O fluxo dessa primeira publicação apresenta um número muito maior de nomes próprios, numa repetição que advém também da poética vocal, mas que é reelaborada na segunda versão.

Tendo-se em conta as experimentações cênicas e as propulsões no espaço que as palavras sofreram da passagem do texto ao palco, a versão *Entrée Perpétuelle* parece reforçar que o uso da repetição na performance pela emissão vocal, se estabelece de maneira muito mais rápida. As páginas necessárias para evidenciar essa construção sonora e seu afastamento da dimensão lógica por meio da criação de nomes próprios, transformam-se em trechos muito menores quando advindos de uma experiência no tempo e espaço. O número de cortes de nomes próprios na segunda versão é expressivo, evidenciando que a lógica de construção desse texto não advém do ato de ditar e transpor para o papel, mas sim, do acontecimento performativo que parece, nesse caso, estabelecer os jogos de linguagem muito mais rapidamente, evidenciando outro ritmo das palavras, estas agora advindas do palco. O trecho de *Le Vivier des Noms* que citamos acima, se transforma no seguinte trecho:

*Entrent* [Entram] *L'Enfant Chancelant, L'Homme Inhumain, Jean en Matière Métrique, La Mère Potique, Polypouparde, Les Fils Apprivoisés, Les Fils Bicordes, Les Voisins Térébraux, Les Fils Tricordes, Les Voisins Ténébraux, Les Gens Moriaux, Les Enfants du Fils Bicorde et des Voisins Quadruplant*!<sup>81</sup> (NOVARINA, 2017, p. 100).

Como se pode perceber, além de corte na quantidade, a segunda versão altera os nomes e a ordem que eles possuíam na primeira versão.

---

<sup>80</sup> Devido à inventividade poética de Novarina, optou-se por deixar os nomes em francês.

<sup>81</sup> Devido à inventividade poética de Novarina, optou-se por deixar os nomes em francês.

## 5.7 NOME DOS PERSONAGENS

Uma transformação encontrada em praticamente todas as cenas de *Entrée Perpétuelle* é no nome dos personagens que são indicados pela *L’Historienne* e igualmente no nome dos personagens que participam das cenas. As falas, em muitos trechos, não sofrem alteração, mas são resignificadas a partir do nome de quem as enuncia. Em *Le Vivier des Noms* encontramos o seguinte trecho com os personagens *L’Inindividu* [O indivíduo] e *Délogicien* [Deslógico]:

L’ININDIVIDU. Por favor...! Nós perdemos o início da peça... / LE DÉLOGICIEN. Perdão mil vezes! Mil e duzentos mil vezes! / L’ININDIVIDU. Você pode recomeçar? Por favor... / L’HISTORIENNE. Cabe a você falar / LE DÉLOGICIEN. Não, nós não queremos falar imediatamente. Nós preferimos colocar esta árvore lá que eis aqui. / L’ININDIVIDU. Aqui. / LE DÉLOGICIEN. Sim<sup>82</sup> (NOVARINA, 2015, p. 59).

Já em *Entrée Perpétuelle*, as mesmas falas ganham outros contornos ao serem transformados seus enunciadores: *L’homme Nouveau* [O Homem Novo] e *Son Suppléant* [Seu Substituto].

L’HOMME NOUVEAU. Por favor...! Nós perdemos o início da peça... / SON SUPPLÉANT. Perdão mil vezes! Mil e duzentos mil vezes! / L’HOMME NOUVEAU. Você pode recomeçar? Por favor... / L’HISTORIENNE. Cabe a você falar. / SON SUPPLÉANT. Não, cabe a você me calar! / L’HOMME NOUVEAU. Não, nós não queremos falar imediatamente. Nós preferimos colocar esta árvore lá que eis aqui. A sombra desta acácia aqui / SON SUPPLÉANT. Lá em baixo lá daqui. / L’HOMME NOUVEAU. Aqui lá. Lá aqui. Esta acácia daqui embaixo<sup>83</sup> (NOVARINA, 2017, p. 127).

---

<sup>82</sup> Livre tradução do trecho em francês: L’ININDIVIDU. S’il vous plaît... ! Nous avons manqué le début de la pièce... / LE DÉLOGICIEN. Pardon mille fois ! douze cent mille fois pardon ! / L’ININDIVIDU. Pouvez-vous recommencer ? S’il vous plaît... / L’HISTORIENNE. C’est à vous de parler. / LE DÉLOGICIEN. Non ne voulons pas parler tout de suite. Nous préférons nous poster cet arbre-là que voici ici. / L’ININDIVIDU. Ici. / LE DÉLOGICIEN. Oui.

<sup>83</sup> Livre tradução do trecho em francês: L’HOMME NOUVEAU. S’il vous plaît... ! Nous avons manqué le début de la pièce... / SON SUPPLÉANT. Pardon mille fois ! douze cent mille fois pardon ! /

Essa modificação nos remete a uma entrevista em que Novarina apresenta a lógica de aparecimento dos personagens na dramaturgia de *Vocês que habitam o tempo*:

Os personagens de *Vocês que habitam o tempo* talvez sejam movidos por gravitação dos astros. Por exemplo, tem esse personagem que se chama João do Tempo, que aparece uma única vez no finalzinho da peça. Eu dizia à atriz que fez esse papel na estreia que, se o espetáculo fosse mais longo, talvez ela passasse duas vezes. Há uma espécie de circularidade, como os planetas ao longo de suas diferentes órbitas. [...] Então, tem toda uma instrumentação e uma orquestração de vozes e de identidade rítmica das vozes que criam pouco a pouco algo no tempo e no espaço (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 19 e 20).

A partir dessa explicação, apropria-se aqui da ideia de orquestração de vozes e de identidade rítmica para entender as transformações realizadas no que concerne ao nome dos personagens. O desenvolvimento de uma fala não é vinculado a uma personalidade pré-estabelecida. Acredita-se que, no movimento de passagem, de uma gravitação e de uma orquestração rítmica, não é *personne* o que dá origem à fala, e sim o contrário.

Por outro lado, indica-se que, diante da materialização das vozes através do corpo dos atores, da criação teatral intrínseca à essas figuras e a lógica de criação das palavras em uma atividade fisiológica, fica evidente que elas se resignificam a cada proferir, e que nas identidades cambiantes, mencionadas anteriormente, a ideia de *personne* é reforçada ao encontrar-se outros nomes para as mesmas falas. Importa menos quem está falando no sentido psicológico e mais o ritmo e o som que saem daquela boca. Portanto, o trabalho dos atores evidentemente transforma as concepções múltiplas das falas. Os atores transformam e são transformados ao falar.

## 5.8 CENAS NOVAS

---

L'HOMME NOUVEAU. Pouvez-vous recommencer ? S'il vous plaît... / L'HISTORIENNE. C'est à vous de parler. / SON SUPPLÉANT. Non, *c'est à vous de me taire !* / L'HOMME NOUVEAU. Non ne voulons pas parler tout de suite. Nous préférons nous poster cet arbre-là que voici *ici*. A l'ombre de cet acacia-là / SON SUPPLÉANT. Là-bas en bas là d'ici. / L'HOMME NOUVEAU. Ici là. Là ici. Cet acacia d'ici-bas.

Das 56 cenas de *Entrée Perpétuelle*, encontram-se 08 cenas novas, cujas correspondências com *Le Vivier des Noms* são praticamente ausentes. Não se está considerando nessa aferição, cenas que são transformadas e que não contém nenhum trecho equivalente à *Le Vivier des Noms*, mas apenas as que possuem a mesma construção e levantam os mesmos pontos. Sobre essas outras transformações, se falará mais adiante. Essas novas cenas normalmente correspondem a longos cortes, trechos de 2 a 20 páginas de *Le Vivier des Noms* que não se encontram em *Entrée Perpétuelle*. Porém, o que é mais interessante sobre essas 08 cenas novas é que, no geral, elas revelam algum aspecto muito específico da construção cênica.

Na Cena 07 intitulada *Perdition* [Perdição], por exemplo, encontra-se um trecho cantado que não estava inserido em *Le Vivier des Noms*. Já se sabe através de textos teóricos de Novarina, sobre a importância de Christian Paccoud, músico compositor e parceiro do dramaturgo em vários espetáculos. Mas o próprio texto evidencia a entrada desses momentos na rubrica: “chanté” [cantado] (NOVARINA, 2017, p. 99), que não aparece em nenhum momento em *Le Vivier des Noms*. A inserção de canções durante o espetáculo faz parte dessa condição fisiológica da palavra e da oralidade, ali nesse caso palavra cantada, despida de lógica e da composição de outras materialidades.

As canções normalmente se encontram entre aspas e em formato de verso, característica gráfica comum para designar e ressaltar o ritmo e rimas desses trechos, como já foi evidenciado anteriormente no capítulo sobre Paul Zumthor. Na Cena 10 *Refrain* [Refrão] encontramos mais um trecho cantado:

Ceci est une pierre / Lourde de tout son poids / J’ai beau la voir par terre / Je n’y crois pas / Je cachais des pierres / Au fond de ma chair / Je portais des cailloux / Au gouffre amer, / Les pierres souffrent / Avant d’partir... en emportant / - non pas le temps - / Mais not’poussière avec ! / Délivrez l’eau / De sa force aquatique-e ! / *Sol la si do* / Ne chantez plus / Sans savoir la musique-e !<sup>84</sup> (NOVARINA, 2017, p. 103).

---

<sup>84</sup> Nesse caso mantemos o original em francês para que a rima e o ritmo nela presente sejam conservadas. Porém, apresentamos uma tradução literal, sem constar as construções sonoras: Isto é uma pedra / Pesada com todo seu peso / Mesmo vendo-a no chão / Eu não consigo acreditar / Eu escondia pedras / No fundo da minha carne / eu estava carregando pedras / No fosso amargo, / As pedras sofrem / Antes de partir... levando / - não o tempo - / Mas nossa poeira com ela! / Liberte a água / Da sua força aquática-a! / *Sol la si do* / Não cante mais / Sem conhecer a música-a!

Com isso, fica evidente a musicalidade e o ritmo que a construção proporciona à versão cênica publicada.

Já na cena 26, *Bis*, encontramos a inserção de um trecho que faz alusão à construção cênica, no qual um ator indica uma mudança no espetáculo proposta por Valère Novarina: “LE GALOUBE. Desculpe Senhores, por interrompê-los, mas Valère me pediu para tomar esta noite, de improviso, o papel do *Logologue*. / AUCUN. Valère?”<sup>85</sup> (NOVARINA, 2017, p. 157). Este trecho indica também o aspecto auto-referencial da obra de Novarina, que também é característica da poética vocal.

E, por fim, evidenciamos mais um trecho novo, a cena 33, intitulada *Deux Machinistes viennent enlever la table* [Dois maquinistas vêm remover a mesa], em que se encontra um diálogo entre os personagens *L’Ouvrier du Drame* [Trabalhador do Drama] e *Le Second Ouvrier* [Segundo Trabalhador]. Há também textos teóricos de Valère Novarina sobre *L’Ouvrier du Drame* - figura responsável pela manipulação dos objetos e do cenário nos espetáculos de Novarina - estando essas menções, inclusive, já presentes na versão *Le Vivier des Noms*. Porém, para além dessas informações paratextuais, o próprio diálogo já evidencia a condição desses personagens em *Entrée Perpétuelle*:

L’OUVIER DU DRAME. Nós sofremos de não ter a palavra e, contudo, nós não tomamos a fala / LE SECOND OUVRIER. Público, que forma frente a nós um vazio, um grande oco, tomem este silêncio! / L’OUVIER DU DRAME. E preste atenção a outrem / LE SECOND OUVRIER. Estejam atentos / L’OUVIER DU DRAME. Cada um dos nossos atos só acontece uma vez<sup>86</sup> (NOVARINA, 2017, p. 209).

Por tudo isso, pode-se concluir que, a inclusão de novas cenas em *Entrée Perpétuelle* objetiva, mais enfaticamente, reforçar a condição cênica do texto, sua origem espetacular e seu desejo de a ela retornar.

---

<sup>85</sup> Livre tradução do trecho em francês: LE GALOUBE. Désolé, Messieurs, de vous interrompre, mais Valère m’a demandé de reprendre ce soir, à l’impromptu, le rôle du Logologue. / AUCUN. Valère ?

<sup>86</sup> Livre tradução do trecho em francês: L’OUVIER DU DRAME. Nous souffrons de ne pas avoir la parole et cependant nous ne la prenons pas. / LE SECOND OUVRIER. Public, qui forme en face de nous un vide, un grand creux, prenez ce silence ! / L’OUVIER DU DRAME. Et faites attention à autrui. / LE SECOND OUVRIER. Soyez attentifs / L’OUVIER DU DRAME. Chacun de nos actes n’a lieu qu’une fois.

## 5.9 RUBRICAS

As rubricas são quase que exclusivas à versão *Entrée Perpétuelle*. Dificilmente encontra-se didascálias em *Le Vivier des Noms*. Isso também reforça a qualidade cênica do texto, sua vocação a materializar-se na encenação. Porém, enfatiza-se que são diversos os objetivos dessas rubricas<sup>87</sup>, como será explicitado a seguir.

Há várias indicações de entrada e saída dos personagens e também outras ações realizadas por eles: *chanté* [cantado], *exit* [sai], *reprise* [retomada] ou “*éclat de rire general*” [gargalhada] (NOVARINA, 2017, p. 267) que enunciam a anterioridade corporal do textual. Além disso, acredita-se que a repetição das indicações *Exit*, *Exeunt*<sup>88</sup> ou *Fugit* [Fogem] (NOVARINA, 2017, p. 239) denota uma agilidade cênica, uma movimentação dinâmica entre as próprias cenas.

Além disso, as rubricas em *Entrée Perpétuelle* também indicam alguns materiais cênicos, objetos que entram em cena: “levanta uma placa com um escrito”<sup>89</sup> (NOVARINA, 2017, p. 275) ou ainda “empurrando seu carrinho”<sup>90</sup> (NOVARINA, 2017, p. 102). Esses objetos cumprem papéis de signos, e muitas vezes põem em tensão as falas, deslocando eventualmente o entendimento do que é dito.

Ou, por fim, algumas rubricas denotam a condição poética do momento e comunicam subjetivamente questões filosóficas, ou da ordem do sensível, imbricadas nas cenas: “uma mão invisível escreve sobre a parede Eu Sou”<sup>91</sup> (NOVARINA, 2017, p. 190) ou “Um tempo, dois tempos, a metade de um tempo”<sup>92</sup> (NOVARINA, 2017, p. 267) ou ainda “Segundo fogo”<sup>93</sup> (NOVARINA, 2017, p. 271).

Todas elas auxiliam na construção de um texto que vai além da racionalidade comum dos escritos. Outras condições da fisicalidade, da materialidade das palavras,

---

<sup>87</sup> No livro *O Parto de Godot e outras encenações imaginárias, a rubrica como poética da cena*, de Luiz Fernando Ramos, encontramos um levantamento das utilizações da rubrica na dramaturgia de Samuel Beckett e do Teatro Oficina.

<sup>88</sup> Do latim: *saem*. Palavra que se emprega às vezes em peças de teatro para indicar que várias personagens saem de cena.

<sup>89</sup> Livre tradução do trecho em francês: *Lève une pancarte portant écrit.*

<sup>90</sup> Livre tradução do trecho em francês: *Poussant son chariot.*

<sup>91</sup> Livre tradução do trecho em francês: *Une main invisible écrit sur le mur Je Suis.*

<sup>92</sup> Livre tradução do trecho em francês: *Un temps, deux temps et la moitié d’un temps.*

<sup>93</sup> Livre tradução do trecho em francês: *Second feu.*

das condições performativas do texto são evidenciadas também pela rubrica que, ausente em *Le Vivier des Noms*, reforça a realização cênica de *Entrée Perpétuelle*.

## 5.10 SINAIS GRÁFICOS

Como indica Paul Zumthor, os sinais de pontuação são indícios de uma construção poética oral. Em *L'Envers de l'Esprit* já se encontra uma explicação sobre isso:

A pontuação toca o ator à distância, ela contém mensagens criptografadas, as vezes decifráveis apenas por um. É uma fonte direta de energia um feixe de impulsos, e sob a página é como um resto de grafia e de respiração daquele que escreveu: um alqueire de flechas, um bando de dardos, ainda não visíveis sobre o chão<sup>94</sup> (NOVARINA, 2009c, p. 33).

Isso fica ainda mais evidente nos escritos de *Entrée Perpétuelle*. Os sinais gráficos são usados de maneiras diferentes, para designar pausas, ênfases, entonações, sem com isso conduzir à uma leitura indicativa, fechada no que tange às sonoridades possíveis das falas. Trabalham mais como sugestões de sopros do que enquanto regentes de uma fala pré-estabelecida.

O primeiro exemplo é a utilização do itálico para denotar a diferenciação de certas palavras. A distinção pode se dar de várias formas, mas certamente demonstra uma necessidade de reconstrução da palavra, de indicação de um novo sopro para que ela possa ser, mais uma vez, resignificada: Em *Le Vivier des Noms* destaca-se o seguinte trecho:

LE HÊTRIER. Eu como a cadáver do cachorro, a cadáver daquele pássaro. Os dois cadáverosos gêmeos dos bois são iguais aos cadáveres indivisíveis do

---

<sup>94</sup> Livre tradução do trecho em francês: La ponctuation touche l'acteur à distance ; elle contient des messages cryptés, parfois déchiffrables par un seul. C'est une source très directe d'énergie, un faisceau d'impulsions, et, sur la page, comme un reste de la graphie et de la respiration de celui qui a écrit : un boisseau de flèches, une volée de traits, des pas encore visibles sur le sol.

homem? Não. Eles são estritamente *idem*: é uma bola de terra, mais ou menos, é acompanhar atentamente a jogada das coisas que se vão<sup>95</sup> (NOVARINA, 2015, p. 137).

Em *Entrée Perpétuelle* a utilização do itálico também aparece:

LE MORDEUR JACULIER. Eu como *a* cadáver do cachorro, *a* cadáver daquele passáro. Os dois cadáverosos gêmeos dos bois são iguais aos cadáveres *indivisíveis* do homem? Não. Eles são estritamente *idem*: é uma bola de terra, mais ou menos, é acompanhar atentamente a *jogada* das coisas que se vão<sup>96</sup> (NOVARINA, 2017, p.189).

Nesse caso, o uso do itálico está para além da ênfase nas palavras, mas também opera na transformação de uma só letra. Em “*la cadavre*” [a cadáver] Novarina quer reforçar a utilização do artigo *a*, transformando o gênero do substantivo seguinte, que na ortografia tradicional é um substantivo masculino: *le cadavre* [o cadáver]. Além disso, em outros momentos, o itálico é usado para designar neologismos e glossolalias.

Encontra-se também a inserção de parágrafos em *Entrée Perpétuelle* em momentos em que não ocorriam em *Le Vivier des Noms*, reforçando-se o fluxo distinto da fala e o tempo diferente da enunciação no palco. Na mesma direção também aparecem reticências, vírgulas, exclamações e aspas, estas últimas transformando o destaque da frase, sua noção de citação e grau de importância no texto.

## 5.11 FORMATO DA ESCRITA

---

<sup>95</sup> Livre tradução do trecho em francês: LE HÊTRIER. Je mange la cadavre du chien, la cadavre de celui de la pie. Le deux cadavreaux jumeaux des bœufs sont-ils pareils aux cadavres indivisibles de l’homme ? Non ! ils sont strictement *idem* : c’est une boule de terre, en plus ou en moins ; le tout est de suivre attentivement la jetée des choses qui s’en vont.

<sup>96</sup> Livre tradução do trecho em francês: LE MORDEUR JACULIER. Je mange *la* cadavre du chien, la cadavre de celui de la pie. Le deux cadavreaux jumeaux des bœufs sont-ils pareils aux cadavres *indivisibles* de l’homme ? Non ! ils sont strictement *idem* : c’est une boule de terre, en plus ou en moins ; le tout est de suivre attentivement la *jetée* des choses qui s’en vont.



Seguindo na mesma direção do uso de sinais gráficos, pretende-se evidenciar também o uso da tipografia na obra de Novarina. A ideia de que a página recebe um fluxo de escrita que não difere do trabalho do pintor, reforça a ocupação espacial da página na obra de Novarina. O autor revela em *Debate com o espaço*:

A escrita prossegue o trabalho da pintura por outros meios: se gostaria de descer ainda mais que antes no subterrâneo visto; as palavras se derramam como matéria, fazem manchas vermelhas, amarelas, azuis. Uma frase se inventa invertendo-se, como o pintor vira seu quadro e continua no outro sentido. O espaço vai para dentro da linguagem. Há uma cenografia, um drama que se escreve com as palavras (NOVARINA, 2009a, p. 38).

Essa questão serve para demonstrar o quanto a página nos textos de Novarina também denuncia um sopro, uma transformação do ato de falar, uma fuga da construção normativa da frase. Em *Le Vivier des Noms* encontramos a seguinte construção:

“Ah quel émoi.  
Même pour moi-  
Même  
J’ai de la haine  
Autrui en pire  
Je ne m’inspire  
Que de l’effroi”<sup>97</sup>  
(NOVARINA, 2015, p. 123).

Já em *Entrée Perpétuelle* encontra-se:

Ah quel émoi!... même pour moi-même, j’ai de la haine  
  
Autrui en pire Je ne m’inspire

---

<sup>97</sup> Devido à criação tipográfica e sonora do trecho, optou-se por manter o original em francês. Segue tradução literal para o português: Oh que emoção. / Até para mim / Mesmo / Eu tenho ódio / De outrem pior / Eu só me inspiro / no temor.

Que de l'effroi<sup>98</sup>

(NOVARINA, 2017, p 179).

Não se está afirmando que há no primeiro ou no segundo trecho a ausência ou presença de construção tipográfica, de elaboração musical de acordo com a distribuição das palavras no papel. Só se observa o fato de que essas duas proposições propõem visualidades, musicalidades e performatividades distintas.

## 5.12 CORTES EM GERAL

Pode-se perceber que a maior operação de transformação em *Le Vivier des Noms* é justamente o corte de trechos, palavras e até mesmo cenas inteiras. Após a análise reconhece-se que se trata antes de tudo, da compreensão de dois fluxos de criação distintos, nos quais o tempo de apreensão se dilata e se contrai de maneira desigual.

Inclusive, a primeira diferença entre as duas versões surge já na primeira página e é justamente um corte de fala, de cerca de duas laudas. O importante é que o corte deste texto nos parece bastante justificável diante de seu conteúdo. *Une Voix Dans Le Noir* [Uma Voz no Escuro] descreve o palco e os objetos em cena, o que nos parece inclusive não um corte, mas uma substituição pela própria materialidade cênica:

UNE VOIX DANS LE NOIR. A cortina se eleva sobre um interior muito bagunçado. À esquerda, os três primeiros degraus visíveis de uma escada em espiral levam ao sótão, à direita, uma porta envidraçada se abre para uma varanda largamente aberta para um jardim de inverno; no centro, um sobretudo bege xadrez foi jogado descuidadamente nos braços de uma poltrona de Louis Philippe. [...] Cinco vezes o telefone toca em vão. A atmosfera fica pesada. A quarta parede não está lá. No teto há um candelabro. O chão está inclinado em dois por cento. Um invisível, no escuro, com uma voz levemente anasalada, anuncia informações contraditórias. Silêncio tenso.

---

<sup>98</sup> Devido à criação tipográfica e sonora do trecho, optou-se por manter o original em francês. Segue tradução literal para o português: Oh que emoção. Até para mim mesmo. Eu tenho ódio / De outrem pior Eu só me inspiro / no temor.

Novo silêncio. Quando a voz se cala: Ninguém mais consegue a ouvir. Luz repentina. Fugam!<sup>99</sup> (NOVARINA, 2015, p. 07 e 09).

Os cortes são de fato extremamente específicos e denunciam, em todos eles, suas origens na construção da cena. Sobre como se dão essas alterações, será aprofundado no próximo capítulo. O que se gostaria de evidenciar nesse momento é a diversidade dos cortes que aparecem no texto.

Alguns cortes são extremamente grandes, várias páginas, que são na maioria das vezes substituídas por outras cenas que apresentam outras proposições, sem aproximações com o trecho do texto de origem. Em *Le Vivier des Noms* há um corte de cinco laudas, entre as páginas 62 e 66. Em seu lugar introduz-se a cena 19, intitulada *Appel* [Chamado], que tem apenas 2 páginas (NOVARINA, 2017, p.130 e 131) e em nada se aproxima, nem estruturalmente nem nos temas que aborda, do trecho cortado da primeira versão.

Por outro lado, os cortes específicos de trechos também são recorrentes, como pode evidenciar o trecho de *Entrée Perpétuelle*:

UN. Ouça como a palavra sempre começa, antes de falar, batendo com bastões. AUCUN. Não conte isso. Repita tudo isso. UN. Não há fim para onde vão os números: é por isso que eles não podem parar. Da mesma forma, a nossa morte: ela se viu à vista, ela cruzou os olhos. Não há fim para onde ela vai.<sup>100</sup> (NOVARINA, 2017, p. 143 e 144).

O mesmo trecho em *Le Vivier des Noms* tem o corte de 3 falas, como se vê:

---

<sup>99</sup> Livre tradução do trecho em francês: UNE VOIX DANS LE NOIR. Le rideau se lève sur un intérieur très en désordre. A gauche, trois premières marches visibles d'un escalier en colimaçon mènent au galetas, à droite une porte vitrée donne sur une véranda largement ouverte sur un jardin d'hiver ; au centre, une houppelande beige à carreaux à été négligemment jetée sur les accoudoirs d'une bergère Louis Philippe. [...] Cinq fois le téléphone sonne en vain. L'atmosphère devient lourde. Le quatrième mur n'est pas là. Au plafond pend un lustre, éteint, Le plancher est en pente de deux pour cent. Une invisible, dans le noir, annonce avec un très léger nasillement tarin des informations contradictoires. Silence tendu. Nouveau silence. Lorsque la voix se tait : nul ne l'entend plus. Soudaine lumière. Fuyons !

<sup>100</sup> Livre tradução do trecho em francês: UN. Écoute comme la parole commence toujours, avant de parler, par frapper avec des bâtons. AUCUN. Ne comptez pas ça. Recommencez tout ça. UN. Il n'y a pas de fin où les chiffres vont : c'est pour ça qu'ils ne peuvent pas s'arrêter. De même, notre mort : elle se vit à vue, elle se traverse des yeux. Il n'y a pas de fin où elle va.

L'ANTHROPOCLASTE. Ouça como a palavra sempre começa, antes de falar, batendo com bastões. TURQUIN. Não conte isso. Repita tudo isso. L'ANTHROPOCLASTE. Eu não sei não mais contar: somente enumerar o drama dos números que estão ainda em cifras. TURQUIN. As listas daqueles que você escuta, o que elas te dizem? L'ANTHROPOCLASTE. Todos os números no fim serão derrubados. Todos nós ouviremos ao final a derrubada do mundo por nossas palavras. TURQUIN. Ninguém jamais soube o número do mundo. Você não sabe o número do mundo, você também não. Nós sabemos simplesmente que um grande número de palavras estão invertidas. L'ANTHROPOCLASTE. Não há fim para onde vão os números: é por isso que eles não podem parar. Da mesma forma, a nossa morte: ela se vê à vista, ela é atravessada pelos os olhos. Não há fim para onde ela vai<sup>101</sup> (NOVARINA, 2017, p. 143 e 144).

Pode-se perceber que o primeiro trecho parece dar conta das questões levantadas no segundo trecho. Portanto, o que se gostaria de reforçar é que na obra de Novarina não se trata nunca de abordar um assunto ou manifestar uma posição e sim de fazer a linguagem florescer fora da comunicação. A pesquisadora Ângela Leite Lopes no seu livro *Traduzindo Novarina* já indicava essa questão ao contrapor-lhe a ideia de esgotamento que Deleuze explora na obra de Beckett. Para ela, Novarina não esgota a linguagem e sim, a faz florescer: “Essa referência à germinação e ao florescimento também vai permitir abordar mais um aspecto da subversão proposta por Novarina na nossa experiência da arte, da linguagem e do pensamento: o da profusão” (LOPES, 2017, p. 81).

Em relação ao corte de certas palavras na segunda versão, certamente ele deflagra uma inserção do corpo, da vocalidade no texto. Em *Le Vivier des Noms* há o trecho: “vous étiez passé de la philosophie à la psychologie puis de la psychologie à la sociologie, puis de la sociologie à la sociétologie, puis de la sociétologie à la sociétoglobologie logologique, puis de la sociétoglobologie logologique à la politique”<sup>102</sup> (NOVARINA, 2015, p. 95). Já em *Entrée Perpétuelle* o mesmo trecho possui algumas alterações: “vous étiez passé de la philosophie à la psychologie, de la

---

<sup>101</sup> Livre tradução do trecho em francês: L'ANTHROPOCLASTE. Écoute comme la parole commence toujours, avant de parler, par frapper avec des bâtons. TURQUIN. Ne comptez pas ça. Recommencez tout ça. L'ANTHROPOCLASTE. Je ne sais pas plus compter : seulement énumérer le drame des nombres qui ne sont encore qu'en chiffres. TURQUIN. Les listes de ceux que vous entendez, qu'est-ce qu'elles vous disent ? L'ANTHROPOCLASTE. Tous les nombres à la fin seront renversés. Nous entendrons tous à la fin de renversement du monde par nos paroles. TURQUIN. Personne n'a jamais su le nombre du monde. Vous ne savez pas le nombre du monde, vous non plus. Nous savons simplement qu'un grand nombre de mots sont à l'envers. L'ANTHROPOCLASTE. Il n'y a pas de fin où les chiffres vont : c'est pour ça qu'ils ne peuvent pas s'arrêter. De même, notre mort : elle se vit à vue, elle se traverse des yeux. Il n'y a pas de fin où elle va.

<sup>102</sup> Devido à inventividade poética e aos neologismos criados por Novarina, optou-se por deixar o trecho em francês.

psychologie à la sociologie, de la sociologie à la saucietologie, de la saucietologie à la sociéto-globologie-logologique, puis de cette dernière à la politique”<sup>103</sup> (NOVARINA, 2017, p. 163). Para além das transformações nas neologias finais do segundo trecho, quer se evidenciar aqui o corte dos conectivos, da palavra *puis* [depois]. No lugar da repetição dessa palavra, que talvez não tenha funcionado sonoramente no palco como soou no instante da criação escrita, o trecho foi construído de outra forma, dando ênfase à virgula e ao tempo que ela solicita, estabelecendo o tom da repetição nesses trechos.

### 5.13 TRANSFORMAÇÕES

Transformação talvez seja a palavra chave para entender a obra de Novarina. Tanto nas palavras cujos significados são passageiros através do chamado, como na concepção de perpetuidade, na qual as escrituras estão fadadas à uma constante retomada.

Em *Entrée Perpétuelle* encontra-se diversas modificações. A mais radical parecendo ser a cena 14, que, conservando as questões levantadas no mesmo excerto em *Le Vivier des Noms*, apresenta uma outra forma de construção. Na primeira versão há o seguinte trecho:

L'ENFANT D'OMBRIL. Je suis un Plein-humanoide-Sapin : je représente le grand peuple Multipulpuleux : celui qui a agglutiné les feuilles obscures ; je forme un *un* et je reforme un *un* devant tous, et quoi qu'il arrive avec vous, je déplore que les hommes commencent à se numéroter les uns les autres sans penser d'abord à changer de base. Nonobstant, chaque sept minutes, je m'interroge sur les tenants et aboutissants de l'ensemble de tout. [...] L'ENFANT DU GYMNOPIRE : Nous sommes devant Délogre, ville surbéthonière à deux tirant d'ailes de Bodégre elle-même. Que se mettent à réagir devant nous ces hospitalisés ?<sup>104</sup> (NOVARINA, 2015, p. 31 à 33).

Em *Entrée Perpétuelle* a cena 14 se inicia com o seguinte trecho:

---

<sup>103</sup> Devido à inventividade poética e aos neologismos criados por Novarina, optou-se por deixar o trecho em francês.

<sup>104</sup> Devido aos neologismos criados por Novarina, optou-se por deixar o trecho em francês.

L'UN D'EUX. Nous sommes les Trans-Sanguides-Moridubilliaires, Bicévenoles d'obédience northo-tubérique ; le général Robert Grouchy nous a trompé plusieurs fois. / LE DEUXIÈME D'ENTRE EUX. Nous adorons le dieu Busibe qui est en tout, et partout – et nous nous adoréons nous-mêmes. L'UN D'EUX. Nous sommes zoocloques : il y a trois ans, dans la nuit du 127 au 128 dromejy de boudiance le comité Bodicar, composé de la crème de nos meilleurs représentants en philosophie, a qualifié le socle du monde d'objet pratique, mais pas forcément destiné à avoir lieu<sup>105</sup> (NOVARINA, 2017, p 109 e 110).

Todo o trecho acima citado é o início de uma série de enunciações sobre a origem de cada personagem. Na primeira versão esse trecho tem 20 páginas, já em *Entrée Perpétuelle* são 12 laudas. O mais interessante é perceber que os dois trechos possuem o mesmo objetivo, apresentar determinados povos e suas características, porém, a transformação de um para outro é radical, pois nenhuma denominação e nenhuma descrição coincidem. Portanto, a concepção de personagens enquanto *personne* [alguém/ninguém] é reforçada também nessas modificações, denotando figuras plurais, recriadas a cada acontecimento distinto, nos livros ou na encenação.

Já a cena 41 apresenta uma outra forma de transformação. Os textos são mantidos em sua maioria e a alteração é justamente na ordem em que essas falas aparecem. No trecho de *Entrée Perpétuelle* encontra-se:

JEAN QUI CORDE. Où est le présent ? *Maintenant*. Mais dans *maintenant*, est-ce qu'il est dans le *main* dans le *te* dans le *nant* ? dans le *Néant* ? Maintenant que c'est le moment présent où est-y ? dans le *où* ou dans le *i* de ici ? Dans le deuxième *i* de ici. Du *ici* que viens de dire Ici ? / LE GARDIEN DE CAILLOUX. Reprenons du repas des choses qui passent ! / UNE FIGURE. Et pour mon dessert, s'il vous plaît, ce seront deux minutes doubles, nappées généreusement d'une tierce, et avec six fourchettes pour trois personnes ! / L'ILLOGICIEN. Déglutissons le temps s'il est là ; déglutillons le temps en *ut* bémol, *do si la* ... selon la chanson : « do si la si la si do dièse, mi bémol ut ». [...] / LE GARDIEN DE CAILLOUX. Mangeons en paroles ce lieu comestible<sup>106</sup> (NOVARINA, 2017, p. 254).

Somente nesse fragmento percebe-se um recorte importante em relação à versão *Le Vivier des Noms*. Esmiuçando-o, descobre-se que a primeira fala de *Jean Qui Corde*

---

<sup>105</sup> Devido à inventividade poética e aos neologismos criados por Novarina, optou-se por deixar o trecho em francês.

<sup>106</sup> Devido à inventividade poética, empenho sonoro e desconstrução das palavras criados por Novarina, optou-se por deixar o trecho em francês.

[Jean que Corda] está na página 225. Já a fala de *Une Figure* [Uma figura] está na página 223. Por fim, a última fala de *Le Gardien de Cailloux* [O Guarda de Pedrinhas] se encontra na página 224. Ou seja, isso reforça o caráter de ruptura da obra de Novarina frente a uma estrutura dramática convencional, cuja ideia de enredo era construída fala a fala, numa dialética precisa (tese-antítese-síntese). Aqui a ordem das falas é justamente a ordem do sopro, sem construção lógica.

Outras alterações mais pontuais, porém, não menos complexas, podem ser encontradas no texto. No lugar do numeral 93 666 (NOVARINA, 2015, p. 93) em *Le Vivier des Noms*, surge a forma por extenso “quatre-vingt-treize mille six cent soixante six” (NOVARINA, 2017, p. 163) em *Entrée Perpétuelle*, reforçando-se a diferente forma de escrita numeral da língua francesa. Há também a transformação dos tempos verbais. Em *Le Vivier des Noms* o trecho “A substância humana deve ser derramada [*devraît être versée*] de imediato fora daqui, aqui e agora”<sup>107</sup> (NOVARINA, 2015, p. 134) é alterado para “A substância humana deveriam ter sido derramada [*aurait dû être versée*] de imediato fora daqui, longe de agora!”<sup>108</sup> (NOVARINA, 2017, p. 185). Ou ainda o neologismo “lobupulpulassière” (NOVARINA, 2015, p. 87) que é transformado em “Globûpulpû-glûpûlassière” (NOVARINA, 2017, p. 154). A glossolalia “nblfvjdlvmvnb” (NOVARINA, 2015, p. 264) é modificada pelo som “vmlblnmv” (NOVARINA, 2017, p. 273).

---

<sup>107</sup> Livre tradução do trecho em francês: De la substance humaine devraît être versée aussitôt hors d’ici, ici et maintenant.

<sup>108</sup> Livre tradução do trecho em francês: De la substance humaine aurait dû être versée, hors d’ici et loin de maintenant !

## 6. L'HOMME HORS DE LUI

### 6.1 O ESPETÁCULO

Como já se relatou anteriormente uma das fases da pesquisa foi realizada na cidade de Paris em 2017. E foi justamente neste período que se pode acompanhar os ensaios do espetáculo *L'homme hors de lui*, que estreou em setembro do mesmo ano no Théâtre de la Colline. Foram dez dias de acompanhamento de ensaios extremamente intensos, normalmente das 14h às 22h e com a aproximação da estreia, havendo também encontros com os criadores no período da manhã.

O espetáculo apresentou um monólogo levado à cena por Dominique Pinon, ator que já trabalhou em outros 3 espetáculos de Novarina. Sobre o formato de solo, o autor revela em *Lumières du corps* que “os monólogos são florestas cambiantes sob a passagem da luz: eles nunca são ouvidos duas vezes da mesma maneira; o material verbal toca em todas as direções, espelha”<sup>109</sup> (NOVARINA, 2006, p. 38 e 39), reforçando-se aí a noção de transformação que há nesse espetáculo. Além dele, estão também em cena Richard Pierre que tem a função de *L'Ouvrier du Drame* [Trabalhador do Drama] e Christian Paccoud, músico e compositor que acompanha as canções do espetáculo com uma gaita de botão. Sobre essas funções se irá discutir mais adiante.

Nesse capítulo pretende-se sobretudo apontar e analisar dois aspectos: o processo de criação de *L'homme hors de lui* e o *texto arquivo* do espetáculo. Serão apresentadas algumas questões do processo de criação, explicando-se como cada função criativa opera na construção do espetáculo e sua ligação direta com alguns conceitos de Novarina. Por fim, será analisado o *texto arquivo* do processo, em que se encontram todas as modificações realizadas durante a criação do espetáculo, tentando-se evidenciar a natureza dessas transformações. Contudo, não se irá fazer uma análise comparativa, como foi feito em *Le Vivier des Noms*. Nesse capítulo, o foco será a forma como essas alterações são realizadas no processo de construção cênica.

---

<sup>109</sup> Livre tradução do trecho em francês: les monologues sont des forêts changeantes sous le passage de la lumière : on ne les entend jamais deux fois de la même façon ; la matière verbale joue dans tous les sens, miroite.



## 6.2 ESTRUTURA

*L'homme hors de lui* é um monólogo em 4 atos. Cada um deles apresenta um personagem distinto: *Le Vivant Malgré Lui* [O Vivo contra sua vontade], *Le Bonhomme de Terre* [O Camarada da Terra], *Le Déséquilibriste* [O Desequilibrista] e *Le Chanteur en Perdition* [O Cantor em Perdição].

O espetáculo parece reunir diversos textos que discutem a condição do homem na obra de Novarina. Mesmo o título *L'homme hors de lui* já aparece em outros textos, inclusive intitulando um texto de reflexão teórica no livro *Lumières du corps*, no qual o autor discute principalmente a relação entre texto, ator e a construção fora do homem:

Empurre o homem para fora de si fazendo usar a sua linguagem. O homem entra lá fora: furioso, frenético, jogado da linguagem. Exercício cômico e muito violento do qual se livra o ator no seu transe frio, na sua paixão apática. Ele vem celebrar diante de nós em público algo secretamente. Os atores são *maranes*: sabem como permanecer surdos à vitória do homem - à nova religião que a proclama, que a trombetaia por toda parte. Eles resistem na cripta do coração<sup>110</sup> (NOVARINA, 2006, p. 76).

Assim como o texto teórico, o espetáculo discute a todo momento a desconstrução do homem pela linguagem: “O homem não era a única solução para sair do animal. Merda ao homem! Esvaziemos os homens uns dos outros! Que eles percam seu conteúdo e juntem sem linguagem a música das coisas sem porque”<sup>111</sup> (NOVARINA, 2018b, p. 15).

Em *Voie Négative*, o autor explica melhor a relação entre o homem e o ator: “o ator não exprime, não se exprime, mas mostra a língua fora de si, fora do homem; ele

---

<sup>110</sup> Livre tradução do trecho em francês: Pousser l'homme hors de lui faisant porter son langage. L'homme entre dehors: furieux, forcené, jeté du langage. Exercice très comique et très violent auquel se livre l'acteur dans sa transe froide, dans sa passion apathique. Il vient célébrer devant nous en public quelque chose secrètement. Les acteurs sont des maranes: ils savent rester sourds à la victoire de l'homme - à la toute nouvelle religion qui la proclame, qui la trompette partout. Ils résistent dans la crypte du cœur.

<sup>111</sup> Livre tradução do trecho em francês: L'homme n'était pas la seule solution pour sortir d'animal. Merde à l'homme ! Vidons les hommes les uns dans les autres ! qu'ils perdent leur contenu et rejoignent sans langage la musique des choses sans pourquoi.

isola os homens como ilhas sobre a cena para fazer aparecer a física das línguas e que nós observamos enfim a verdadeira logodinâmica!”<sup>112</sup>(NOVARINA, 2017, p. 68).

Sobre essa questão da logodinâmica, o livro *Traduzindo Novarina* de Ângela Leite Lopes oferece um desenvolvimento claro sobre essa questão. Lopes acredita que “uma das características da logodinâmica é anunciar que o fundo da questão que move Novarina está relacionada à noção de liberdade e à de movimento perpétuo” (LOPES, 2017, p. 50) essas duas noções postas pela pesquisadora permitem observar a passagem de uma palavra poética, enigmática, criadora, à uma palavra reflexiva, reveladora, geradora (LOPES, 2017, p. 50). Ao referenciar o estatuto do personagem *Outrem* contido em vários textos de Novarina, Lopes deixa mais claro o entendimento sobre uma logodinâmica novarinesca:

Novarina por sua vez não se fixa nunca em nenhuma estrutura, o que ele procura é só movimento. A linguagem é, conforme vem sendo dito aqui, a própria matéria. O universo de Novarina é o universo de *je suis*, de *personne* e de *Outrem*. Destacando-se do estatuto de figura de linguagem e tornando-se personagem *Outrem* participa da ação de colocar a linguagem em movimento. Logodinâmica (LOPES, 2017, p. 64).

Portanto, tanto a questão da linguagem, como a própria concepção sobre o homem passa pela logodinâmica, pela construção em eterno movimento cujas transformações são a base para que essas figuras possam “passar” na obra de Novarina, e, principalmente, em *L’homme hors de lui*.

Além disso, muitas questões sobre a relação de Novarina com o cristianismo são discutidas no espetáculo. Essa é uma proposição recorrente de sua obra. No texto *Pour en finir avec le sacré* [Para acabar com o sagrado] que está no livro *L’Envers de l’esprit* Novarina faz uma série de reflexões acerca do sagrado, do cristianismo e de deus. Sobre este último, ele finaliza sugerindo: “Deus: vazio. Esta palavra VAZIO [vide] – formada

---

<sup>112</sup> Livre tradução do trecho em francês: L’acteur n’exprime pas, ne s’exprime pas, mais montre le langage hors de lui, hors d’homme ; il isole les hommes comme autant d’îles sur scène pour faire apparaître la physique des langues et que nous observions enfin en vrai la logodynamique !

das mesmas letras a palavra DEUS [dieu] – e que está em anagrama, se nós quisermos como os latinos não mais distinguir o U do V”<sup>113</sup>(NOVARINA, 2009c, p. 125).

A utilização do anagrama geralmente acaba por revelar combinações que, partindo da materialidade do escrito, se mostrariam incabíveis se preconizadas pela razão. Essas ligações estimulam a retirada das palavras de suas condições racionais, propondo outra maneira se relacionar com elas.

Pensar Deus como um vazio é proporcionar a ausência de qualquer significação. O que Novarina parece indicar é que qualquer definição de deus passa a ser limitadora. Michel Corvin sugere: “Nesse caso, o importante não é que Deus seja igual a vazio, mas que ele tenha as qualidades do vazio, como os astrofísicos descobriram: concentração inimaginável de energia, reserva infinita de movimento”<sup>114</sup> (CORVIN, 2012, p. 101). E a essa energia podemos vincular à *logique du souffle* [lógica do sopro] (NOVARINA, 2012, p. 137), que Novarina nos indica em *La Quatrième personne du singulier*. Pensar deus a partir desta lógica do sopro, da respiração faz-se pensar justamente na vitalidade que deus inspira, de maneira poderosa, mas invisível.

Por fim, é necessário insistir que a questão da reescritura está presente também em *L’homme hors de Lui*. Por exemplo, a primeira cena com o personagem *Le Vivant Malgré Lui* é um trecho considerável de *L’Espace Furieux*, que por sua vez é uma versão curta de *Je suis* publicado em 1991:

O inverno voltava para me tirar de meu estupor alpino, e me impediu de jogar de novo o dia inteiro o jogo croquet, cap-prisioneiro, inverno-volta-verão, Jean-Bernard, cogumelo, busca-lampião, o vardasse, sai-da-toca, calibu-calibu... e observar durante semanas todo o conjunto abençoado de coisas que Deus arranjou ao meu redor: um, esta mesa, dois, esta parede, três, meu quarto, quatro, a casa saindo do teto, cinco, a terra sob os pés, seis, céu, sete, lua para me observar, oito, sol para me iluminar, nove, o conjunto misturado em oito numerosos nebulosos e estelares, dez, o mistério do espaço lá, onze, o tempo um<sup>115</sup> (NOVARINA, 1991a, p. 160).

---

<sup>113</sup> Livre tradução do trecho em francês: Dieu: vide. Ce mot VIDE – formé des même lettres que le mot Dieu – et qui en est l’anagramme si l’on veut bien comme les Latins ne plus distinguer le U du V.

<sup>114</sup> Livre tradução do trecho em francês: en l’occurrence l’importante n’est pas que Dieu égale le vide mais qu’il ait les qualités du vide, telles que les astrophysiciens les ont décelées : concentré inimaginable d’énergie, réserve infinie de mouvement.

<sup>115</sup> Livre tradução do trecho em francês: L’hiver revenait me tirer de ma stupeur alpestre, et m’empêchait de rejouer toute la journée à juche-croquet, à chapeau-prisonnier, et à hiver-revient-l’été, à Jean-Bernard, à la coulemelle, au cherche-lampion, à la vardasse, à sors-ta-niche, à calibu-calibu... et de regarder des semaines entières l’ensemble béni des choses que Dieu avait disposées autour de moi : un, cette table,

Além disso, há várias recorrências com *L'Origine Rouge* e *Le Vivier des Noms* além de remissões a alguns textos teóricos como *Lumières du corps* e *L'Envers de l'esprit*.

### 6.3 AS FUNÇÕES

Para apresentar o processo criativo, cabe, mais do que listar as etapas do processo, apresentar como cada função desenvolve-se na encenação. Parte-se dessa perspectiva, justamente, pelo fato de Novarina acumular três posições na criação do espetáculo: autor, diretor e pintor. É preciso ressaltar que Novarina não assina a cenografia do espetáculo, mas, em todas as suas encenações, são exibidas telas de tamanhos diversos pintadas por ele.

Outra condição fundamental no processo é que os ensaios transcorrem como uma experimentação constante, do início ao fim. Os elementos cênicos passam por diversas marcações antes de serem fixados, tanto no que diz respeito à composição quanto no tocante à experimentação dos atores. O mais interessante, contudo, é perceber que essa experimentação é melhor definida pela tradução da palavra ensaio para a língua francesa como *répétition*. Isto diz muito sobre não se tratar apenas de uma tentativa, como a palavra ensaio poderia sugerir. Todas as ações são realizadas com uma disciplina e rigor que o termo repetição, em português, traduz melhor. A palavra *jouer*, que designa jogar, brincar além da ação de atuar, também pode sugerir essa experimentação, já que os atores brincam e jogam o tempo todo. Mas a seriedade com que o fazem, sem prejuízo da ludicidade, alcança uma potência ímpar. São diversas as experimentações manipulando os objetos e a voz no espaço. Elas se mostram tão potentes quanto numa apresentação. Claro que a questão do público completa toda a ação cênica, mas nesse caso, quer-se enfatizar que os ensaios são um momento potente em si próprios, nos quais se pode analisar várias questões atinentes à obra de Novarina.

---

deux, ce mur, trois, ma chambre, quatre, la maison sortant du toit, cinq, la terre sous les pieds, six, ciel, sept, lune pour me veiller, huit, soleil pour m'éclairer, neuf, l'ensemble mêlé en huit des chiffres de nébuleuses et stellarions, dix, le mystère de l'espace là, onze, le temps un.

## 6.4 LE METTEUR EN SCÈNE

A atuação de Novarina como encenador foi a maior surpresa no acompanhamento do processo de criação do espetáculo. Nos seus textos pode-se antecipar uma compreensão de sua obra, fortemente, como instauradora da palavra no espaço. No livro *Diante da palavra* encontramos:

A fala avança no escuro. O espaço não se estende, mas se escuta. Pela fala, a matéria está aberta, crivada de palavras; o real ali se desdobra. O espaço não é o lugar dos corpos; ela não nos serve de apoio. A linguagem o carrega agora diante de nós e em nós, visível e oferecido, tenso, apresentado, aberto pelo drama do tempo no qual estamos com ele suspensos. O que há de mais bonito na linguagem é que passamos com ela. Tudo isso não é dito pelas ciências comunicativas, mas nós sabemos muito bem disso com nossas mãos na noite: que a linguagem é o lugar do aparecimento do espaço (NOVARINA, 2009a, p. 16).

A surpresa advém da questão da espacialidade, que está mais presente na sua prática cênica do que qualquer outro ponto de sua obra. No livro *L'Envers de l'esprit* aparecem algumas indicações:

A ação é rítmica; o desfecho acontece por quedas; a palavra age pelo drama do espaço: a metamorfose, a transfiguração, a ação rítmica, a frase que pronuncia o espaço. De ato a ato, o drama do espaço piora - e, no final, não há mais coordenação, conexão, nenhuma cavilha, ligação: é preciso pular de uma coisa à outra, cair em outro lugar na catástrofe. Tudo termina em fuga porque nada abre mais que a fuga: um contraponto onde tudo se une e abandona; o espaço se separa; o tempo se desdobra; eles se cruzam uns nos outros, se enlaçam e dão vista de outros espaços e outros tempos<sup>116</sup> (NOVARINA, 2009c, p. 49).

---

<sup>116</sup> Livre tradução do trecho em francês: L'action est rythmique; le dénouement procède par chutes; la parole est agie par le drame de l'espace: la métamorphose, la transfiguration, l'action rythmique, la phrase que prononce l'espace. D'acte en acte, le drame de l'espace empire – et à la fin, il n'y a plus de coordination, plus de lien, aucune cheville, plus de liant: il faut sauter d'une chose à l'autre, tomber ailleurs en catastrophe. Tout s'achève en fugue car rien n'ouvre plus que la fugue: un contrepoint où tout se rejoint et se quitte; l'espace se sépare; le temps se déplie; ils se croisent l'un à l'autre, s'enlace et donnent vue sur d'autres espaces et d'autres temps.

Mas essa concepção de palavra no espaço não trata de uma composição vocal de palavra rígida. Trata-se principalmente de explorar a visualidade do espaço no sentido de compor com, e ao mesmo tempo confrontar, a fala que ali se constrói. Não é possível indicar que as funções exercidas por Novarina possuam ênfases distintas: o pintor está imbricado no autor que se superpõem organicamente ao encenador.

Num primeiro momento Novarina mostra-se extremamente dedicado à construção da *mise en place* [marcação] do espetáculo. Isso principalmente porque a experimentação é contínua, inclusive às vésperas da estreia. Novarina experimenta a utilização de vários objetos, com as movimentações do *L'Ouvrier du Drame* e das telas que compõem o espetáculo. Porém, essas marcações não estão de forma alguma ligadas à um alinhamento ilustrativo do texto. É impossível que haja uma figuração nesse sentido, nem há qualquer cenário realista, ou alguma coisa que denote um espaço reconhecível. Os objetos parecem ora pôr em tensão as proposições do texto, ora auxiliar na explicitação dessas próprias tensões com que o texto colide ou suplanta. O que se quer reforçar é que, em alguns momentos, os objetos em cena permitem ao espectador aproximar-se ainda mais das palavras, sugerindo algumas relações específicas. Já em outras ocasiões há a recusa de qualquer significação, dada justamente pela apresentação de um objeto ou imagem dicotômicos. Acreditamos que essas composições são necessárias para que os movimentos de adesão e afastamento ao texto sejam possíveis.

Ângela Leite Lopes descreve como Novarina trabalha com a questão do espaço ao desempenhar qualquer uma dessas funções criativas:

A maneira de Novarina, que é a de estar sempre operando a logodinâmica: uma relação constante com o espaço, que vai sendo esquadrinhado pelo corpo do artista – autor, encenador, pintor, ator: no ateliê ao passear por entre folhas de seus textos pendurados nas paredes, na galeria e no palco ao desenhar ou pintar, em leituras e gravações. Corpo, voz, mão. E é daí, e somente daí, que surge a visão subvertendo perspectivas. O momento em que ele começa a ver é o momento de parar a ação de desenhar (LOPES, 2017, p. 108).

Novarina está sempre compondo o espetáculo, reorganizando o espaço de acordo com as movimentações dos atores e dos objetos. Ele está constantemente relacionando instâncias de cor, de textura, altura, distância, tamanho e outras noções mais ligadas à

essa visualidade não lógica. Não estamos dizendo que esta construção se alinha, por exemplo, a encenadores que se preocupam com a imagética do espetáculo, gerando uma composição harmoniosa ou intencionalmente fraturada. Assim como nos textos de Novarina, há um inacabamento das proposições visuais que se diferencia radicalmente das elaborações cênicas de encenadores como Bob Wilson ou Robert Lepage. Não se trata de uma construção de coerência imagética, pelo contrário, vemos por exemplo, o verso da tela, sua estrutura de madeira e o borrão da tinta que sobrou, ou ainda, os objetos têm aspectos de usado, cadeiras lascadas, mesas antigas e etc. Esse inacabamento da visualidade faz um paralelo com o inacabamento da fala. A crítica à comunicação se desdobra numa crítica ao objeto.

Mas é importante reforçar o sentido de experimentação na construção de todos esses elementos. Há objetos que foram experimentados, mas que não permaneceram no espetáculo. Por isso a sensação de instabilidade no decorrer de todo o processo. Efetivamente, a *mise en place* só se concretiza depois de uma manipulação diária, pois, se os objetos são sempre sugeridos por Novarina, sua manipulação e inserção prática no espetáculo é uma atividade que compete exclusivamente ao ator, que tem total autonomia nessas ações. Novarina não enfeita, não arruma. Quem o faz é o atuante.

## **6.5 L'ACTEUR**

É com essa autonomia criativa do ator, que se inicia o tópico sobre o trabalho de Dominique Pinon. Novarina escreveu vários textos teóricos em que ele exalta o trabalho do ator em geral como o próprio lugar do teatro. Inclusive, ao citar Pinon e outros atores, ele indica:

O que faz o ator, e um pouco antes dele, o escritor que escreve o texto, é a "saída do homem". Uma ambulância, uma viagem fora. O Homem, o ator tenta sair. Realmente, uma "saída do homem" é efetuada pelo ator: é por esta

razão que é correto pensar que uma vez morto, ele deverá ser enterrado um pouco a parte<sup>117</sup> (NOVARINA, 2009c, p. 79).

Mas essas questões sobre o ator ser o teatro e sobre a linguagem teatral depender dessa corporalidade se mostram muito menos radicais quando confrontadas com a efetiva prática teatral de Novarina. Nos primeiros dias de ensaio Pinon já possuía a maior parte do texto decorado, justamente por ele pressupor a necessidade de construir a palavra no espaço, ou fazer ver a onda da linguagem no teatro (NOVARINA apud LOPES, 2011, p.11). Para além disso, surgiram duas situações interessantes durante os ensaios: Em uma delas, Novarina, numa despreocupação que denotava grande confiança no trabalho daquele ator, pergunta o que Pinon irá fazer em determinado momento do espetáculo. Já em outra ocasião, Pinon questiona Novarina sobre qual ação realizar em determinado momento, e o encenador responde sem nenhum problema, “eu não sei”. O importante desses episódios é demonstrar o quanto Novarina deixa o ator livre para dar vazão à sua criação. Não se trata, contudo, de nenhuma espécie de abandono, pois em ambos os momentos apontados os dois, ator e diretor, estavam disponíveis a resolverem juntos aquelas ações.

Mesmo as pausas que são dadas durante os ensaios, todos eles extremamente longos e cansativos, são indicadas por Pinon. Essa liberdade é ressaltada por Novarina, já que o ator é quem dispensa mais energia na construção da cena. As pausas e o tempo de cada uma delas são determinadas pelo ator.

Isso também se dá em relação às ações que Pinon realiza durante o espetáculo. Há uma *mise en place* silenciosa e extremamente orgânica. Em um dos ensaios dava a impressão de que Pinon não possuía deslocamentos precisos no palco. Tinha-se a sensação de certa aleatoriedade dos movimentos. Foi então que Novarina sugeriu que ele manipulasse um objeto que estava do outro lado do palco. Nesse momento Pinon justificou sua movimentação, discordando da proposição de Novarina, e evidenciando que a relação com os objetos no espaço em que ele estava, daria uma ênfase maior ao texto. Ficava claro neste episódio que Pinon sempre teve controle de suas ações em

---

<sup>117</sup> Livre tradução do trecho em francês: Ce qu’effectue l’acteur, et juste avant lui l’écrivain qui écrit le texte, c’est la « sortie d’homme ». Une ambulation, un voyage dehors. L’homme, l’acteur tente d’en sortir. Vraiment, une « sortie d’homme » est effectué par l’acteur : c’est pour cette raison qu’il était juste de penser qu’une fois mort, il devrait être enterré un peu à part.



cena. A organicidade de suas ações fazia com que a partitura observada não parecesse nada mecânica, demonstrando que o ator estava, o tempo todo, se compondo e se recompondo ao seu bel prazer. Não havia necessidade tampouco de nenhuma indicação ou validação pelo encenador.

Esse aspecto de independência na atuação é ainda mais evidente quando se observa o processo de criação vocal de Pinon. Justamente por haver nos textos escritos de Novarina um destaque na oralidade experimental, fora das condições comunicantes e acachapantes da realidade, imaginava-se que a vocalidade seria algo extremamente trabalhado em cena, com partituras e testes contínuos e supervisionados. Não se tratava aqui por certo de esperar o exame da leitura vocal dramática, preocupado com as intenções das falas, e do que estas proporiam no conjunto do enredo. Mas supunha-se um trabalho vocal que pudesse acionar outras qualidades vocais no sentido de expandir os diversos significados da palavra.

Porém, seguindo na mesma linha observada quando do exame da experimentação no espaço cênico, Novarina deixa o trabalho do ator extremamente livre para que a palavra tenha autonomia em sua fala, ou se imponha por seus próprios dons. Não se trata de uma experimentação forçada, partiturizando as falas e condicionando os sons. A linguagem opera no espaço de maneira livre e instantânea. É justamente a partir dessa concepção e prática que a linguagem em Novarina acaba sendo ressignificada:

Encontrando seus lugares no palco, o ator distribui as palavras em dramas que respiram. A ação do ator é deixar as palavras agirem. A linguagem não é para ele uma ferramenta, mas um animal para ouvir. Hoje queremos remover o espaço: tudo vazio na linguagem. Fazer o enchimento. Seu espírito, suas irregularidades, seus blocos negros, suas incompreensibilidades; nós tentamos, nós nos esforçamos para conectar tudo, encher e preencher, costurar e tapar o discurso contínuo obstruído<sup>118</sup> (NOVARINA, 2006, p. 159).

Reforça-se o trecho “a ação do ator é deixar agir as palavras”, que evidencia a necessidade de que a palavra opere no espaço sem ser enquadrada numa sonoridade,

---

<sup>118</sup> Livre tradução do trecho em francês: Trouvant leurs lieux sur scène, l'acteur dispose les mots en drames qui respirent. L'action de l'acteur est de laisser agir les mots. Le langage n'est pas pour lui un outil mais un animal à entendre. On veut aujourd'hui ôter l'espace : tout vide dans le langage. Faire comblement. Son esprit, ses irrégularités, ses blocs noirs, ses incompréhensibilités ; on tente, on s'efforce de tout relier, combler et emplir, coudre et boucher d'un obstruant discours continu.

num ritmo pré-estabelecido. É claro que Novarina em alguns momentos sugere alguma utilização sonora das palavras, mas nenhuma delas é feita de maneira indicativa. E mesmo essa sugestão não tem o objetivo de influenciar diretamente no trabalho do ator, mas de compor o espetáculo como um todo. Ocorreu de Novarina sugerir a Pinon: “Você tem muito espaço, você pode espaçar o texto”, recomendando não somente uma dimensão rítmica do texto, mas também espacial, do ambiente.

Desde o primeiro dia de acompanhamento dos ensaios teve-se a impressão de que a relação entre ator e encenador parte de uma premissa básica: não se pode dirigir o dentro do ator. Essa percepção reapareceu durante todo o processo e de certa maneira é a questão que mais imperou na leitura dele aqui enfeixada. Novarina tem uma ética muito cuidadosa no que tange ao trabalho do ator. Em vários momentos ele interrompia a cena, saía da plateia e ia até o palco falar com Pinon de maneira bem próxima, sem expor o ator ou, ainda, impor uma posição. Novarina sempre trabalhava no sentido de explicitar a filosofia existente em alguma cena, ou sugerir alguma utilização do espaço ou objeto. Eram raras as recomendações sobre postura corporal e vocal, e mesmo quando elas eram indicadas, aconteciam de maneira muito sugestiva.

Mas esse processo só é possível porque o próprio ator se colocava numa posição inventiva e autônoma. Dominique Pinon estava sempre experimentando, ressignificando e deslocando suas próprias construções. Mesmo no período das apresentações, muitas sonoridades, conduções e mesmo as energias das cenas se transformavam de um dia para outro. Isso demonstra uma autonomia, uma liberdade e ao mesmo tempo uma segurança muito forte nessa estrutura extremamente cambaleante dos espetáculos de Novarina. A frase “se manter em pé na suspensão” (NOVARINA apud LOPES, 2011, p. 34) é muito representativa do trabalho realizado por Pinon em *L’homme hors de lui*, uma experimentação constante num suporte textual que era ele próprio a realização de um conceito intrínseco ao trabalho de Novarina: “o homem ainda não foi capturado” (NOVARINA, 2009a, p. 48).

## **6.6 L’OUVRIER DU DRAME**

*L'Ouvrier du Drame* é um personagem que aparece em diversas dramaturgias de Novarina. No livro *L'Envers de l'esprit*, o autor constrói um texto teórico sobre essa figura, referindo-se aos outros elementos da cena, mas sempre em conjunção com a linguagem. Novarina define: “*L'Ouvrier du Drame* come no fim o prato da natureza. Nós vemos que ele pensa com as suas mãos mudas: ‘é necessário que eu reúna por ordem alfabética a trupe das letras’, ele diz e cruza o espaço, com, por exemplo, uma faixa ou uma frase escrita”<sup>119</sup> (NOVARINA, 2009c, p. 19).

Definitivamente *L'Ouvrier* é imprescindível nos espetáculos de Novarina e interessa examinar isso no processo de encenação aqui descrito. Em *L'homme hors de lui*, *L'Ouvrier* é uma contraposição à Dominique Pinon. Enquanto o ator age com palavras, *L'Ouvrier*, despido delas, rege todos os objetos em cena. Ele é quem opera o espaço enquanto Pinon opera o texto. Há uma conjunção destas duas funções, que se intercalam em alguns momentos. Mas há no trabalho de Richard Pierre, uma espécie de contrarregra constante na obra de Novarina, uma percepção de arquitetura da cena: construir e desconstruir, encher e esvaziar o espaço. E isso é sempre em relação com a linguagem, trazendo outras camadas para a palavra. Particularmente em *L'homme hors de lui* essa manipulação é muito significativa. Além de objetos como mesa, cadeira, corda, carcaças de um carro, um crânio e outros colocados em cena por Richard Pierre, ele também é responsável pela manipulação das 8 telas pintadas por Novarina que ocupam a cena de diversas maneiras. Diferente de outros espetáculos do dramaturgo, nesse caso essas telas são transportadas pelo palco e dispostas de maneiras diferentes, ora frontalmente (de maneira total ou parcial) ora evidenciando sua estrutura, a parte de trás das telas. Essa movimentação, além de revelar os fundos das telas também as recondiciona no espaço. Por exemplo, uma que está no chão, embaixo dos pés do ator, é virada e colocada ao contrário ou, até mesmo, perfurada assim como as palavras o costumam ser no texto de Novarina: ação final de Dominique Pinon é atravessar a tela enquanto enuncia “Morte à morte”<sup>120</sup> (NOVARINA, 2018b, p.20).

Novarina em *Pendant la matière* explica a relação entre palavra e imagem:

---

<sup>119</sup> Livre tradução do trecho em francês: *L'ouvrier du drame mange à la fin le plat de la nature. On voit qu'il pense avec ses mains muettes : « Il faut que je rassemble par ordre alphabétique la troupe des lettres », il le dit et il franchit l'espace – avec par exemple, une banderole ou une phrase écrite.*

<sup>120</sup> Livre tradução do trecho em francês: *Mort à la mort !*

É necessário reinterrogar a nossa palavra sem parar e não mais fingir falar por imagens. É a linguagem que escava a imagem, desequilibra e coloca o vazio no interior, sem as quais tudo é falso; A palavra é necessária às imagens como um golpe dado por dentro<sup>121</sup> (NOVARINA, 1991b, p, 80).

Como já se disse anteriormente, Valère Novarina não distingue suas distintas atribuições como autor, encenador ou pintor, mas é fato que todas essas funções criativas por ele exercida tem em comum desenvolver uma investigação constante sobre a linguagem. Ângela Leite Lopes aponta como a linguagem está inserida nos quadros de Novarina ao falar sobre a performance *Valère Novarina desenha os 2.587 personagens de Le Drame de la vie*, umas das diversas sessões que Novarina realizou, na qual ele ficou longos períodos desenhando:

Aqui nessa performance, o texto ganha o espaço, se transforma, vira música pela voz que entoia uma litania, vira dança na medida em que o escritor desenha em folhas de papel que passam de mão em mão até chegar à parede, vira um teatro estático de figuras que ganham movimento em sua exposição uma do lado da outra (LOPES, 2017, p. 103).

Pode-se então pensar que, no caso de *L'homme hors de lui*, também ocorre uma exposição em movimento, ou uma instalação. Os quadros estão imbricados nos textos que Dominique Pinon enuncia e contribuem na ressignificação da palavra, do espaço e da própria imagem.

Apesar de poucas falas, é o *L'Ouvrier du Drame* que abre o espetáculo “O teatro está vazio. Entra *Le Vivant Malgré Lui*”<sup>122</sup> (NOVARINA, 2018b, p. 01). Outras falas também são ditas por ele, todas elas com um caráter meta-teatral muito grande justamente por conta de sua forte adesão ao teatro, à materialidade performativa deste espaço:

A cena onde o ator entra está sempre à mesa do espaço aberto e novo diante de nós: um vazio onde opera o homem: disperso, disseminado, desconstruído em palavras, fatos, gestos, quedas, estações; ele retorna o corpo ao avesso:

---

<sup>121</sup> Livre tradução do trecho em francês: Il faut réinterroger sans cesse notre parole et ne plus faire semblant de parler par images. Les images, c'est le langage qui les creuse, les déséquilibre et qui leur met le vide à l'intérieur, sans quoi tout est faux. La parole est nécessaire aux images comme un coup porté par-dedans.

<sup>122</sup> Livre tradução do trecho em francês: Le théâtre est vide. Entre *Le Vivant Malgré Lui*.

ele apresenta o homem em anatomia aberta e em gramática aparente: todo o interior humano exposto diante de nós, espalhado, sacrificado aos quatro pontos cardiais. Cada vez que um ator entra, o homem aparece oferecido e sem qualquer sub-entendido humano. O ator escava o homem, esvazia sua representação – é um desaderente profundo; o ator se retira do homem: é um praticante do vazio, um sacrificado à quatro dimensões e aos quatro pontos cardiais: o animal do carregamento e da oferenda<sup>123</sup> (NOVARINA, 2018b, p.18).

Além disso, acreditamos que a construção do espaço em Novarina esteja muito vinculada às ações que esse personagem realiza. No livro *O Teatro é Necessário?* Denis Guénoun ao concluir que na atualidade as escolas de teatro estão cheias e as salas de espetáculos vazias, justifica o interesse do público não mais em ficções, mas na materialidade do teatro, no que há para além do ilusionismo da cena. Com o palco nu, sem urdimentos, Novarina e *L'Ouvrier du Drame* parecem desmistificar todas essas instâncias: o entra e sai dos objetos, a manipulação das telas e o inacabamento que essas ações denotam, acabam por desmascarar o teatro e colocar o espectador, mais uma vez, fora de qualquer ficção.

## 6.7 MUSICIEN

Christian Paccoud também é um colaborador longínquo de Novarina. É ele o responsável por todas as músicas contidas no espetáculo, tanto composição quanto execução. Como se pode observar no *texto arquivo* de *L'Homme hors de Lui*, as canções são inseridas posteriormente e todas as alterações textuais são decididas junto com Paccoud.

---

<sup>123</sup> Livre tradução do trecho em francês: La scène où l'acteur entre est à chaque fois la table de l'espace offerte et nouvelle devant nous : un vide où opérer l'homme : épars, disséminé, déconstruit en paroles, faits et gestes, chutes, stations ; il retourne le corps humain à l'envers ; il présente l'homme en anatomie ouverte et en grammaire apparente : tout l'intérieur humain exposé devant nous, répandu, sacrifié aux points cardinaux. Chaque fois qu'un acteur entre, de l'homme apparaît offert et sans aucun sous-entendu humain. L'acteur creuse l'homme, évide sa représentation — c'est un désadhérent profond ; l'acteur se retire d'homme : c'est un pratiquant du vide, un sacrifié aux quatre dimensions et aux points cardinaux : l'animal du portement et de l'offrande.

No início de todos os encontros ele e Dominique Pinon sempre estão ensaiando as músicas, consertando andamentos e melodias. Paccoud não encara as canções como uma partitura rígida a ser seguida. Em muitas vezes ele altera a construção melódica para que haja um encaixe maior com a voz do ator e com a construção da cena. Além disso há um trabalho vocal nas canções tão livre quanto o da fala. Paccoud não impõe à Pinon uma obediência à composição melódica ou de andamento. Há momentos em que Paccoud aumenta o andamento para conseguir acompanhar Pinon, e em outros é necessário ralentar a melodia. Mas para além disso é interessante como as composições propõem em si próprias uma canção falada ou uma fala cantada. A vocalidade que se impõe nas próprias palavras ultrapassa os desígnios tradicionais das canções.

A música traça seu caminho caótico em via zigzag. Ela é exatamente a canção do tempo. E não exprime nada. A música: súbita palavra das coisas. A música assalta, aparece no espetáculo no desvio de uma palavra. Ela é como um golpe de teatro levado no interior do teatro. Ela nunca nasce de um tempo vazio; ela abre o espaço que nós não esperamos e vem se medir de outra forma. Entre Christian Paccoud<sup>124</sup> (NOVARINA, 2009c, p. 20).

É ainda importante mencionar que as canções também fazem parte das reconstruções perpétuas de Novarina. As músicas que compõe *L'Homme hors de lui* em sua maioria fazem parte do espetáculo *L'Origine Rouge*. Mas, adequando-se às construções cênicas deste novo espetáculo, algumas passagens são recompostas.

## 6.8 TRANSFORMAÇÕES

Durante o período de ensaios Valère Novarina disponibilizou à pesquisadora o texto de *L'homme hors de lui* em que constam todas as alterações realizadas desde o início do processo. Algumas delas ainda foram realizadas após esse período, portanto, a

---

<sup>124</sup> Livre tradução do trecho em francês: La musique trace son chemin chaotique en voie zigzag. Elle est juste la chanson du temps. Et n'exprime rien. La musique : soudaine parole des choses. La musique effracte, surgit dans le spectacle au détour d'un mot. Elle est comme un coup de théâtre porté à l'intérieur du théâtre. Elle ne naît jamais d'un temps vide ; elle ouvre l'espace qu'on n'attendait pas et vient s'y mesurer autrement. Entre Christian Paccoud.

versão que está no anexo dessa tese conta com algumas alterações já anotadas depois dessa sua última revisão, feitas pela pesquisadora/observadora durante o acompanhamento do processo, mas ainda com a supervisão de Novarina. Tem-se chamado esse material de *texto arquivo* justamente porque ele conserva a primeira versão do texto, diferenciando com a cor da fonte as inserções, cortes e transformações posteriores.

Nesse momento cabe destacar como alguns trechos sofreram modificações e apresentar uma visão ainda mais performativa do texto. Antes disso, porém, é importante explicar as alterações no *texto arquivo* de *L'Homme hors de lui*.

Foram encontradas, cinco tipos de formatação. A cor preta designa o texto que não foi modificado e que está presente no espetáculo. Já a cor verde é utilizada para separar os textos de acordo com os personagens, os nomes próprios. A cor azul designa inserções de duas ordens: em verso, as músicas compostas por Christian Paccoud; e com alinhamento à direita e em itálico, as rubricas de ação do espetáculo. O vermelho designa as inserções e transformações de texto, já o vermelho com traço são os cortes realizados durante o processo.

Nem todas as alterações do *texto arquivo* foram presenciadas exatamente durante o período de acompanhamento do processo, mas a intenção aqui é indicar como algumas dessas transformações textuais estão completamente imbricadas com a concretização cênica.

Na primeira alteração significativa, a frase original compunha: “Le soir, tard, au crayon bic, je disais : *Je bois aux couleurs algébriques !*” [À noite, bem tarde, à lápis bic, eu dizia, eu bebo com cores algébricas!] (NOVARINA, 2018b, p. 07). Em um dos ensaios, Pinon interpela Novarina dizendo que este trecho não era fácil de falar. Novarina tenta explicar que *bic* é a marca do lápis e também reforça o conceito da cena geral. Mas Pinon replica: “Sim, eu compreendi. Quando você escreve é evidente, mas na boca é diferente, quando você fala não é possível compreender”. É então que Novarina não diz mais nada, se dirige a Pinon e faz alterações na frase juntamente com o ator. Fazem algumas tentativas ali mesmo no palco até chegar na frase: “Chaque soir, tard, au crayon noir, je disais : *Je bois aux couleurs algébriques !*” [Toda noite, bem tarde, à lápis preto, eu dizia, eu bebo com cores algébricas!] (NOVARINA, 2018b, p. 07). Dessa forma Novarina e Pinon transformam o texto juntos, numa demanda do ator,

da cena, mas a alteração resultante ainda contém uma construção poética forte, valorizando a sonoridade, o ritmo e a rima das palavras *soir*, *tard* e *noir*.

Nesse ambiente de experimentação constante nos ensaios, ocorrem alterações que são experimentadas, mas que não se concretizam. Há um trecho no terceiro ato, que contém uma grande entrada e saída e manipulação de objetos, no qual Novarina havia sugerido um corte de texto. Porém, no dia posterior, quando Pinon tentava concretizar a alteração, ele acabou indicando que o texto estava muito ligado à uma ação que ele realizava, e que seria muito difícil desvincular, desligar essas instâncias. Portanto, o texto em cena acabou ganhando outras dimensões para além da fala, havendo um corpo, um movimento e uma relação que se estabelecem e cuja ruptura não se mostra factível. A partir dessa situação o corte textual é desfeito e a cena segue como anteriormente.

Em contraposição a essa questão, há cortes que são realizados justamente por conta desta instância cênica. Há um trecho grande no segundo ato, que foi cortado por Novarina em seu Ateliê, no trabalho diário que ele fazia de reconstrução do texto a partir das modificações realizadas ao fim de um dia transcorrido e da análise de como o processo estava caminhando. No início do ensaio seguinte ele se dirigiu à pesquisadora e avisou, “fiz um corte que você precisa anotar”, indicando o trecho. Quando foi indagado daquele ser “um corte grande de texto!”, ele respondeu: “Não se trata de um corte de texto, é um corte de espetáculo”. Essa situação explica muito como se dá o trabalho textual de Novarina durante o processo de criação do espetáculo. As palavras ganham um caráter cênico, e suas imbricações na cena perdem a estrutura textual dando lugar a uma nova estrutura, que conjuga todos os outros elementos em cena.

Há também outros fatores sobre o processo de criação que não operam transformações no texto, mas que dizem bastante sobre essa relação. Céline Schaeffer é a colaboradora artística que trabalha como uma assistente de direção. Ela, entre outras funções, é responsável por acompanhar o texto e ajudar Pinon no caso de esquecimento. O trecho abaixo foi um dos fragmentos que Pinon teve muita dificuldade para decorar, sobretudo em relação à ordem: “Um colóquio sobre Perdão, um seminário sobre a Falha e um congresso sobre a Vergonha e um simpósio sobre a Remissão estão sendo realizados neste momento em três salas hermeticamente fechadas na Universidade



Pierre Le Grand e Paul Pantalon, em Clermont-Ferrand Sud, em Ariège”<sup>125</sup> (NOVARINA, 2018b, p. 08). Schaeffer interrompe em vários momentos para corrigir Pinon com a ordem e com as palavras utilizadas, deixando claro a necessidade de que o trecho seja dito corretamente. Porém, em outros momentos, Pinon faz pequenas alterações nos trechos que não são indicadas por Schaeffer, evidenciando que o trabalho vocal do ator também incide sobre o texto: “finalmente, ele me disse: ‘eu aprendi a morte aos poucos’. Eu respondi: ‘- Sim sim eu o quero! - O que você quer dizer?’ Eu respondi: ‘- Eu quero dizer, eu quero isso!’”<sup>126</sup> (NOVARINA, 2018b, p. 11). Os dois “Je répondis” [eu respondi] nunca foram ditos por Pinon, em nenhum dos ensaios, mas Schaeffer nunca corrigia, justamente por essa alteração da fala não compor uma alteração dos textos pois as construções vocais do ator dão conta dessas transformações.

Há algumas situações nas quais as modificações acontecem, por exemplo, no que tange a uma única palavra, reconfigurando sua construção sonora, vocal ou, ainda, no caso de um trecho grande de texto, em que se valoriza as questões do espaço e do espetáculo como um todo. É evidente que não pretendeu nesse breve relato, demonstrar a totalidade das transformações realizadas naquela montagem, até mesmo porque elas são constantes e se estenderam para além do processo acompanhado, ficando aparente nas primeiras apresentações, que o próprio período de temporada ainda abarcava uma série de transformações decorridas do encontro com o público.

---

<sup>125</sup> Livre tradução do trecho em francês: Un colloque sur le Pardon, un séminaire sur la Faute, et un congrès sur la Honte ainsi qu’un symposium sur la Rémission se tiennent en ce moment dans trois salles hermétiquement closes de l’université Pierre le Grand – et - Paul Pantalon à Clermont-Ferrand Sud dans l’Ariège.

<sup>126</sup> Livre tradução do trecho em francês: enfin, il me dit : « —J’ai appris la mort tout petit. » Je répondis : « — Si si je le veux ! —Tu veux dire quoi ? » Je répondis : « — Je veux dire je veux ça ! ».

## CONCLUSÃO

Após um percurso teórico, posterior análise de três obras de Novarina e acompanhamento de um seu processo de montagem, pode-se traçar alguns parâmetros sobre o trabalho desse escritor, encenador e pintor. Foram utilizadas diversas metodologias para dar conta da pluralidade de noções a que a obra do autor implica. Mas o que se quer discutir, antes de tudo, são as instâncias textuais da obra de Novarina, que demonstram sua anterioridade e prevalência frente àquelas advindas do corpo e da encenação. Pensar o processo de criação de Novarina não é o fim desta pesquisa, porém, ao confrontar-se com a potencialidade corporal contida em seus textos, ficou evidente que as etapas de sua criação estão nele inseridas.

Inicia-se essa conclusão referenciando os livros de Novarina da mesma maneira como ele compreende a bíblia. Resgata-se a frase de Santo Agostinho na qual ele diz que “Se compreendeste, não é Deus. Se pudestes compreender, não foi Deus que compreendeste, mas apenas uma representação de Deus”, Novarina se apodera dessa concepção para tratar da escritura bíblica:

Deus, que se livra num livro ou se entrega no livro que escrevemos para ele. Um deus em carne e em pão que se come. Um deus que vem, que pode vir a qualquer momento nos atravessar quando abrimos as páginas, quando respiramos as letras - quando rendemos ao livro o sopro que nós temos dele. Deus nos atravessa, se mistura a nós, em um livro que não foi escrito por ele, mas que a ele é dirigido<sup>127</sup> (NOVARINA 2017, p. 79).

A partir dessa concepção, faz-se um paralelo com a obra de Novarina. Quando ele constata: “homem ainda não foi capturado” (NOVARINA, 2009a, p. 48) e propõe em seus escritos diversas formas de construção passageira da linguagem, e conseqüentemente do homem, ele não está propondo a mesma construção que a bíblia?

---

<sup>127</sup> Livre tradução do trecho: Dieu qui se livre dans un livre ou plutôt se délivre dans le livre que nous lui avons écrit. Un dieu en chair et en pain qui se mange. Un dieu qui vient, qui peut venir à tout moment se croiser à nous lorsque nous ouvrons les pages, lorsque nous respirons les lettres – lorsque nous rendrons au livre le souffle que nous tenons de Lui. Dieu se croise à nous, se mêle à nous, dans un livre qui n’a pas écrit par lui mais qui lui est adressé.

Quando Santo Agostinho diz que Deus não pode ser compreendido, não seria a mesma afirmação que Novarina propõe em relação ao homem?

Considera-se então, após este percurso de pesquisa, em que se evidenciou a inventividade da palavra de Novarina - quando coloca o logocentrismo em cheque e propõe pelo corpo em cena outras ordens de atuação da linguagem - que seus livros apresentam homens tão incompreensíveis quanto deus e que seus livros são uma espécie de bíblia, mas totalmente descolados de qualquer possibilidade de idolatria:

A Bíblia não é uma estela de inscrições, mas um sistema respiratório, uma biblioteca respirada de letras - em diálogo, em eco, em sinfonia e em contradição. Uma roda dos sentidos, ligando as páginas plurais: em movimento e em voltas. Não há nenhuma pedra lítica nem deus fixo na Bíblia, nenhuma efígie de madeira, nem estela, nem o teólito para adorar: tudo é girado e pensado pelo drama<sup>128</sup> (NOVARINA, 2009c, p. 112).

É a partir desse paralelo que se quer considerar conclusivamente a obra de Novarina. Duas instâncias são colocadas nesta descrição da bíblia que vão ao encontro do que se apontou em sua obra: um movimento respiratório e uma pluralidade de sentidos. Além disso o próprio autor já aproxima a bíblia do homem quando retoma a ideia que de que ela foi escrita por ele mesmo:

A Bíblia não pede para recitar o texto sagrado, mas para abrir o livro sagrado, o livro que nos abre. "Palavra de Deus" escrita inteiramente por homens falíveis e em linguagem falsa - como tudo o que sai da boca humana; está aberto a interpretações: é o livro de passagens; um livro para se traduzir em todas as línguas da terra, nunca para idolatrar, para abrir para combate com o anjo, para perder e reencontrar o nosso nome, como Jacó tornando-se Israel<sup>129</sup> (NOVARINA, 2009c, p.114).

---

<sup>128</sup> Livre tradução do trecho em francês: La Bible n'est pas une stèle d'inscriptions mais un système respiratoire, une bibliothèque respirée de lettres – en dialogue, en écho, en symphonie et en contradiction. Une roue des sens, liant les pages plurielles : en mouvement et en reversements. Il n'y a aucune pierre lithique ni dieu fixe dedans la Bible, aucune effigie de bois, ni stèle, ni théolithe à adorer : tout y est tournoisement et pensée par le drame.

<sup>129</sup> Livre tradução do trecho em francês: La Bible ne demande pas de réciter le texte sacré mais d'ouvrir grand le livre saint, le livre que nous ouvre. « Parole de Dieu » entièrement écrite par des hommes faillibles et en langue fautive – comme tout ce qui sort de la bouche humaine ; elle est ouverte aux interprétations : c'est le livre des passages ; un livre à traduire dans toutes les langues de la terre, à n'idolâtrer jamais, à ouvrir pour combattre avec l'ange, pour perdre et retrouver notre nom, comme Jacob devenant Israël.

Assim, a primeira conclusão cabível parte da ideia de que as obras escritas de Novarina são construções que evidenciam na palavra o seu poder divinatório, como gênese do homem e de mundos. É através do império das palavras que Novarina põe em tensão certezas enganosas, e propõe ao seu leitor/espectador construir, reconstruir e recondicionar a palavra em diversas instâncias, o império da palavra em Novarina implica, em seu cerne o ato de piorar a palavra, de esmagá-la e retorcê-la, transformando suas significâncias enrijecidas e instaurando um movimento perpétuo de derrubada e reconstrução.

Por outro lado, se quer enfatizar que o texto de Novarina é também um resultado desse movimento perpétuo, no qual o artista demole qualquer ideia de autor inspirado ou de gênio criativo. Para dar conta dessa segunda conclusão acerca do processo de criação vale ainda pensar algumas condições desse texto novarinesco.

Segundo Novarina, para vários escritores e filósofos, a escritura possui quatro sentidos. O autor cita em *Voie Négative* a proposição de Nicolas de la Lyre *Quatre Sens de l'Écriture* [Quatro sentidos da escritura]: “por muito tempo pareceu-me que tudo tinha que atingir quatro sentidos: cada sentença, cada resposta, cada cena das escrituras - e incluindo meu nome (e incluindo minhas iniciais!). tudo tinha que ser levado aos quatro sentidos...”<sup>130</sup> (NOVARINA, 2017, p. 40). Os quatro sentidos são: literal, alegórico, moral e anagógico. O literal designa a fábula, a ficção construída pelo texto. O alegórico é o sentido, a verdade que está por trás da fábula, sua mensagem. O sentido moral tem a ver com a utilidade dessa mensagem na vida do leitor. Já o sentido anagógico parece ser o mais difícil de compreender:

O literal ensina o que foi feito, o sentido alegórico do que você deve acreditar, o sentido moral do que você deve fazer, o sentido anagógico o que você deve tender. (...) Poderíamos aproximar a anagogia (*sursumductio*) do *Aufhebung* hegeliano? Eu iria até traduzir *Aufhebung* por elevação, com um E mudo (centro vazio) desde a primeira sílaba... poderíamos dizer da *sursumductio*, deste movimento ascendente-elevado, desta elevação que ele nos sugere que, entregue pela razão, também seria (na última etapa da *sursumductio*) livrado de razão?<sup>131</sup> (NOVARINA, 2017, p. 40).

---

<sup>130</sup> Livre tradução do trecho em francês: Très longtemps il m'a semblé que tout devait atteindre quatre sens : chaque phrase, chaque réplique, chaque scène de l'Écriture – et y compris mon nom (et y compris mes initiales !). tout devait être mené jusqu'aux quatre sens...

<sup>131</sup> Livre tradução do trecho em francês: Le littéral enseigne ce qui a été fait, le sens allégorique ce que tu dois croire, le sens moral ce que tu dois faire, le sens anagogique ce à quoi tu dois tendre.(...) Pourrait-on rapprocher anagogia (*sursumductio*) de l'*Aufhebung* hégélienne ? J'irais jusqu'à traduire *Aufhebung* par

A partir de todas as análises feitas, e principalmente das relações estabelecidas entre a obra de Novarina e a segunda fase de Wittgenstein e os jogos de linguagem, pode-se afirmar que toda a obra do dramaturgo franco-suíço demonstra um esforço louvável de desenvolvimento da anagoria, a possibilidade de, através das palavras, libertar-se da comunicação.

A partir dessas concepções, no livro *Lumières du corps*, o autor dá sua visão sobre os quatro estados do texto, como ele próprio indica, numa apropriação dos escritos de Philon, Clément d’Alexandrie, Aboulafia, Nicolas de la Lyre, Origène, Élézar Worms entre outros (NOVARINA, 2006, p. 88). Essas enumerações de Novarina vão ao encontro dessa noção de corporeidade do texto, e, portanto, é possível relacioná-las às etapas de criação no processo do artista.

Iniciando sua concepção sobre a dramaturgia, o autor designa que esses quatro estados do texto são quatro lugares, quatro teatros, o que já reforça a noção de espaço, de corporeidade e performatividade contidas nessas instâncias.

O primeiro estado poderia ser denominado como o teatro mental do livro (NOVARINA, 2009c, p. 77). Novarina localiza este teatro: “onde ele se joga é na caixa fechada do crâneo. Durante a leitura, o texto só existe nos olhos de um só”<sup>132</sup> (NOVARINA, 2006, p. 88). Quer-se aqui demonstrar que, mesmo neste primeiro estado do texto, pode-se encontrar o trabalho de várias instâncias do corpo, na escritura e na leitura. Ao sugerir o trabalho de análise da poesia vocal em Paul Zumthor, as instâncias da fala, da escuta, do olhar e do toque também ficam evidentes no trabalho de Novarina. Há o ditado para si próprio; a escuta de seu próprio ditado; o toque das mãos, o movimento ilógico de preenchimento da página; e o olhar na leitura do próprio texto. Novarina evoca o trabalho do escritor com todo o corpo. Já na fase da leitura por um terceiro, também podemos evocar Zumthor e pensar em toda a composição corporal que a leitura demanda: a posição correta do corpo, o movimento dos olhos e a necessidade da fala mental, mesmo que ela não seja vocalizada. Nesse primeiro estado do texto, diversas instâncias do corpo estão imbricadas e, como viu-se na análise das obras, elas

---

*surelèvement*, avec un e muet (centre vide) dès la première syllabe... pourrait-on dire de sursumductio, de ce mouvement ascendant-soulevant, de ce surelèvement qu’il nous suggère que délivré par la raison serait aussi (au dernier stade sursumductif !) être délivré de la raison ?

<sup>132</sup> Livre tradução do trecho em francês: Où il se joue est la boîte fermée du crâne. Pendant la lecture, le texte n’existe qu’aux yeux d’un seul.

transbordam corporeidade através não só das energias e intenções, mas também na materialidade da escrita, sua gramática e estrutura.

No segundo estado do texto, pode-se indicar o seu processo de criação a partir do início da criação do espetáculo. Novarina informa:

O segundo teatro do texto é ao redor da mesa: quando da primeira leitura em voz alta feita pelos comediantes, uma outra peça aparece. É o mesmo texto, mas dentro de um mundo outro: a carne sonora vem aqui de repente e tudo ressoa de outra forma. Ao se espalhar em outro lugar, em outro meio material, mudando de espaço – como se estivesse imerso em um outro banho -, o texto se escuta de outra forma<sup>133</sup> (NOVARINA, 2006, p. 89).

Essa proposição obriga a pensar a leitura a partir de duas concepções. Num primeiro momento evoca-se a afirmação de que o leitor empresta o seu sopro para o texto, o que deixa evidente a projeção do corpo, da vocalidade nesse segundo estado do texto. Já imbricando o trabalho do ator, acredita-se que há um processo de criação de vocalidades, interferindo principalmente no tempo do texto e nas intenções que esses corpos projetam nele. Há o reforço de instâncias gramáticas do texto: a pontuação, a estrutura na página, as aspas, o itálico e todas essas criações são ainda mais exploradas nesse momento da criação.

Há ainda a escuta do outro, as criações que, captadas nesse espaço da leitura, são apreendidas pelo trabalho do ouvido. Novarina faz uma distinção muito importante das palavras *raisonner* e *résonner*, que querem dizer respectivamente raciocinar e ressoar. Retirado esse primeiro impulso da razão, deixar o texto ressoar no espaço faz parte do processo de criação em Novarina.

Já o terceiro estado do texto avança no processo de criação do espetáculo. Nesse texto há uma imbricação muito forte do espaço. É o estágio em que podemos entender a ideia de Novarina de que a linguagem deve operar no espaço. É nesse momento que os atores se levantam das cadeiras e seus corpos estão mais conjugados com o ambiente em que estão inseridos. O corpo todo trabalha fisicamente na construção do texto: “uma

---

<sup>133</sup> Livre tradução do trecho: Le deuxième théâtre du texte est autour de la table : lors de la première lecture à voix haute faite par les comédiens, une autre pièce tout à coup apparaît. C’est le même texte mais dans un monde autre : la chair sonore vient ici tout d’un coup et tout résonne autre. En étant répandu ailleurs, en autre milieu matériel, en changeant d’espace – et comme plongé dans un autre bain -, le texte s’entend autrement.

nova peça está lá – agora com o drama do espaço que vem se enlaçar. A linguagem se vê: um traçado sonoro emitido por um dos orifícios humanos”<sup>134</sup> (NOVARINA, 2006, p. 89). Novarina chama esse processo de viagem de um mundo a outro. Para ele não se trata de uma somatória de instâncias: o texto mais a voz, mais o corpo, mais o espaço. Se trata, mais do que tudo, de um salto entre dimensões diferentes: “pode ser comparado aquilo que se acontece na física quando um corpo passa de um meio a outro, troca de elemento: passando do ar para a água, da neve para a terra, da terra para o fogo”<sup>135</sup> (NOVARINA, 2006, p. 90).

Numa situação curiosa, Novarina se deu conta do quarto estado do texto. Em 2003 um espetáculo seu foi cancelado na véspera. No dia anterior à apresentação ele havia realizado um último ensaio sem a presença do público, e com o cancelamento, ele se deu conta da importância do espectador na construção do texto: “foi necessário esse acidente para tomar consciência que nós escutamos outra coisa com os outros, sozinho entre centenas, no meio do público, quando as perspectivas construídas para o espectador cruzam seus olhares”<sup>136</sup> (NOVARINA, 2006, p. 91). É a partir dessa situação que Novarina compreende que o público é o teatro, que o lugar da cena é o lugar desse compartilhamento de presenças:

É o público quem desata o drama, é através dele que vamos entender a peça, que tomamos inteiramente o espaço. O ator traz sobre o palco somente frases mudas; ele joga palavras, sílabas dramáticas, cenas opacas, enigmas para o espectador que os toma, resolve-os à sua maneira - pelo súbito aparecimento de uma memória de infância, por um fulgurante atalho da linguagem cotidiana, pelo riso<sup>137</sup> (NOVARINA, 2009c, p. 22).

É nesse encontro que se compreende a transformação do texto por meio do olhar, do som e do riso do espectador.

---

<sup>134</sup> Livre tradução do trecho em francês: une nouvelle pièce est là – avec maintenant le drame de l’espace qui vient s’y nouer. Le langage se voit : un tracé sonore émis par l’un des orifices humains.

<sup>135</sup> Livre tradução do trecho em francês: peut-être compare à ce qui advient en physique lorsqu’un corps passe d’un milieu à l’autre, change d’élément : passant de l’air à l’eau, de la neige à la terre, de la terre au feu.

<sup>136</sup> Livre tradução do trecho em francês: il a fallu cet accident pour prendre conscience que l’on entendait tout autre chose avec les autres, seul parmi des centaines, ai milieu du public, lorsque les perspectives construites par les spectateurs croisent leurs regard.

<sup>137</sup> Livre tradução do trecho em francês: C’est le public qui dénoue le drame, c’est par lui que nous comprendrons la pièce, prendrons entière embrasée dans l’espace. L’acteur n’apporte sur le plateau que des phrases muettes ; il jette des mots, des syllabes dramatiques, des scènes opaques, des énigmes au spectateur qui les mue, le résout à sa façon – par le surgissement soudain d’un souvenir d’enfance, par un raccourci fulgurant du langage de tous les jours, par le rire.

Portanto, o que se quer destacar em relação aos quatro estados dos textos é que se pode encontrar diversas fases da criação, considerando-se que ela está inserida em todos os materiais resultantes: duas criações textuais e uma espetacular. A primeira criação textual, gera o primeiro estado do texto, mas imbrica na atuação de diversas instâncias autorais: o poeta oral, o poeta ouvinte, o poeta escrivão e o poeta leitor. Já na segunda versão dos textos, a versão cênica, pressupõe o trabalho de diversos autores: aos poetas acima citados, se somam o poeta encenador, o poeta pintor, o poeta ator, os outros criadores cênicos (músico, contrarregista e etc.) e por fim, o poeta espectador. Todos esses corpos têm lugar no texto de Novarina, e podem facilmente ser identificados em instâncias gramaticais, estruturais e sinestésicas. Tentou-se nesse estudo dar conta dessas construções de Novarina, a partir da linguagem, da palavra não comunicante e do corpo.



## BIBLIOGRAFIA

AUSTIN, John. Quando Dizer é Fazer. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BABIN, Isabelle. Le ‘languisme’ de Valère Novarina, ou la langue-utopie d’une humanité nouvelle. In Revue Silène – Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense. Disponível em: [http://www.revue-silene.com/images/30/extrait\\_87.pdf](http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_87.pdf). Paris: 2007

BALAKIAN, Anna. O Simbolismo. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARTHES, Roland. Ensaaios Críticos. Lisboa: Edições 70, 2009.

BAUMGARTEL, Stephan. O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea. In: Revista VIS, v. 9, UNB, Brasília, 2010.

\_\_\_\_\_. Em busca de uma teatralidade performativa além da representação dramática: reflexões sobre a variedade formal na dramaturgia contemporânea. In: Sobre PerformAtividade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

BERSET, Alain (org.). Valère Novarina: Théâtres du verbe. Paris : Corti, 2001.

BUCHVALD. Claude. Valère Novarina en scène. Saint Denis: Press Universitaires de Vincennes, 2014.

CABRAL, Maria de Jesus Reis. Mallarmé, Maeterlinck e o “princípio invisível” do drama. In: Revista Mathésis 20, 2011, Coimbra, p. 155-176. Disponível em: [repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/916](http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/916).

CAVALHEIRO, Karyn Cristine. Jogos de Linguagem e formas de vida na filosofia de Ludwig Wittgenstein. In: Tabulae: Revista de Filosofia. Curitiba: Gráfica Vicentina, v.1, n.1, p. 57-66, jan./jul. 2006.

CENTENO, Yvette. Valère Novarina et Le Théâtre des Paroles. In. Valère Novarina: Théâtres du verbe. Paris : Corti, 2001.

COMBES, Emilie. Le Corps du Verbe. Disponível em : <http://googleweblight.com/i?u=http://www.lintermede.com/vivier-des-noms-novarina.php&hl=pt-BR&tg=181&tk=10165380276327637244>. Acesso em 15 de fevereiro de 2018.

CORVIN, Michel. Marchons Ensemble, Novarina ! Vade Mecum. Paris: Les Solitaires Intempestifs: 2012.

CUTER, João Vergílio Gallerani. Um Percursor dos Jogos de Linguagem. In: Analytica Revista de Filosofia, vol. 9, n.2. Rio de Janeiro: 2005.

DANAN, Joseph. Entre Théâtre et Performance. Arles: Actes Sud, 2013

DE MARINIS, Marco. Lo spettacolo come texto. In Versus – Quaderni di studi semiotici, n. 21, Bompiani, 1979.

DETUE, Frédéric; DUBOUCLEZ, Olivier (org.). Valère Novarina : Le langage en scène. Caen, Lettres modernes Minard, "Écritures contemporaines", n°11, 2009

DIEUZIADÉ, Louis. Le théâtre de Valère Novarina – Une Scène de délivrance. Provence: Université de Provence, 2004.

DUBOUCLEZ, Olivier. Dialectique de L'inattendu. In. Valère Novarina. Paris: Classiques Garnier, 2015.

\_\_\_\_\_. Nom de Personne – L'Écriture des Noms Propes Chez Valère Novarina. In. Valère Novarina : Le langage en scène. Caen, Lettres modernes Minard, "Écritures contemporaines", n°11, 2009

FERAL, Josette. A Teatralidade – em busca da especificidade da linguagem teatral. In. Além dos Limites – teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. Théorie et Pratique du Théâtre – Au-delà des limites. Montpellier: L'Entretemps, 2011.

FESTIVAL D'AVIGNON. Disponível em: <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2015/le-vivier-des-noms> Acesso em 15 de fevereiro de 2018.

GLOCK, Hans-Johann. Dicionário Wittgenstein. Trad. Helena Martins. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: 1998.

GUÉNOUN, Denis. A exibição das palavras – Uma idéia (política do teatro). Rio de Janeiro: Teatro Pequeno Gesto, 2003.

\_\_\_\_\_. O Teatro é Necessário? São Paulo: Perspectiva, 2004.

HERSANT, Celine. La fabrique continue du texte: généalogie de La Chair de l'homme et de ses cinq réécritures. In. Le théâtre de Valère Novarina – Une Scène de délivrance. Provence: Université de Provence, 2004.

\_\_\_\_\_. L'Atelier de Valère Novarina – Recyclage e fabrique continue du texte. Paris: Classiques Garnier, 2015.

JOHNSON, Barbara. Poetry and a Performative Language. In. Yale French Studies. New Haven: University Press, 1977.

JOURDE, Pierre (org.). La Voix de Valère Novarina. Orléans : L'Hammattan, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOPES, Ângela Leite; KFOURI, Ana; REYS, Bruno Netto (org.). Novarina em cena. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

LOPES, Ângela Leite. Traduzindo Novarina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

MARQUES, António. A Crise da Linguagem Representacionalista em Wittgenstein. In: Revista Portuguesa de Filosofia. Ed. 58, n. 03, 2002.

MENDES, Cleise Furtado. A ação do lírico na Dramaturgia Contemporânea. In Revista Aspas, v. 5, n. 2, São Paulo, 2015, p. 6-15. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102334>

MOLER, Lara Biasoli. Da Palavra ao Silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-08082007-155902/pt-br.php>

NÉE, Laure (org.). Valère Novarina. Paris: Classiques Garnier, 2015.

NOVARINA, Valère. Carta aos Atores e Para Louis de Funès. Trad. Ângela Leite Lopes, Rio: 7letras, 1999a.

\_\_\_\_\_. Devant la Parole. Paris: P.O.L. Editeur, 1999b.

\_\_\_\_\_. Diante da palavra. Trad. Ângela Leite Lopes, Rio: 7 Letras, 2009a.

\_\_\_\_\_. Entrevista à France Culture. Disponível em <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/valere-novarina-il-y-dans-lhomme-de-lanimal-et-du-souffle-de> Acesso em 30 de março de 2018a.

\_\_\_\_\_. Je suis. Paris: P.O.L. Editeur, 1991a.

\_\_\_\_\_. La Chair de l'homme. Paris: P.O.L. Editeur, 1995.

\_\_\_\_\_. La Scène. Paris: P.O.L. Editeur, 2003.

\_\_\_\_\_. La Quatrième Personne du Singulier. Paris: P.O.L. Editeur, 2012a.

\_\_\_\_\_. Le Drame de la Vie. Paris: P.O.L. Editeur, 1984.

\_\_\_\_\_. Le Discours aux Animaux. Paris: P.O.L. Editeur, 1987.

\_\_\_\_\_. Le Théâtre des Paroles. Paris: P.O.L. Editeur, 2007.

\_\_\_\_\_. Le Vivier des Noms. P.O.L. Editeur, 2015.

- \_\_\_\_\_. Le Vrai Sang. Paris: P.O.L. Editeur, 2011a.
- \_\_\_\_\_. Le Repas. Paris: P.O.L. Editeur, 1996.
- \_\_\_\_\_. Lumières du corps. Paris: P.O.L. Editeur, 2006.
- \_\_\_\_\_. L'Acte Inconnu. Paris: Éditions Galimard, 2009b.
- \_\_\_\_\_. L'Envers de l'esprit. P.O.L. Editeur, 2009c
- \_\_\_\_\_. L'Espace Furieux. Paris: P.O.L. Editeur, 1997.
- \_\_\_\_\_. L'homme hors de lui. P.O.L. Editeur. No prelo, 2018b.
- \_\_\_\_\_. L'Opérette imaginaire. Paris: Éditions Galimard, 2012b.
- \_\_\_\_\_. L'Organe de Langage c'est la Main. Paris: Argol Éditions, 2013
- \_\_\_\_\_. L'Origine Rouge. P.O.L. Editeur, 2000.
- \_\_\_\_\_. Observez les logaèdres ! Paris: P.O.L. Editeur, 2014.
- \_\_\_\_\_. O ateliê voador e Vocês que habitam o tempo. Trad. Ângela Leite Lopes, Rio: 7Letras, 2009d.
- \_\_\_\_\_. O Animal do tempo e A Inquietude. Trad. Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro: 7Letras: 2007.
- \_\_\_\_\_. O Teatro dos Ouvidos. Trad. Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro: 7Letras: 2011b.
- \_\_\_\_\_. Pendant la matière. Paris: P.O.L. Editeur, 1991.

\_\_\_\_\_. Site Valère Novarina. Disponível em:  
<http://www.novarina.com/index.php> Acesso em: 20 de fevereiro de 2018c.

\_\_\_\_\_. Théâtre. Paris: P.O.L. Editeur, 1989b.

\_\_\_\_\_. Voie négative. Paris: P.O.L. Editeur, 2017.

\_\_\_\_\_. Vous qui habitez le temps, Paris: P.O.L. Editeur, 1989a.

NOVARINA, Valère; DUBOUCLEZ, Olivier. Paysage parle. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2011.

NOVARINA, Valère; DUBUFFET, Jean. Personne n'est à l'intérieur de rien. Estrasburgo: L'Atelier Contemporain, 2014.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1997

RAJAGOPALAN, Kanavillil. O Austin do qual a Linguística não tomou conhecimento e a Linguística com a qual Austin sonhou. In: Cadernos de Estudos Linguísticos. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996.

RAMOS, Luiz Fernando. Herança Simbolista no Teatro Contemporâneo. In: Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André, ano 1, n.0, março de 2003, p. 19 e 20

\_\_\_\_\_. Mimesis Performativa: A Margem de Invenção Possível. São Paulo: Annablume, 2015.

\_\_\_\_\_. O Parto de Godot e outras encenações imaginárias, a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Trad. André Telles. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A Invenção da Teatralidade. In: Revista Sala Preta. São Paulo: USP, 2013.

\_\_\_\_\_ ET al. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Trad. André Telles. Cosac Naify. São Paulo, 2012.

SHAW, Mary Lewis. *Performance in the text of Mallarmé: the passage from Art to Ritual*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1993.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880 – 1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. Cosac Naify. São Paulo, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultura, 1991.

\_\_\_\_\_. *O Livro Azul*. Lisboa: Edições 70: 1992

\_\_\_\_\_. *Tractatus Lógico-philosophicus*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura medieval”*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## **ANEXO I**

### **Relatório de acompanhamento de processo**

#### **L'homme hors de lui**

#### **Valère Novarina**

Os primeiros contatos foram por e-mail. Existe a possibilidade? Sim, claro, mas primeiro preciso falar com os atores. Me liga amanhã? Estamos com problema com o espaço de ensaio, você pode ir na sexta? Até lá já teremos resolvido isso, hoje falarei com os atores.

Sim, claro, os atores. Nada é decidido sem que os atores estejam cientes. Estamos ensaiando: “as pausas, Dominique, é você que conduz”. Preciso de cinco minutos, 15 ou 1 hora para uma água ou descanso.

O início do acompanhamento de processo não se deu no início do processo de fato. O texto já estava decorado e a maioria dos objetos, o cenário, já estavam presentes. Foram 4 ensaios antes da minha chegada, e encontros com a dramaturgista e também esposa de Novarina, Roséliane Goldstein para compreensão e emprego do texto na voz do ator Dominique Pinon.

Mas mesmo assim consegui encontrar novos desdobramentos para o texto de Novarina, antes tão poético mesmo que performativo no papel. Acompanhar os ensaios me deu a possibilidade de perceber outras facetas do autor, agora *metteur en scène* Valère Novarina.

Este relatório se mostra tão processual quanto os ensaios. Perguntas feitas são respondidas tardiamente, respostas instantâneas são revistas ou abandonadas com o passar dos dias, e mesmo a linguagem, um pouco descritiva e um pouco subjetiva, acompanha o fluxo do pensamento diante as ações em cena, tão experimentais e efêmeras.

Estavam presentes nos ensaios Valère Novarina (*metteur en scène*), Dominique Pinon (*acteur*), Richard Pierre (*acteur*), Christian Paccoud (*acteur et musicien*) e Céline Schaeffer (*collaboratrice artistique*) além da equipe técnica.



Dominique já estava lá, segurando o texto nas mãos, falando sem parar e andando pelo espaço do palco. No programa consta o nome de Roséliane Goldstein como dramaturgista, por isso acredito que haja anterior ao trabalho da mise en scène uma preparação textual, de leitura e compreensão, se é que podemos utilizar essa palavra.

Há no espaço oito telas pintadas por Novarina, tamanho 2,50 metros aproximadamente. No chão, o linóleo branco. Um dos atores, Richard Pierre, é o responsável por manipular as telas pelo espaço. Haja vista a proximidade com o início dos ensaios, acredito que todos os objetos já foram pré-determinados. Caberia aos ensaios somente a mise en place? Outra dúvida: qual a função de Richard Pierre na cena?

Outro fator importante para o espetáculo são as músicas. Elas contêm melodias muito reconhecíveis e são acompanhadas por Christian Paccoud que toca acordeom. Dominique ao cantar, transforma a música em fala e brinca muito com a melodia. Há também uma música que Christian fez a produção, com vozes de mulheres. Ainda não sabemos em que momento será inserido na cena, mas já me coloca uma questão acerca da música na mídia, conforme nos fala Paul Zumthor. O teórico elucida sobre a perda de performatividade quando a música está na mídia e não executada ao vivo.

O ensaio vai começar e, desde o início eu fico atenta às possibilidades de transformação do texto: Quando e como ele acontece? Quem é o operador das mudanças do texto? Há uma soberania do autor como metteur en scène? Qual é a hierarquia?

O que eu pude observar, de maneira ainda exploratória, mas muito pulsante, é a autonomia de Dominique na manipulação do texto. Novarina sempre auxilia com a compreensão da dramaturgia e com a organização dos objetos em cena, que são muitos. Mas Dominique tem grande liberdade na experimentação das palavras e dos gestos. Não há a necessidade da validação do metteur en scène. Há uma observação interessante: Novarina, em vários momentos do ensaio pergunta para Dominique: O que (ou como) você vai fazer?

Isso foi uma grande surpresa. Haja vista a quantidade de textos que Novarina escreveu sobre a figura do ator – inclusive essa peça – eu havia construído a ideia de

que ele, enquanto *metteur en scène* seria muito cuidadoso com relação ao trabalho do ator. Pelo contrário. A máxima “É no ator que o teatro acontece” que encontramos no texto *Carta aos Atores*, é levada a cabo. Com isso, consigo ler este texto de outra maneira. O que Novarina propõe é justamente uma autonomia do ator, que, ciente do seu corpo de dentro, tem total independência para construir a oralidade e o gestual da cena. O texto se torna mais uma maneira de se pensar um “Ator Criador” sem que necessariamente ele precise escrever um texto ou uma cena com suas próprias ideias. A composição do ator está dentro dele mesmo, pois, afinal, como é possível dirigir o dentro do ator? Fico cada vez mais pensando sobre essa ideia de Ator Autônomo. Ele cria o teatro com o seu dentro, com os seus buracos, tubos, conexões, órgãos...

Outra sensação sobre o ensaio é a ideia de “*Répétition*”. A proposição dos ensaios como uma repetição e não como uma tentativa dá uma dimensão muito mais potente para as ações em cena. Os atores estão o tempo todo repetindo as ações, as cenas, os textos. Não se trata de uma tentativa, que eu acredito que a palavra ensaio possa sugerir. A *Répétition* é intensa e por isso mesmo já conseguimos tatear algumas presenças, algumas qualidades de cena. Ao mesmo tempo, o verbo *jouer* para se referenciar o trabalho do ator também está muito presente. Eles brincam, jogam com os textos e as ações o tempo todo. Há uma experimentação contínua, mas muito potente e real.

Para pensar: Como falar sobre uma gramática oral nos textos de Novarina, se a gramática é exatamente o que ele refuta em seus textos? Quais as classes gramaticais de uma poética oral que vai para a escritura? Essa gramática oral exalta a comunicação, a linguagem fixa, ou exatamente o contrário?

### **Le 09 septembre 2017**

A primeira frase do espetáculo é “*Le théâtre est vide*”, dita por Richard. Fico pensando sobre a função do Richard, sobre esta rubrica que ele diz. De modo geral Dominique não age fisicamente, não manipula os objetos da cena, em contraponto, Richard age o tempo todo. Dominique é a palavra-ação, Richard é a ação física.

Nessa primeira parte do ensaio podemos perceber melhor a construção dos signos. O texto fala muito sobre objetos e a relação do homem com eles. Há uma estrutura quadrada, como uma moldura de quadro, que Dominique fica dentro boa parte.

A relação entre os objetos e o homem faz parte da ideia de enquadrar. A nomeação faz parte do processo de enquadramento do mundo, e é a isso que Novarina faz referência e refuta o tempo inteiro. Por isso os quadros pintados por Novarina são todos quadrados e do mesmo tamanho. As ações de Dominique são a passagem, entrar e sair dos quadrados, não pertencer. Exatamente a impressão que tive sobre o personagem, *personne*, durante o estudo do *mestrado*.

Fiquei pensando sobre a figura do Novarina enquanto *metteur en scène*. Há vários textos que ele escreveu sobre o espaço, mas a maioria faz referência a questão da linguagem. “A onda da linguagem se espalhar pelo espaço”, ele disse numa entrevista. Porém, a sua função de *metteur en scène* está muito mais ligada ao seu trabalho de artista plástico. Ele orchestra os signos, os objetos no palco com uma noção estética que advém do espaço. A cor, a textura, altura, distância, tamanho... Todos esses elementos são muito importantes para a construção da cena. As poucas indicações que ele faz para os atores estão mais ligadas à manipulação dos objetos do que do próprio corpo. As primeiras proposições são sempre dos atores, as indicações de Novarina são mais relacionadas a uma estética espacial, de movimentação. Porém, em um momento interessante, Novarina utilizou uma expressão para falar sobre o texto: “*Vous avez beaucoup d’espace, vous pouvez ‘espacer’ le texte*” para fazer referência ao tempo e a movimentação do ator.

Penso na necessidade de analisar os quadros de Novarina e o seu uso na *mise en scène* a partir do livro *Ceci n’est pas une pipe* do Michel Foucault, que põe em tensão a relação entre linguagem, nomeação e imagem. Há algo sobre a figuração e sobre a traição das imagens. A imagem, o objeto em Novarina é sempre colocado de maneira negativa: “*Que faire pendant la matière? Où se cacher?*”

Em um outro momento interessante, Dominique interrompe o texto e diz para Novarina que o trecho fica estranho para falar. É sobre a utilização da palavra BIC para referenciar um tipo de lápis e fazer rima com a palavra *algébriques*. Novarina tenta explicar o uso da marca e a intenção dela no texto. Porém Dominique explica: “*Oui, j’ai compris. Quand tu écris est évident, mais à la bouche est différente, quand tu parles n’est pas possible le comprendre*”. E então observamos Novarina compor o trecho junto com Dominique, criando outra rima: “*Chaque soir, tard, au crayon noir*”. Esse é um exemplo de como o texto escrito por Novarina sofre modificação na cena.

Há uma cena interessante que Dominique faz como se lesse no pergaminho um trecho do texto. Isso faz total referência à Paul Zumthor que nos conta sobre a relação

da leitura e da fala na idade média, sobre a tensão entre a oralidade e a escrita. Há um jogo, uma tensão entre essas duas instâncias, a linguagem vulgar e a linguagem escrita. Quem predomina?

**Le 10 septembre 2017**

Começo o ensaio pensando sobre a função de Richard. Me recordo do livro *O teatro é necessário*, do Denis Guénoun, que fala sobre o fato dos teatros estarem vazios, mas as escolas de teatro cheias. Ele aponta que o público do teatro não está mais interessado nas ficções, no ilusionismo, mas sim na materialidade do teatro, nas manipulações da cena, no como fazer. Fico pensando que Richard é exatamente essa figura em cena. O palco está nu, não há vestimentas, Richard manipula o cenário, os objetos frente ao espectador ao mesmo tempo em que o texto é dito por Dominique. Isso traz uma grande quebra do ilusionismo e revela a materialidade, o teatro como tal.

Num momento Novarina sugere a inserção de uma frase no texto para que ela possa se encaixar na encenação, numa movimentação que o ator realizava em silêncio. Nesse momento penso mais uma vez sobre a orquestração do espaço e como o texto vem para dialogar com as necessidades do espetáculo. Quem sugere a necessidade do texto é o *metteur en scène*, mas quem o escreve é o autor. Em outro momento ele também inverte a posição das frases por conta da oralidade produzida em cena: “*c’est bien placé*”. São diversos os motivos das transformações do texto: o ator (a fala), o *metteur en scène* (a movimentação), o autor (o ato de ouvir).

A função da colaboradora, Céline, é a de organização da *mise en place*. Ela fotografa as posições dos quadros e dos objetos em cena e anota também no seu texto. Ela também segue o texto para ajudar Dominique, quando ele esquece. Porém, esse auxílio as vezes gera tensão. Como estamos no início dos ensaios, Dominique ainda tem algumas dificuldades em conectar texto e *mise en place*. A questão da memorização de um texto não lógico traz outras necessidades para o ensaio. Essa questão ainda se mostra muito delicada.

Em alguns momentos tenho a impressão que a movimentação do Dominique é um pouco aleatória, haja vista a liberdade e autonomia que ele tem em cena. Porém, num momento em que Novarina sugere para que ele caminhe em direção aos objetos da esquerda, Dominique explica que os objetos da direita são mais materiais, mais fortes,

comunicam mais com o texto. De certa maneira isso acaba com a minha visão sobre a sensação de aleatoriedade das ações de Dominique e nos coloca diante de uma justificativa que não vem da ordem da lógica estrutural ou espacial da cena, e sim da lógica do corpo e do texto como fala. Essas conexões e proposições feitas por Dominique não são feitas a favor da construção de um sentido, pelo contrário, as ações são da ordem do corpo, a favor do jogo do ator.

### **Le 11 septembre 2017**

Começo o ensaio pensando sobre o lugar da imagem/objeto no espetáculo. São 08 quadros no palco. Não se trata de um jogo de esconde e revelação. As telas são manipuladas a todo momento, e sempre o ator faz referência a elas ao falar dos objetos. Isso se mostra uma grande surpresa no trabalho de Novarina, quando percebemos que a mise en scène não se trata da orquestração do ator, mas sim da orquestração do espaço, dos objetos, das telas e das imagens que os atores vão compondo em cena. Uma questão curiosa é que Dominique sempre remete aos quadros quando fala dos objetos no mundo, sempre realizando uma crítica. Ao mesmo tempo, na ação final do espetáculo, o ator atravessa a tela, rasga a tela com seu próprio corpo, e essa ação é muito significativo, revela uma crítica muito grande à imagem. Acredito que Novarina trabalha com a imagem da mesma maneira com que trabalha com a palavra. Ela é o centro de seu trabalho, mas ao mesmo tempo é o foco de crítica. Novarina nos propõe pensar a imagem de outra maneira, a colocar os objetos num lugar não indicativo, de não ser, fora da representação. Muito importante pensar o estatuto da imagem na obra do Novarina.

Por outro lado, hoje Dominique teve muita dificuldade com o texto. Há trechos que revelam uma grande dificuldade para a memorização. Fico pensando que a memorização do texto de Novarina necessita uma outra lógica, que não se agarra ao sentido das palavras e sim mais próxima dos movimentos bocais e do corpo inteiro e dos sons produzidos. Faço um paralelo de quando memorização uma música de uma língua desconhecida. Decoramos os sons reproduzidos pela boca e o seu som e não o seu sentido.

Rapidamente também me pergunto da relação entre Richard e as rubricas. Elas geralmente são mais etéreas, nada indicativas. Richard faz também uma leitura poética

dessas rubricas? Suas ações são a representação das rubricas poéticas? Palavras não indicativas transformadas em ação. Não podemos fazer uma relação direta com a teoria dos atos de Fala de Austin? Acho que aqui temos uma chave de leitura.

Em alguns momentos penso sobre o lugar do cômico na obra de Novarina. O ator por vezes se mostra como um não-ser, um não aderente à realidade e a si próprio, o ridículo ou às vezes o inocente... Não sei dizer como o cômico se coloca na obra de Novarina. Não sinto a necessidade de rir em momento algum, mas ao mesmo tempo, vejo o ator um pouco nesse lugar do homem deslocado da sua real situação, o clown talvez, o que de fato faz muita ligação com a obra de Novarina.

Para finalizar, fico pensando sobre o sistema de direção do Novarina é muito específico, a maneira como ele conduz os elementos em cena não é típico da metodologia francesa preocupada com a condução da narrativa, mas também não tem uma lógica moderna de condução e criação da imagem perfeita, como em Bob Wilson, e não se trata do bem fala, da palavra bem proferida. Há uma impressão de inacabamento da cena. As telas são manipuladas por uma pessoa. Ora as telas estão ao contrário, ora estão no chão e o ator pisa em cima dela, em alguns momentos elas aparecem, mas não completamente. Eu fico com a impressão de que há uma sujeira muito grande na cena. Os gestos dos atores não são precisos, mas tampouco são orgânicos no sentido naturalista. Esse inacabamento da cena é algo que deve ser pesquisado mais a fundo. Uma questão muito importante, mas ainda muito etérea enquanto hipótese.

Algumas outras reflexões fugidias, ou observações não aprofundadas: Hoje Novarina fez uma pequena indicação sobre as listas que estão no texto, sugeriu ao ator que ela fosse dita como um bloco, o que revela uma lógica musical muito precisa; em um único momento haverá uma música gravadas, um coro fúnebre, e por isso fico pensando sobre a relação entre mídia e performance, na questão da oralidade discutida por Zumthor; Houve um corte de texto de Richard após Dominique cruzar a tela, acredito que a imagem seja muito forte para que haja um texto explicativo do Richard.

**Le 13 de septembre 2017**

A primeira questão que me vem neste ensaio é a experimentação constante. As marcações que foram experimentadas ontem, hoje são refeitas e reconsideradas. Muitas alterações são realizadas e a tentativa é constante. Eu tenho a percepção de que

Novarina chega no ensaio totalmente aberto e disponível para alterações, há uma ideia de ensaio como acontecimento. Isso pode tornar o processo ainda mais arriscado, mas é essa percepção de risco constante e de experimentação que torna o processo e a obra de Novarina ainda mais interessante. As marcas são refeitas, a tonalidade da cena, a relação com o público... Tudo se transforma o tempo todo.

Em mais um momento nós vemos Dominique perguntando para Novarina: O que devo fazer neste momento? Ele responde sem nenhum problema: Eu não sei. Isso denota uma ética de trabalho muito forte bem como um sistema de trabalho ainda mais claro. É no acontecimento do ensaio que a obra se faz, não há nada preestabelecido pela razão, pela construção esquemática do *metteur en scène*.

Outra questão me evoca durante o ensaio. Me lembro de uma fala do Roberto Alvim, no Núcleo de Dramaturgia em Curitiba. Ele dizia sobre a necessidade de aproximação e afastamento. O texto precisa de algum número de aderência à realidade que antecede a invenção. São momentos de aderência e de afastamento da realidade, o que provoca a tensão, o que mantém a corda do espetáculo sempre tensa. Há no texto de Novarina alguns momentos, curtos, em que identificamos algum tipo de narrativa. Mas é só a partir dela que podemos romper e propor outras formas de relação com a linguagem. Há lastros de narrativa: a família, o trabalho, as lembranças da infância... Há uma movimentação constante de aderência e afastamento da realidade.

Portanto, por um lado eu acredito que a encenação de Novarina nos ajude com a aderência à realidade, para que o impacto diante à inventividade da palavra seja ainda mais radical. Não se trata, de maneira alguma, de uma encenação representativa. Isso não seria possível. Mas acredito que os elementos da encenação ajudam um pouco na criação de uma camada de aderência com a realidade. Os objetos e as imagens tentam, de maneira muito sugestiva, contribuir para a aderência à realidade, que é desconstruída no momento seguinte somente a partir da palavra. A palavra desconstrói, somente ela. Acredito que os momentos de adesão à realidade são mais claros na encenação do que no texto. A materialidade da cena ajuda nessa questão. Mas é justamente pelo contraste que os momentos de invenção e afastamento da comunicação se mostram mais poderosos.

Há algo interessante sobre a direção de Novarina. Há uma autonomia muito grande do ator. Como já dissemos antes, Novarina não dirige o dentro do ator, impossível. Mas gostaríamos de diferenciar o trabalho que Novarina faz com o espaço e a liberdade do ator. A *mise en place* que Novarina organiza é menos coreográfica. Ela

se dá somente quando há manipulação dos objetos em cena. Acredito que seja mais uma direção dos objetos do que dos atores, pois, fora a manipulação dos objetos, o ator pode realizar e experimentar a sua ação constantemente. Isso se dá também e principalmente quando falamos da parole, da maneira como o texto enunciado se relaciona com o espaço, com a mise en place. Reforçamos que a direção de Novarina em relação ao trabalho do ator é o de esclarecer ou evidenciar a filosofia, o discurso, a arquitetura que ele está construindo junto com os outros elementos da cena. Ele não manipula o ator, ele deixa o ator se operar e operar o texto de acordo com o que ele está propondo para os outros elementos.

A função de Richard ainda é uma incógnita no processo. Ele opera como um contrarregra, mas isso seria diminuir este signo que é tão trabalho por Novarina em cena. Ele é que opera o espaço. Dominique opera o texto. Há uma conjunção destas duas funções, que se intercalam em alguns momentos. Mas há no trabalho de Richard uma percepção de arquitetura da cena, construir e desconstruir, encher e esvaziar o espaço. E isso é sempre em relação com a linguagem, trazendo outras camadas para a parole.

### **Le 14 septembre 2017**

Começo o ensaio já me perguntando sobre o lugar da teologia no trabalho de Novarina. Acredito em várias questões acerca da liturgia, principalmente em relação à oralidade, mas outros problemas se colocam ainda mais evidentemente neste espetáculo. Há um trecho específico em que o espetáculo fala da relação entre Deus, o homem e os objetos do mundo. Sinto a necessidade de desvendar mais estas relações, percebê-la junto à questão da parole: “Dieu est la quatrième personne du singulier”. Isso também vai ajudar na leitura do espetáculo, na leitura dos objetos da cena: vela, cruz etc.

O clima de experimentação ainda é muito presente. Novarina investe muito tempo construindo e desconstruindo os signos, as relações da cena. Dominique ainda se sente muito inseguro, e afirma ser muito difícil essa movimentação criativa tão próxima à estreia.

Em todo momento Novarina recria os signos, elementos visuais do espetáculo. Há muitos objetos em cena. A construção de um signo passa pela análise, experimentação de sua textura, cor, peso, formato etc. Mas também passa pela experimentação do seu movimento, sua passagem, sua manipulação e implicação do



corpo no objeto. É por isso que durante o ensaio nada do que é proposto pelas palavras é fixado sem antes a implicação do corpo. E porque a cada parole há um corpo, um objeto e um movimento que se transforma.

E esta experimentação continua também no trabalho com o texto. Novarina havia retirado um trecho no ensaio passado e Dominique acabou convencendo que o trecho era importante por conta da movimentação criada para aquele momento, que eles casavam muito bem. Portanto, podemos perceber que estas modificações do texto partem sobretudo de uma necessidade da cena.

A partir disso, podemos pensar nessa versão do texto como um arquivo da performance? Ou pensar no texto como uma experimentação no espaço? Me pergunto: Qual é o poder comunicativo de um texto quando ele é publicado como versão de pós-cena?

Algumas respostas me vêm ainda durante o ensaio. Penso que o texto como arquivo é muito pouco! Qual o poder de leitura desta segunda versão? Me lembro dos textos de Zumthor e da construção do texto medieval a partir das ações performativas: ditar; ouvir; escrever. Essas três ações estão inclusas quando Novarina escreve, mesmo que solitariamente. A primeira versão já é performativa. As outras versões acabam por continuar este fluxo do texto corporal, do texto no espaço, e sobretudo, uma escuta do outro, do ator, da performance fora de si.

Uma observação interessante sobre as modificações do texto e questão da memorização: No fim da página 11 há uma alteração simples, mas curiosa: Dominique não utiliza a fala “e eu respondi”, pois, o plano narrativo escrito não acompanha o plano narrativo da fala, que dá conta dessa mudança de discurso com a mudança simples da voz, o ritmo da fala e a composição do corpo. Novarina não corrige todos os erros de memorização de Dominique. Alguns trechos são importantes para o jogo que se constrói no texto e no espetáculo, mas outros momentos o ritmo da fala compreende a retirada de partes sem prejudicar a construção do espetáculo. A ausência compreende também uma entrada na lógica da performance.

### **Le 15 septembre 2017**

A metodologia do ensaio mudou hoje. Antes do início, Novarina se direcionou a mim e explicou: Preciso te mostrar o trecho que cortamos do espetáculo. Ele folheia minha cópia do texto e indica o corte de duas páginas. Conversamos um pouco sobre

este trecho, e ele me dá uma chave importante de leitura: Foi um corte de espetáculo, e não de texto. Isso transforma totalmente a percepção que tenho deste corte. Não volto mais ao texto e espero ver na cena as alterações que este corte opera.

Foi a primeira vez que passamos o espetáculo inteiro. Só após isso Novarina fez correções individuais e específicas. É muito interessante perceber a ética de Novarina como *metteur en scène*. Ele tem muito cuidado com as orientações que dá para Dominique e para os outros artistas da equipe. “Não se pode dirigir o dentro do ator” volto a pensar. As orientações são todas feitas particularmente. As que pude presenciar são explicações, sobre o texto e a filosofia que se está construindo na cena. Especificamente em relação à Dominique, não há grandes indicações sobre as ações e a voz, somente quando há objetos e pequenas e quase inexistentes indicações sobre a voz e as entonações que certos trechos pedem.

Hoje começamos a ver a estrutura completa do espetáculo, apesar das diversas alterações ainda propostas em relação à movimentação e manipulação dos objetos.

Ainda acho curiosa e um tanto enigmática a função de Richard no espetáculo. Hoje Novarina sugeriu que ele ficasse em cena, observando Dominique em vários momentos do espetáculo. Ele simplesmente entra, observa e sai.

Fico ainda na dúvida sobre o trabalho da dramaturgista, que hoje estava presente e conversou com Novarina particularmente em alguns momentos.

## **Le 16 septembre 2017**

Duas questões hoje ficaram muito presentes no ensaio, coisas que eu ainda não tinha percebido, experienciado. Uma delas é perceber a materialização do “chamado” em cena. Novarina fala em vários textos sobre a parole operar como um chamado aos objetos. A palavra não nomeia, chama. É como se as coisas no mundo não existissem antes de serem ditas: No princípio era o verbo. Durante o espetáculo é muito interesse perceber como os assuntos flutuam no espaço e o ator os toma, aleatoriamente. A estrutura do texto desaparece completamente, é o acontecimento da palavra, do chamado, que vemos acontecer em cena. De acordo com os movimentos e os objetos que também flutuam! Isso é uma chave muito importante de leitura do espetáculo, por muitas vezes esquecemos do texto primeiro, nada está predestinado.

Outra questão importante é o lugar no público na obra de Novarina. Em vários momentos percebemos que o ator referencia o público como Deus. Quando Richard reza ele o faz olhando para o público. É para o público que Richard se refere ao rezar. É o olhar de Richard que evidencia isso. Em outro momento, no fim do espetáculo, Dominique diz “segneur publique, prend pitié de pinoquio”. É muito, muito interessante pensar no público como o Deus do teatro. Acho essa uma questão muito importante para desenvolver na pesquisa.

Retomando a questão da memorização, é interessante perceber o quanto elas estão totalmente vinculadas às movimentações do corpo e não há uma lógica de enredo. Mais alguns trechos foram transformados por Novarina no ato 4 hoje. Há uma dificuldade com essas correções, cortes pois o texto já estava completamente vinculado às ações. Como transformar as falas em relação ao corpo?

Ainda sobre a memorização, ontem Dominique ficou nervoso com um trecho do texto, teve dificuldade em lembrar certos trechos muito parecidos. Hoje Novarina integrou a braveza à cena. As ações não são lógicas, e essa reação de Dominique, em relação ao texto, mas externa à sua significação, trouxe uma camada interessante à fala. Qual é a qualidade da fala se eu odeio esse texto? Não há problema em odiar algumas palavras, elas estão aí para isso...

Observações: Havia uma bicicleta em algum ensaio. Ela entrava na cena 3. Não está mais lá. Lembro que ela fazia referência à questão dos objetos em cena, do problema do objeto na relação com a palavra, com a nomeação. Para mim isso diz muito sobre esse ato do espetáculo. Outra observação é sobre a música que havia no ato 4. Ela foi retirada. Todas as canções são ao vivo e cantadas por Dominique com acompanhamento de Christian no acordeon. Somente no fim do ato 4 é que Christian canta este trecho que antes era uma gravação. Outra sensação é sobre as músicas que estão mais faladas, Dominique não respeita os tempos e os compassos. A lógica parece ser da fala e não da música... A iluminação parece demonstrar uma linguagem mais precisa agora. Não há recortes de luz, focos fechados. Há uma geral permanente. Porém a iluminação está sempre direcionada de maneira mais forte para os quadros. Estamos numa exposição? Interessante pensar nessa possibilidade... Há vários momentos em que o espaço onde não há quadros, a luz está menos forte, mesmo se Dominique está nesta região. Tenho a impressão que os quadros são mais privilegiados pela dramaturgia da luz. Para finalizar as observações, há um discurso, uma composição acerca das cores

que estão em cena. Novarina é meticoloso quanto às cores dos objetos. Pano verde, tapete vermelho, conversam muito com as cores das telas...

Nesse ponto dos ensaios, as observações dadas pelo metteur en scène são no intuito de afinar a encenação, a mise en place. Ainda há experimentação, mas já começamos a consolidar os signos...

### **Le 17 septembre 2017**

Hoje durante a primeira passagem do espetáculo, fui anotando no texto toda a mise en place: entrada e saída de atores, de objetos, músicas e iluminação. Isso é importante para interligar texto e corpo, e entender a dramaturgia construída pelos movimentos dos corpos que falam em cena. Percebi que há muita movimentação. Somente dois ou três trechos em que não há ações físicas, a não ser a ação-palavra. Agora que fiz as anotações no texto, fica mais fácil me localizar a partir das ações. Fico me perguntando se não será assim também para o ator? A ação organiza o texto?

Por conta desse acompanhamento das ações junto com o texto, hoje pude perceber mais o trabalho oral de Dominique. A musicalidade e o ritmo da fala não respeitam pontuação do texto, que traz algum (pouco) sentido ao texto. Quando Dominique faz isso, coloca mais um grau de retirada da comunicação do texto. A não-comunicação do texto está também na fala, na música que Dominique constrói. Não se trata somente de uma construção estrutural do texto.

Mais uma observação interessante sobre a iluminação: Há uma luz que vem da coxia direita que invade o palco. Não sei exatamente o porquê, mas me parece um código que nos diz: sim, estamos no teatro, não existe ilusionismo aqui.

Sempre tento ficar muito atenta às indicações que Novarina dá aos atores, mesmo que elas sejam muito discretas, um cochicho no canto do palco, para não expor o ator. Mas hoje ele indicou para Dominique “empeches-toi” e isso é muito curioso pois o resultado foi uma atuação com muito mais tônus, o texto estava menos corrido depois dessa orientação, mas com muito mais força. Além disso, Novarina explica melhor as situações do texto, mas nunca diz como o ator deve falar ou agir.

Sobre as músicas: da mesma maneira como Novarina reconstrói a palavra quebrando-a, e as imagens desconstruindo-as, as músicas de forma alguma são corretas. Toda a quebra de compasso, de afinação parece também nos colocar num outro lugar de relação com o som. A comunicação musical também é quebrada.

Para finalizar, houve uma diferença da visão do diretor e do ator. Novarina quer alguns textos sejam mais espaçados, menos corridos para que sejam reforçados. Porém Dominique tem a impressão de que todo o espetáculo está assim. Pode ser que haja um apego do diretor-autor nessa necessidade de não jogar o texto fora. Mas tenho a impressão que Dominique faz isso o tempo todo, como uma ansiedade de se livrar do texto nesse monólogo falante. Mas afinal, quem tem razão? Nem tudo tem um acordo, às vezes as questões ficam em stand by.

**Le 19 septembre 2017**

Hoje foi a “répétition generale”, primeiro contato da obra com o público. E a primeira e mais forte impressão desse encontro é o riso. O público ri em muitos momentos do espetáculo. Anotei todos esses momentos para tentar verificar o que desencadeou o riso. A princípio penso em duas questões muito próprias da obra de Novarina. Acredito que o lugar desconhecido proposto por Novarina é extremamente desestabilizante, não é fácil estar aberto às novas, outras conjugações da linguagem, da imagem e do espaço. Portanto, qualquer mínima possibilidade de identificação, de codificação do signo traz como que um alento para o público, como se pensasse “Ah, sim, isso eu entendi”, o que é exteriorizado pelo riso. Por outro lado, a própria condição de repulsa do homem, do real, da comunicação, coloca esse “homme hors de lui” um ridículo, um completo inadequado. E é talvez esse possível não-lugar do homem que possa provocar o riso, como se essa inadequação desencadeasse no público uma relação com outras figuras como o palhaço, inadequado de natureza, se assemelhando ao ridículo, ao inapropriado.

Após essa apresentação, Novarina ainda propôs alterações na mise en place, pequenas, mas que reforçam a constante experimentação do processo de Novarina.

**Le 20 septembre 2017**

**Le 21 septembre 2017**

**Le 03 octobre 2017**

**Le 04 octobre 2017**

**Le 05 octobre 2017**

**Le 08 octobre 2017**

**Le 14 octobre 2017**

**Le 15 octobre 2017**

Fui autorizada a entrar no teatro como equipe técnica do espetáculo, o que possibilitou que eu acompanhasse 08 das 23 apresentações desta primeira temporada.

A sensação do acompanhamento destas apresentações, espaçadas durante as 4 semanas de temporada, é que o espetáculo continuou em processo durante esse tempo. A cada apresentação eu pude identificar alguma transformação, alguma diferença na encenação e também no texto.

Outra questão que ficou extremamente evidente nesse acompanhamento das apresentações é que o espetáculo ainda se mostra em processo justamente pelo fato de que o público constrói o espetáculo também, o espaço da plateia também é espaço teatral, as questões produzidas pelo ator ultrapassam o limite do palco e avançam pelo espaço da plateia, que por sua vez retorna para palco suas próprias questões, através do riso, do olhar, da própria presença que exala sinestesia. Essa questão se tornou ainda mais evidente quando comecei a assistir ao espetáculo de lugares diferentes da plateia, inclusive duas delas da cabine de iluminação. O lugar de onde eu assistia o espetáculo mudou completamente a minha percepção sobre ele, que naquele momento não era mais de pesquisadora atenta às composições da cena, mas de uma espectadora totalmente disponível e integrante daquele acontecimento.

## ANEXO II

### ARBORESCÊNCIA DA OBRA DE VALÈRE NOVARINA

MATRIZES	ADAPTAÇÕES	CADERNOS, NOTAS E ENSAIOS
<i>Eu, Tu, Ele</i> , prólogo para <i>A Metamorfose de Kafka</i> , 2012.		<i>A quarta pessoa do Singular</i> , 2012
		<i>Uma língua desconhecida</i> , 2012
		<i>O Averso do Espírito</i> , 2009
<i>O verdadeiro sangue</i> , 2011	<i>O verdadeiro sangue</i> , versão cênica, 2014	<i>Observe os Logaédros</i> , 2014
<i>O ato desconhecido</i> , 2007, 2009		<i>O Averso do Espírito</i> , 2009
<i>A Cena</i> , 2003		<i>Luzes do Corpo</i> , 2006
		<i>O Ator Sacrificante</i> , 2004
<i>A Origem Vermelha</i> , 2000		<i>Luzes do Corpo</i> , 2006
		<i>O Ator Sacrificante</i> , 2004
<i>A opereta imaginária</i> , 1998, 2012		<i>Diante da palavra</i> , 1999, 2010
		<i>Uma língua desconhecida</i> , 2012
<i>O Jardim do Reconhecimento</i> , 1997		
<i>A carne do homem</i> , 1995	<i>A Loteria Pierrot</i> , 1995, 2009	<i>Uma língua desconhecida</i> , 2012
	<i>A Refeição</i> , 1996	
	<i>O penúltimo dos homens</i> . 1997	
	<i>O equilíbrio da cruz</i> , 2003	
<i>Eu sou</i> , 1991	<i>O Espaço Furioso</i> , 1997	<i>Durante a Matéria</i> , 1991
	<i>O Espaço Furioso</i> , 2ª versão, 2006	
<i>Vocês que habitam o</i>		<i>O teatro das palavras</i> , 1989,

<i>tempo</i> , 1989		2007
<i>O Discurso aos animais</i> , 1987	<i>O Animal do Tempo</i> , 1993	
	<i>A Inquietude</i> , 1993	
<i>O Drama da Vida</i> , 1984, 2003		<i>Imperativos</i> , 1975-82, publicado em 1985
<i>Falstafe</i> , de Shakespeare, 1977		
<i>A luta dos mortos</i> , 1972-75, publicado em 1978		<i>O Drama da língua francesa</i> , 1973-74, publicado em 1978
<i>A tagarelice das classes perigosas</i> , 1970-72, publicado em 1978	<i>O monólogo de Adramelech</i> , (3º Ato), 1975, 2009	<i>Para Louis de Funés</i> , 1985
<i>O Ateliê Voador</i> , 1968-70, publicado em 1989	<i>O Vazamento da Boca</i> , 1978	<i>Carta aos Atores</i> , 1974 publicado em 1979.
<i>Senhor Budet mostra seus empregados no teatro</i> , 1966-1968 [inédito]		
<i>Polok</i> [enviado a Bernard Dort], 1962-1966 [inédito] / Um pacote com 329 páginas, sem título, 1961-1962 [inédito] / <i>H.S.R.</i> , 1960 [inédito] / <i>O quinto dia do enforcado ou o sonho do estrangulado</i> , 1959 [inédito]		“Escritos científicos” 1952 [perdido] / “Escritos literários” 1957 [perdido] / “Caderno verde” 1959 [inédito] / <i>Antonin Artaud, teórico do teatro</i> , D.E.S. de Letras, 1964



## NOTAS DAS OBRAS DE VALÈRE NOVARINA

As presentes notas foram redigidas aos cuidados de Céline Hersant a pedido de Valère Novarina, entre 2004 e 2006, e foram relidas e completadas pelo autor. Essas descrições foram atualizadas em 2014. Constam no livro *Atelier de Valère Novarina – Recyclage et fabrique continue du texte*, páginas 231 a 247.

A tradução foi realizada como um exercício de aproximação da poética de Novarina. Os nomes dos livros, bem como os nomes dos personagens são uma primeira tentativa de tradução de acordo com o projeto de linguagem em Novarina.

### O ATELIÊ VOADOR

[L'ATELIER VOLANT]

O Ateliê Voador é um dos primeiros textos de Novarina, escrito para teatro, de 1958 a 1970 e cujos primeiros leitores foram, desde o outono de 1970, Bernard Dort, Roland Barthes, Jean Marie Villégier et Jean-Pierre Sarrazac. Este último, então jovem encenador, dirigiu O Ateliê Voador em 25 de janeiro de 1974 no Théâtre Jean Vilar de Suresnes, diante de um público por vezes hostil à escuta de uma língua estranha, vinda de outro lugar. Esta primeira aventura cênica deu origem à Carta aos Atores, verdadeiro manifesto teatral escrito por Novarina durante os ensaios de Ateliê Voador e que questiona o ator no mais profundo de sua carne e sua animalidade... Num diálogo aerado e circular, invadindo o palco de todos os lados, O Ateliê Voador deixa ouvir através da luta travada por seis empregados contra Senhor e Senhora Boca uma crítica política e social acirrada nas lutas entre patrões e trabalhadores. Pouco depois, Marcel Maréchal encomendará uma versão curta da peça, que Bernard Ballet colocou em cena: O vazamento da Boca, publicada pela Éditions Jeanne Laffitte. Novarina realizará a encenação do texto, numa versão revista e reduzida, no Théâtre du Rond Point, em 6 de setembro de 2012.

## A TAGARELICE DAS CLASSES PERIGOSAS

[LE BABIL DES CLASSES DANGEREUSES]

Depois de O Ateliê Voador, Novarina se lança num teatro utópico e mental com um texto monumental, muito grande para o espaço da cena, perseguindo assim sua exploração das línguas e corpos: é necessário fazer falar esta língua de baixo, aquela que está mais enterrada e que nós tentamos calar. Nós reencontramos em A tagarelice das Classes Perigosas como em O Ateliê Voador o tema da luta social tornada luta das línguas, mas orquestrada aqui num diálogo dantesco: uma vasta “arquitetura da fuga” percorrida por ecos, repetições e variações, um “alegro perpétuo”. Nesta *comédia revolucionária*, a palavra transborda, se torna imperativa e se amplifica até uma vertigem sonora: “A tagarelice das classes perigosas deve cessar! É necessário que A tagarelice das classes perigosas acabe!” vocifera os personagens Boca e Ouvido. Mal terminado, Novarina faz chegar A tagarelice das classes perigosas à Dubuffet, que fica entusiasmado com a leitura do texto: este será o começo de uma correspondência entre os dois. Em 1978, Christian Bourgois decide publicar o texto que a ele chegou por intermédio de Jean-Noel Vuarnet, no número 8 da revista TXT. A tagarelice das Classes Perigosas aparecerá também nas revistas L'Énergumène e Ça Cinéma antes de ser editada em 1989 pela P.O.L, mas numa versão ligeiramente modificada: a divisão do texto é pontuada por “rébus”. A tagarelice das classes perigosas contém o “maior monólogo do mundo”, O Monólogo de Adramelech, que Novarina irá propor à André Marcon. A tagarelice das classes perigosas resultou em numerosas leituras e um projeto de encenação com Roger Blin, mas é somente em 2003 que o texto é montado pela primeira vez em sua totalidade por Maria Zachenska.

## A LUTA DOS MORTOS

[LA LUTTES DES MORTS]

A luta dos mortos é sem dúvida um dos textos mais difíceis de Novarina, tanto a língua e o diálogo são desconstruídos. Como em *A tagarelice das Classes Perigosas*, mas “piorado” somos tomados por uma fuga espetacular, uma dança macabra, uma quadrilha desesperada. A luta dos mortos se inscreve na veia dos grandes textos utópicos de Novarina. Este novo romance teatral em 24 etapas, divididas elas mesmas em pequenos episódios por numerosas didascálias, é para ele somente um livro de registros: sob fundo do Tour de France, Novarina demonstra aqui sua primeira grande proliferação de nomes e de números e persegue seu trabalho de acumulação sonora. Um gigantesco hápax que terá, como em Beethoven, ares de cavatina: cada palavra faz exceção e implode sob o impulso da “antiga *palabrais*” (a língua de baixo), para reencontrar qualquer coisa de original, qualquer coisa que renova com a violência primitiva da linguagem, com seus chamados e seus apóstrofes, suas asperezas e suas cores. A cada instante é necessário fazer sair da língua do corpo, agarrá-la no estado de nascença. A luta dos mortos foi inicialmente publicada por Christian Bourgois em 1979, juntamente o diário que acompanhava as seções de escritura: *O Drama na língua francesa*.

## FALSTAFE

[FALSTAFE]

Escrito durante o verão e outono de 1975, Falstafe é um texto à parte na obra de Novarina, já que é uma adaptação livre dos dois Henrique IV de Shakespeare, encomendado por Marcel Maréchal e encenado em 24 de fevereiro de 1976 no Théâtre National du Gymnase de Marseille. Onde ele havia acabado de se instalar. Esta adaptação sucede *O Ateliê Voador*, *A Tagarelice das Classes Perigosas* e *o Drama da língua francesa*, mas aqui a prosa é medida e renovada quase como as dramaturgias clássicas (a peça se desenvolve em 17 quadros); o conjunto se concentra entorno do bufão Falstafe, interpretado por Marcel Maréchal. Falstafe foi inicialmente editado num volume separado em 1977 por Christian Bourgois antes de aparecer pela P.O.L no volume *Théâtre*, em 1989, depois foi reeditada em volume separado, sempre pela P.O.L, em 2008.

## O DRAMA DA VIDA

[LE DRAME DE LA VIE]

Foi finalizado, depois de ter sido roubado, em 10 de junho de 1982. Em O Drama da Vida, o prazer da nomeação e da despensa verbal faz aparecer sob a cena milhares de personagens: 2587 figuras humanas (mais do que contém a Bíblia) que nascem, se devoram e “se crimem”. Adão é o primeiro a aparecer o último a sair de O Drama da Vida, ele é aquele que abre e torna a fechar o grande “bestiário” que esta obra transborda. O título (emprestado de Restif) revê em parte o nascimento simbólico do Homem de V. dia após a execução de Buffet. O Drama da Vida é uma das principais peças, onde o trabalho de proliferação é levado ao topo: em uma performance, Novarina desenhará cada uma das 2587 personagens, em 5 e 6 de julho de 1982, nas torres Saint Nicolas de La Rochelle. No mesmo ano, André Marcon faz uma primeira leitura do prólogo de O Drama da Vida, mas o livro não encontra editor. Philippe Sollers considera publicar o texto pela Denoel: Dubuffet, um dos primeiros leitores, redigira dois projetos de prefácio que serão editados somente 15 anos mais tarde, na reedição de bolso de Gallimard (2003). Em 1984, P.O.L publica O Drama da Vida junto com o diário de escritura “Imperativos” que concentra sob forma de notas as restrições e os exercícios cotidianos praticados por Novarina para *muscular* a língua e o texto. Em 1986, uma versão curta da peça é realizada no Théâtre Municipal d’Avignon, em cenário pintado e encenação do autor.

## O DISCURSO AOS ANIMAIS

[LE DISCOURS AUX ANIMAUX]

Em 1987, depois da proliferação de milhares de personagens e os diálogos fulgurantes de Drama de Vida, Novarina retorna à uma voz e ao romance. O Discurso aos Animais, composto por doze “passeios”, à maneira dos Devaneios do Caminhante Solitário de Rousseau, é um tipo de grande romance teatral à primeira pessoa, cuja escritura foi guiada por esta frase de Madame Guyon: “Eu não vou poder escrever nada sobre o meu estado interior, não mais o farei, não tenho palavras para expressar uma coisa que é

perfeitamente livre de tudo aquilo que pode cair sob o sentimento, expressão ou concepção humana”. Texto para proferir, para cantar, O Discurso aos Animais se aproxima da litania e do sermão, com seus apóstrofes, seus epitáfios e seus chamados repetidos: “Animais, animais, vão dizer aos ausentes se eu estou aqui e ao restante das pessoas cumprimentar de minha parte as coisas. Animais, animais, saiam de mim de aqui e vão dizer agora a todo mundo que eu estou!”. Um concentrado deste romance teatral será apresentado por André Marcon no Bouffes du Nord em 1986 no Festival de Outono em Paris. Em seguida, Novarina publicará duas adaptações do texto em 1993, que serão também interpretadas por Marcon e gravadas em áudio: O Animal do Tempo e A Inquietude. Estas duas versões para a cena retomam sob forma condensada dois monólogos extraídos do Discurso aos Animais.

## VOCÊS QUE HABITAM O TEMPO

[VOUS QUI HABITEZ LE TEMPS]

Vocês que habitam o tempo é a segunda verdadeira peça de Novarina, escrita diretamente para o teatro, como O Ateliê Voador. O Vigia, A Mulher das Cifras, O Guarda de Pedrinha, O Farejador de Babado, A Criança das Cinzas, Jean-François, O Homem de Ouros, João do Tempo e as Crianças Parietais... Quem são estes homens que habitam o tempo um instante? O que eles procuram percorrendo o espaço? Eles nomeiam as plantas, os pássaros, recitam a lista de seus dias vividos aqui baixo: sob a cena, nós vemos o mundo se recompor de outra forma, com cores e tempo diferentes. Vocês que habitam o tempo é uma importante obra: nós encontramos acumulações cômicas, inventários, jogos combinatórios com palavras e números, mas em uma forma muito mais condensada que em O Drama da Vida e suas milhares de “figuras humanas”. O texto foi publicado pela P.O.L em 1989, junto com Durante a Matéria, 616 notas diversas, entorno da pintura e da escritura de Vocês que habitam o tempo... A peça foi criada em 13 de julho de 1989 no Festival de Avignon num encenação e cenário pintado pelo autor e com Daniel Larrieu para a dança final.

## O TEATRO DAS PALAVRAS

## [LE THÉÂTRE DES PAROLES]

O Teatro das palavras reúne diversos cadernos escritos durante sessões de escritura assim como textos publicados sob a forma de artigos na imprensa ou em periódicos como TXT ou L'Énergumène entre 1979 e 1988. Estes pequenos ensaios, muitas vezes virulentos, acompanham e esclarecem os grandes textos utópicos de Novarina, dando preciosas chaves de leitura: nele nós vemos o escritor à mesa de trabalho e a escritura tomada em todo sistema de restrições e recomeços. O que é escrever “para o teatro”? uma desaprendizagem da língua, um esforço de mastigação de palavras e de escuta, de impulsos rítmicos, de entradas e saídas, um gasto físico e verbal, uma chamada lançada ao corpo do combate incessante do escritor para que a língua possa enfim estar rendida à carne para o teatro. Estes textos são traduzidos em numerosas línguas e dão origem à numerosas leituras ou adaptações cênicas. A obra foi publicada em 1989 pela P.O.L depois reeditada em 2007, contendo na capa um desenho do autor intitulado Jean Géol.

## CARTA AOS ATORES

### [LETTRE AUX ACTEURS]

Escrito durante os ensaios de O Ateliê Voador e destinado num primeiro momento aos atores, esta carta ou além disso este manifesto teatral coloca com força – a partir a primeira experiência cênica de Novarina – os fundamentos de sua obra: reivindicação de um teatro enfim libertado de suas escórias e de suas normas, luta com o espaço e linguagem, com uma palavra que “nos age” e cuja origem foge constantemente. O teatro é este lugar privilegiado onde é possível reencontrar uma física da palavra, pois ele é, para ele mesmo, atuante (sobre o ator e o espectador): é necessário fazer sair a língua do corpo, expectorar, ir até o final do sopro, mastigar as palavras, se deixar atravessar pela sua musicalidade. Esta carta foi publicada pela primeira vez pela edição de L'Énergumène em 1979, antes de ser reeditada pela P.O.L em 1989. A Carta aos Atores foi traduzida em diversas línguas, do hebreu ao russo.

## O DRAMA NA LÍNGUA FRANCESA

[LE DRAME DANS LA LANGUE FRANÇAISE]

Diário escrito de julho de 1973 a dezembro de 1974, durante a escritura das cinco primeiras versões de A Luta dos mortos, texto com o qual ele será publicado uma primeira vez em 1978 por Christian Bourgois. “Todo aparelho teatral está em pane”, escreve Novarina: através deste diário, a desconstrução da língua e a inversão dos códigos teatrais da Luta dos Mortos se torna mais evidente: se trata de “abrir a língua” de a cruzar, de assistir ao seu drama e à sua combustão. Este texto deu origem à uma performance acompanhada de um violino no Centre Pompidou em 1980 sob o título “Diário do Drama”.

## ENTRADA NO TEATRO DOS OUVIDOS

[ENTRÉE DANS LE THÉÂTRE DES OREILLES]

Surge de um questionário de Jean-Noel Vuarnet para o n. 12 da revista TXT em 1980. Novarina evoca ali as sessões de escritura de O Ateliê Voador, de A tagarelice das Classes Perigosas, e de A Luta dos Mortos, bem como o trabalho de desaprendizado da língua e da escritura.

## CADERNOS

[CARNETS]

Estas notas fazem eco às leituras públicas realizadas por Valère Novarina: O Ateliê Voador no teatro Le Palace em 1972, A tagarelice das Classes Perigosas na rua Lamartine, n. 9 em 1973 e à galeria NRA em 1977. A Luta dos Mortos no Centre Pompidou em 1980, e Nascimento do Homem de V. No Centre Graslin de Nantes em 1982. Estas notas foram publicadas pela primeira vez em 1983 no n. 3 da revista Térature.

## IMPERATIVOS

[IMPÉRATIFS]

288 slogans repetidos de 1975 a 1982 durante a escritura de O Drama da Vida e que são também estímulos à escritura tanto quanto as listas de restrições e de exercícios para respeitar durante a gênese do texto.

## PARA LOUIS DE FUNÈS

[POUR LOUIS DE FUNÈS]

Escrito durante as apresentações do Monólogo de Adramelech interpretado por André Marcon no Théâtre de la Bastille durante o festival de outono de 1985. Primeiro publicado pela Actes Sud em 1985, depois pela P.O.L, este manifesto para a arte do ator – rendendo um homenagem à Louis de Funès, que toma a fala – é como a Carta aos Atores, um texto fulgurante, um chamado ao “ator verdadeiro”, aquele que se despende fisicamente e verbalmente, que “pulmoneia”, que cai, que vem nascer e morrer cada noite em cena. O ator se torna verdadeiramente em Novarina um “praticante do sopro” e um “desequilibrista”, um que “entra em solidão, publicamente” a cada representação. Marcon realizará uma leitura do texto em 19 de setembro de 1986, no Festival de Avignon. Existem diversas traduções deste texto em italiano, em catação, em espanhol, em português do Brasil, em alemão.

## CAOS

[CHAOS]

Responde à uma questão de Pierre de Pillouer sobre Rabelais e foi publicado no n. 21 da revista TXT em 1987 sob o título “Um caos necessário”.



NOSSA PALAVRA

[NOTRE PAROLE]

Denúncia da grande “Feira de Vaidades” que se tornou a televisão, que se ergueu em novo “objeto de culto” e em máquina para comunicar vendendo a todo custo o real e as “coisas mortas”. Denúncia também de uma palavra instrumentalizada e mercantil, empobrecida e usada, formada pela massa. Este texto já anuncia Diante da Palavra e dá todo seu sentido à personagens como La Machine à dire voici ou La Machine à dire la suite que parodiam o discurso estereotipado das mídias em A Carne do Homem, A Opereta Imaginária, A Origem Vermelha e A Cena. Publicada inicialmente no jornal Libération de 27 de julho de 1988.

AQUILO QUE NÃO SE PODE FALAR, É ISTO QUE É PRECISO DIZER

[CE DONT ON NE PEUT PARLER, C’EST CELA QU’IL FAUT DIRE]

Invertendo a célebre proposição do Tractatus logico-philosophicus de Wittgenstein: “Aquilo que não se pode falar, deve-se calar”, este texto é antes de tudo um exercício combinatório para o catálogo da exposição de Dubuffet (Jean Dubuffet - os últimos anos, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991) que Novarina ilustra pela enumeração de 111 combinações entorno de “O interior não está no interior de ti / O exterior não está no interior do exterior / Você está no exterior do interior/ ...”. Essas variações serão utilizadas no prólogo de Vocês que habitam o tempo e Eu sou. Elas foram, inicialmente, publicadas no número “Conhecimento e Reciprocidade” de Transcultura em 1988 antes de ser publicada pela P.O.L. O título será novamente utilizado para um retrato filmado do autor, dirigido por Raphael O’Byrne (prod. Les Films à Lou, 2002).

EU SOU

[JE SUIS]

Este texto, um prolongamento de Vocês que habitam o tempo, se abre sobre um estranho diálogo entre a Lógica e a Gramática. Como falar com estas palavras que são como ídolos invisíveis? Como inverter a ordem da linguagem e do mundo e poder dizer “Eu sou”? No meio de professores, de doutores e filósofos, eis as peregrinações de João Singular, O Duplo, do Profeta, o Negociante de pedrinhas, da Figura na noite, e de Jean Dubuffet. Nesta sucessão de episódios onde cada um vem contar o espaço de um instante, nós cruzamos também Os Comedores, Os Relojoeiros e os Amorosos que nos reencontramos mais amplificados em A Carne do Homem. Eu sou, que é dividido em 17 quadros, marca um retorno ao texto abundante com a multiplicação de récitas de vida e a proliferação de pequenas variações de inventários. A peça, a qual podemos ler as notas preparatórias em Durante a matéria – acha seu equilíbrio na alternância entre monólogos e números em duetos, entre palavras transbordantes e saídas e pequenas lições sobre a “falabilidade” da linguagem. Ao mesmo tempo que o romance teatral se preparava para o Théâtre de la Bastille uma orquestração sob o título Eu sou: ela será encurtada e se tornará O Espaço Furioso.

## DURANTE A MATÉRIA

[PENDANT LA MATIÈRE]

Caderno de trabalho de Vocês que habitam o tempo e de Eu Sou, reunindo sob a forma de aforismo 616 notas sobre a linguagem, o espaço, o ator a cor, a matéria e a respiração. Inicialmente publicada em Jean Dubuffet, os últimos anos (catálogo da exposição editado pela Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991) antes de ser publicada em volume separado pela P.O.L em 1991.

## A INQUIETUDE

[L'INQUIETUDE]

Sequência de O Animal do Tempo retomando um outro monólogo do Discurso aos Animais. Tomada pela voz de André Marcon, esta peça viajou muito: criada na Chapelle des Pénitents Blancs em 1991 para o Festival d’Avignon, ela atravessa por exemplo a Europa Central e a América do Sul.

## A CARNE DO HOMEM

[LA CHAIR DE L’HOMME]

Uma catedral de palavras. 3.171 personagens. Um texto monumental, publicado pela P.O.L em 1995. O conjunto repousa sobre quatro pontos cardeais, quatro rosas: “a rosa dos nomes” (uma proliferação de nomes associados à 7000 verbos da língua francesa), “rosa do divertimento” ou o episódio de A Loteria Pierrot (identificando não menos que 1471 apelidos da região da Savoie e verbos de ação), “a rosa dos Filósofos” (786 definições de Deus) e “a rosa dos rios ou a rosa do oito” (repertoriando 1708 nomes de rios). A Carne do Homem é um somatório, descansando como um quadrado mágico sobre este quatro pilares que são tratamentos diferentes da palavra, e onde a linguagem surge como que através de um prisma. Por trás do desejo de tudo inventariar, atrás desta pulsão de contabilidade, estas quatro litânias rotativas e uma grande cena de refeição com os Comedores diversos, os Comedores dos Outros, o Comedor autófago... se desenha uma vasta liturgia e um verdadeiro “caleidoscópio verbal”. Uma tomada de perspectiva da linguagem, uma quadratura, como a evocará Novarina em Diante da Palavra. Alguns episódios deste grande romance teatral se tornaram autônomos (A loteria Pierrot, Héros Limite, 1995 e 2009) ou foram parcialmente reescritas: A Refeição (P.O.L, 1997), O Penúltimo dos Homens (P.O.L, 1997) e O Equilíbrio da Cruz (P.O.L, 2003).

## A REFEIÇÃO

[LE REPAS]

A Refeição é uma das versões para a cena de A Carne do Homem, orquestrada para o grupo de Claude Buchvald e publicado em 1997 pela P.O.L. A peça foi criada no Centre Pompidou em 1996 com 8 atores e acordeonista. Esta versão retoma a grande cena de refeição que abre A Carne do Homem no qual os personagens O Engolidor Nunca mais, O Comedor de sobra, A criação de além bico, La comedora Ouranica, A Boca Queixosa, João que devora corpos, A Pessoa cruza e o Homem mordendo isso se encontram para “consumir” o tempo, a língua e a matéria. A Refeição é um dos temas fundamentais da obra, nós vemos a ingestão e digestão contínua da fala e da palavra, e os personagens se entredevorar e se dividir.

## O PENÚLTIMO DOS HOMENS

[L’AVANT-DERNIER DES HOMMES]

Esta versão para a cena, publicada em 1997, retoma o capítulo XVII da A Carne do Homem, isto quer dizer o conjunto de monólogos de O Penúltimo dos Homens. Como O Monólogo Adramelech, este episódio tendia pela sua forma a se tornar autônomo e a ser encenado em si mesmo. Este monólogo se localiza sob o signo da proliferação da fala: um homem, só, entra em cena e “fala às coisas sem nome”: é o Ator Fugido Outro, aquele que conta o mundo, fala às urtigas e às pedras; aquele que refaz a lista de suas ações passadas e vem depositar seu “balancete humano”. O Penúltimo dos Homens foi criado Claude Merlin em 25 de março de 1997 no Théâtre d’Evreux, numa direção de Claude Buchvald.

## O ESPAÇO FURIOSO

[L’ESPACE FURIEUX]

Versão encurtada em 22 cenas de Eu Sou, publicado em 1997 pela P.O.L. Estreado no Théâtre de la Bastille em 17 de setembro de 1991. Retomado em uma encenação e cenário íntimo pintado pelo autor na Comédie-Française, em janeiro de 2006. No brilho do neon “Eu Sou”, é uma sucessão de duos pela metade dos quais o Profeta vem anunciar

que “Eu sou está no fundo de toda criatura e ele diz: eu não sou nem Deus nem criatura, mas eu sou. E mais do que eu era, eu devo permanecer eu mesmo”. Este texto entrou no repertório da Comédie-Française em 2005, numa versão ligeiramente retrabalhada, publicada pela P.O.L no momento da criação da peça.

## O JARDIM DE RECONHECIMENTO

[LE JARDIN DE RECONNAISSANCE]

Escrito a pedido de Alain Milianti, publicado pela P.O.L em 1997. Esta peça marca um retorno ao teatro numa forma mais minimalista, com uma distribuição para três atores. O Jardim Reconhecimento se inspira em Tancredo e Clorinda de Monteverdi e não é sem lembrar do “Jogo de Adão” com seus três personagens: A Voz da Sombra, O Companheiro da terra e a Mulher Seminal; ele empresta algumas passagens de peças precedentes, especialmente A Carne do Homem e o Drama da Vida (o trecho do Homem da Aflição que abre a primeira parte). A peça devia no começo se chamar “Alegria e Perdição”, evocando assim Augustin Lesage, Paul Klee et Fussli. A peça estreou em 25 de março de 1997 no Théâtre de l’Athénée, numa encenação e cenário pintados pelo autor.

## A OPERETA IMAGINÁRIA

[L’OPÉRETTE IMAGINAIRE]

Texto escrito para Claude Buchvald e seu grupo de 9 atores que haviam recentemente atuado em A Refeição: Laurende Mayor, Elisabeth Mazev, Valérie Vinci, Didier Dugast, Claude Merlin, Nicolas Struve, Dominique Parent, Michel Baudinat e Daniel Znyk. Esta peça em três atos, composta como um livro de opereta, rende homenagem aos artistas da cena do século passado alternando vocalizes e canções, peças radiofônicas burlescas, travestimentos, parodias e quadrilhas, bufonarias e apartes. “O que é uma opereta? escreve Novarina em Diante da Palavra, é um diminutivo. Uma forma mais curta, de onde toda a gordura teatral é removida, um drama concentrado que

se despoja do sentimento humano”. Sob a cena surgem o E mudo, O Mortal, O Galope, O Abridor Sim, Anastasia, A Dama Autocéfala, O Ator Fugido Outro e as Crianças em Cólera (coro final) para presenciar a união do Manobrista de Diamantes e da Mulher Pantagônica. Como nas peças que seguirão, A Origem Vermelha (que foi escrita ao mesmo tempo que A opereta Imaginária), até O Verdadeiro Sangue, A Opereta Imaginária forma um verdadeiro ciclo. Nós reencontraremos a Máquina de Dizer isto que parodia o discurso estereotipado das mídias, mas também os letreiros e bandeiras, A Fonte de Alegria e o trecho de O Romancista Infinito, metástase de A Carne do Homem. A opereta Imaginária foi criada em 21 de setembro de 1998, numa encenação de Claude Buchvald e sob a música de Christian Paccoud, no Théâtre du Quartz em Brest. A peça foi publicada pela P.O.L em 1999 antes de reaparecer numa versão de bolso pela Gallimard, numa edição crítica estabelecida por Michel Corvin em 2012.

## DIANTE DA PALAVRA

[DEVANT LA PAROLE]

A partir de notas tomadas durante a escritura de Opereta Imaginária, Diante da Palavra é inicialmente a amplificação de um texto publicado na Libération em 23 de fevereiro de 1991, sob o título “A comunicação sem palavra”. Com Diante da Palavra, Novarina retorna sobre as arquiteturas subterrâneas que trabalham seus textos e sob as forças que agem sobre nós através da linguagem: o primeiro ensaio, “Diante da Palavra” mostra que longe de ser uma simples ferramenta de comunicação, a palavra é antes de tudo uma oferenda, um chamado, uma figura de saída do tempo; o segundo, intitulado “Opereta reversível” comenta diretamente o projeto da “Opereta Imaginária”; o terceiro, “O Debate com o Espaço” prolonga uma conversa com Pascoal Bougénic e interroga o convívio entre pintura e escritura; enfim o último ensaio “Morada Frágil” explora os efeitos de perspectiva de Madonna e criança com santos de Piero della Francesca e a construção do espaço teatral, convocando novamente Louis de Funès. Diante da palavra é uma obra essencial, da qual existem numerosas traduções e Louis Castel adaptou para a cena sob a forma de “precipitação teatral”, na ocasião do Festival d’Avignon em 2002.

## A ORIGEM VERMELHA

[L'ORIGINE ROUGE]

Iniciada durante A Opereta Imaginária e finalizada em abril de 2000. A Origem Vermelha: o que se esconde atrás dessa misteriosa aliança de palavras? “a orgia vermelha”? “a vagina”? “o sacrifício de Abraão”? No prolongamento de A Opereta Imaginária, O Antropoclasta, O Camarada Niilista, o Personagem do corpo, Panteísta e Evangelista nos encaminham numa impressionante “tempestade pronominal” e em uma “cronomaquia” vertiginosa, misturando parodias e cenas de travestimentos. A peça se coloca imediatamente sob o signo do sacrifício: depois de um prólogo em latim, o episódio das Casas e o duo cômico formado pelas duas Maquinas à Dizer Isto – que nós encontramos em A Cena mas amplificado e piorado -, avançamos sempre mais em direção à catástrofe e à implacável forma do tempo de Jean Terra, antes que a peça não feche sobre as maldições dos Homens de Hecatombe: “Matem a morte, e atravessem o tempo”, pois o tempo, ele, “nos mata por amor”. A Origem Vermelha foi criada em 9 de julho de 2000 no Cloître des Carmes do Festival d’Avignon e foi publicada pela P.O.L no mesmo ano.

## O EQUILÍBRIO DA CRUZ

[L'ÉQUILIBRE DE LA CROIX]

O Equilíbrio da Cruz é a versão curta para a cena de A Carne do Homem (depois de A Refeição e O Penúltimo dos Homens), texto rio iniciado em 1991 e finalizado em 1994 (publicado pela P.O.L em 1995) A peça foi criada em 21 de julho de 1995 no Tinel de la Chartreuse. O Equilíbrio da Cruz propõe uma nova leitura teatral de A Carne do Homem: o texto está dividido em 4 partes: O Ato Rítmico, O Ato da Carne, O Ato latino, Os Contracenas. As falas são trocadas entre O Professor Raymond da matéria, O Homem vermelho sangue, Os Amorosos simples e diversos, João Polycorpo, Mal cheiro em toga rítmica, Mal cheiro parientalis, Mal cheiro Separatus, O Ator atravessador, O Acrobata, O Pai da casa amarela, As anti-pessoas, O Homem de Matagrosso, Seu corpo

portador de placa, Jean que corda; o conjunto é ritmado pelas intervenções do Cantor, descrevendo o espaço – ou melhor o desespaço.

## A CENA

[LA SCÈNE]

A Cena escrita de julho de 2001 a junho de 2003 entre Paris, Salonica, Roma, Epidavro, Novgorod e Trécourt, é o prolongamento de A Opereta Imaginária e de A Origem Vermelha, sua celebração e seu contraponto. Os episódios se sucedem “à la cantonade”: as casas, os carros, uma cena na geladeira, uma pastoral, a cena do Povo retomando os slogans eleitorais dos legislativos de 2002... Depois da união carnal e do sacrifício, eis o tempo do arrependimento do homem e do ator: no meio das marionetes e dos fantoches, a cena é preenchida de efigies e de atores à procura do seu duplo. Fregoli em camisa bufante – como Deburau – nos mostra o ator face a seu próprio personagem, o ator sacrificante e sacrificado sobre o altar da cena. O conjunto se enlaça entorno de uma grande cena eucarística, uma última refeição, reunindo Rachel, O Pobre, A Sibila, Agnes, Trindade, Isaias, Diógenes, Pascal e Fregoli-Judas. Uma verdadeira “missa para marionetes” (acompanhada no violoncelo por um Beethoven alterado) que acaba na duplicação e o sacrifício final da Máquina de Dizer o Seguinte. Dois textos mais teóricos nascem com a escritura de A Cena: “O Ator Sacrificante” e o “O Ato do diálogo”, publicado no n. 273 da La Revue des Sciences humaines, em 2004. A peça deveria inicialmente ser criada no Cloître des Carmes d’Avignon em julho de 2004 (onde foi realizado A Origem Vermelha, três anos antes) mas, seguida do cancelamento do festival, ela estreou finalmente no Le Chapiteau de Vidy-Lausanne em setembro de 2004.

## LUZES DO CORPO

[LUMIÈRES DU CORPS]



Depois de Diante da Palavra, esta nova publicação reúne uma série de 421 notas tomadas durante a escritura de A Origem Vermelha e A Cena e durante a retomada na Comédie-Française de O Espaço Furioso. Ali nós encontramos reflexões sobre o espaço, sobre a escritura, sobre a linguagem e sobre o ator. Estes ensaios retomam principalmente trechos de artigos ou de entrevistas realizadas entre 2000 e 2005 e tendem a construir um complemento ou uma sequência de Diante da Palavra.

## O ATO DESCONHECIDO

[L'ACTE INCONNU]

Escrito em 2006-2007 e com estreia em Avignon em 7 de julho de 2007 na Cour d'honneur do Palais des Papes, numa encenação do autor, O Ato desconhecido, oferecido à Mallarmé, se inscreve como um prolongamento da Opereta Imaginária, de A Origem Vermelha e de A Cena. Ali nós encontramos a cena do Povo, as geometrias familiares, e um viveiro de nomes no prólogo, e diversas referências espectrais: uma paródia de Hamlet e sobre a aparição da figura de Daniel Znyk, ressuscitado sob a forma de uma imensa marionete. O texto é publicado pela P.O.L no ano de sua estreia, antes de ser reeditado pela Gallimard na coleção "Folio/Teatro" em 2009, numa edição crítica escrita por Michel Corvin.

## O AVESSE DO ESPÍRITO

[L'ENVERS DE L'ESPRIT]

Este conjunto de notas, tomadas entre 2006 e 2009 durante a escritura e as apresentações de O Ato Desconhecido faz o caminho de Teatro das Palavras e reúne reflexões sobre as restrições que guiam o gesto de escritura. A dezena de textos que compõem a obra evocam a luta cotidiana com a língua, as "frases úteis" de Wagner, de Melville ou de Furetière que regem as restrições de escritura, mas também a relação do autor – frequentador da Bíblia e dos escritos de Madame Guyon -, com o sagrado, a aderência de uma autor como Joseph de Maistre e uma récita autobiográfica explicando

uma forte impregnação desde a infância, graças à Manon Novarina, às sonoridades do húngaro (esta récita será retomada em Uma língua desconhecida). Nós reencontramos através de considerações sobre o jogo do ator, a figura de Louis de Funès, a presença viva de Daniel Znyk e uma homenagem à Pierre Lucerné, desaparecido em 2007. Nós reencontramos também alguns acentos de a Carta dos Atores, mas desta vez numa outra via sobre a representação teatral: o encenador aparece não mais um diretor onipotente mais como um pastor reunindo sua trupe.

## O VERDADEIRO SANGUE

[LE VRAI SANG]

Este texto, escrito entre 2009 e 2011, teria agradado Artaud, segundo Novarina, talvez porque ele deixa um grande espaço para a dança dos corpos, para o circo e improvisação musical com o violinista Mathias Levy. Com estreia em 5 de janeiro de 2011 no Théâtre de l'Odéon então dirigido por Olivier Py, numa encenação do autor, o espetáculo e o texto reconectam elementos familiares das peças precedentes: Máquina a de Dizer o Seguinte, slogan eleitorais, presença de múltiplos fantoches, cenas de casas, de adormecidos e de refeições, paródias da Gênese, etc. Ao mesmo tempo “conto de fadas materialista” e nova “missa para marionetes” – que nós vemos aparecer Cofougnol, híbrido de Guignol e Cafougnette – a peça termina com uma última rosa, um viveiro de nomes. A peça, pela primeira vez, se vê dotada de um prólogo teórico da mesma veia que um texto como Diante da Palavra e toma ares de uma verdadeira *Lehrstück*. Uma versão cênica da peça foi publicada em Observe os Logaédros! (P.O.L, 2014). Pascal Omhovère reuniu em um disco acompanhado de um livreto levando também o título O Verdadeiro Sangue, um grande número de documentos (vozes, notas, fotografias) testemunhando as criações novarianas entre 1972 e 2006 (ed. Héros Limite).

## UMA LINGUA DESCONHECIDA

[UNE LANGUE INCONNUE]

A obra, publicada pelas edições Zoé em 2012 é composta por 3 partes que são testemunhos sobre a relação que Novarina mantém com a língua francesa, como também com os patoás, o latim, o italiano e o húngaro. Entre anedotas pessoais e familiares, lembranças de espetáculos (A Opereta Imaginária montada na Hungria) – que serão retomadas em A Quarta Pessoa do Singular ou em O órgão da linguagem é a mão, uma série de entrevistas com Marioin Chénétier-Alev (Argol, 2013) – o conjunto se coloca como signo da autobiografia e constitui como um edifício memorial onde se reencontram todas geografias da obra.

EU, TU, ELE

[JE, TU, IL]

Levado à cena como preâmbulo da opera A Metamorfose, de Kafka, por Michael Lévinas, pianista e compositor (espetáculo criado na Opéra de Lille por Stanislas Nordey em março de 2011), este texto, publicado nas edições Arfuyen em 2012 recebeu o Prêmio de Literatura Francófona Jean Arp 2011 e retoma de uma forma curta e retrabalhada o segundo ato de Verdadeiro Sangue precisamente intitulado “Eu, Tu, Ele”, bem como a cena dos Dormentes.

A QUARTA PESSOA DO SINGULAR

[LA QUATRIÈME PERSONNE DU SINGULIER]

Escrita em 2011-2012 a obra reúne textos escritos durante as apresentações de A Opereta Imaginária em húngaro em Debrecen, durante a preparação de Eu, Tu, Ele, de Verdadeiro Sangue e de O Averso do Espírito. Ele contém também três cartas endereçadas à Tibor Mészáro, à Eniko Sepsi e à René Gonzalès. O autor retrança seu percurso através das línguas, seu apego às línguas balcânicas e regionais e retorna sobre as forças vivas que animam a linguagem.

OBSERVE OS LOGAÉDROS!

[OBSERVEZ LES LOGAÈDRES !]

A obra, publicada em 2014 pela P.O.L é indicada como uma aderência à Nietzsche, Pascal e Joseph Maistre. Nela, encontramos 436 notas de trabalho que são tanto reflexões ou testemunhos mais autobiográficos sobre o apego do autor aos rituais de escritura e aos rituais litúrgicos. “O desequilíbrio espiritual” conta especialmente sobre forma de estações, a peregrinação do autor no Sacro monte de Varallo e sua caminhada de capela em capela. Junto com essas notas, nós podemos ler a versão cênica de Verdadeiro Sangue, criada com a ajuda de Pascoal Omhovère e Adélaide Pralon.

## ANEXO III

Valère Novarina

### L'HOMME HORS DE LUI.

Le Vivant malgré lui : successivement *le Bonhomme de terre, le Déséquilibriste, le Chanteur en perdition.*

#### ACTE I.

\*

#### •L'OUVRIER DU DRAME•

Le théâtre est vide. Entre le Vivant malgré lui.

*Clarté.*

#### LE VIVANT MALGRÉ LUI.

Je voudrais que ma pensée me serve ici à témoigner de mon incapacité mentale.

J'ai ouvert la fenêtre au lieu d'une *porte à passer pour agir*. Ma tête donnait sur un champ de pas-grand-chose par où je voyais parfois mes yeux regarder *huit heures de suite à la longue* le paysage en larmes à la place des yeux.

Je regardais tout le jour *en fixe* rouiller les barbelés et fleurir les orties : la nature pousser son horrible murmure. La vie continuait, les Animaux périssaient, les Sapins bleus formaient des croix de rien sur les cieux ; les nuages filaient leurs boucles ; à force de balayer l'eau de l'évier puis de me laver sans cesse aux poses, l'envie me prenait parfois de me balayer moi-même à force de balayer. J'aurais voulu m'accompagner moi-même en balai jusqu'à la poussière.

[ Les choses d'actions, nous les gardons avec nos cerveaux couchés dessus. C'est comme une pierre ou un couvercle de choses toutes dites. ]

On voit par la fenêtre : trois piquets, deux lignes de barbelés, un grand buisson *d'arbres d'orties*, des tiges de sureau, de la bardane, de l'angélique, un p'tit sorbier.

—> L'hiver revenait me tirer de ma stupeur alpestre, et m'empêchait de rejouer toute la journée à juche-croquet, à chapeau-prisonnier, et à hiver-revient-l'été, à Jean-Bernard, à la coulemelle, au cherche-lampion, à la vardasse, à sors-ta-niche, à calibu-calibu... et de regarder des semaines entières l'ensemble béni des choses que Dieu avait disposées autour de moi : *un*, cette table, *deux*, ce mur, *trois*, ma chambre, *quatre*, la maison sortant du toit, *cinq*, la terre sous les pieds, *six*, ciel, *sept*, lune pour me veiller, *huit*, soleil pour m'éclairer, *neuf*, l'ensemble mêlé en huit des chiffres de nébuleuses et stellarions, *dix*, le mystère de l'espace là, *onze*, le temps *un* ... Et maintenant, exécutez-nous la danse d'Action du soldat Récalcitrant !

*Musique chaotique, air à la renverse. Un chant au lieu d'une danse.*

«La primevère flétrit  
Le rossignol est pris  
Dans le ruisseau à sec  
Tout...tombe en miettes !  
Tou-ous les écrireaux  
Po-o-rtent : *Ci-Gît*

Les squelettes des oiseaux  
Changent partout des couacs :  
Printemps pourri !

Les moutons et les porcs et les veaux et  
Les bœufs,  
Les poules et les canards, égorgés,  
Les moutons et les porcs et les veaux et les œufs, gi-i-sent  
Alignés, égorgés :  
A la chaîne-e.

La perruche gît morte  
Dans sa cage rouillée,  
Et le gai paysan  
Le vaillant laboureur  
S'est pendu.

Mon grand-père est un : squelette en sang  
Je frappe à son cercueil  
Pou-our le rejoindre.  
Dans la boucherie, dans la laiterie –  
Je chante tout seul :  
Chanson pourrie ! »

Lendemain de cette grande *faillite*, dans mon néant d'enfant né *ennemi de lui malgré soi*, je vis soudain que je devenais l'homme le plus loin de Dieu qui soit, tant du point de vue extérieur, que de celui de mon propre aspect ... j'avais rien chaque matin dans la glace *que mes trois faces* au milieu du miroir d' ma figure. Je ne voyais aucune lumière, même dans le fond de ma poussière, quand je nous considérais...

Sortant des Alpes, à Station six, à Borne vingt-sept, à Bidon trois, station Pablo-Neruda, tout d'un coup bref, aux gens du compartiment j'ai crié : « Gens du compartiment ! Sortez de ma compagnie immédiatement, enfants de la lumière des hommes ! » Et ils me répondirent en me lançant des regards absents... Et ils roulèrent au lieu de jamber tranquillement sur le sol !

Rungy, Vitry, Bondy, Issy, Clamecy, Aunay, j'ai arpenté partout combien de secondes par millions dans vos lieux ? L'autre soir, j'ai vu en les longeant en train la suite bêtissime des cités d'ici-bas et j'ai *illico* prié une seconde violemment dans le wagon pour que ces bâtisses désormais reposassent la toiture à l'inverse plantée dans le sol directement et les fondements tout au sommet ! « Dieu ! — que je criai — si tu es, mets ces vilaines villes têtes en bas ! » Il le fit aussitôt mais on vit rien : le train filait sans percevoir de rien...

Alors j'ai compris que la mort était l'erreur de ma vie, et aux yeux de ces gens-ci, et devant ces gens, où j'ai été cadavre ici et là, j'ai dit à mon cadavre : « Dominique, venez jeter Jean : c'est vous qui êtes le cadavre d'ici ! »

Je partirai de mon cadavre à l'heure dite.

Car nous ne voyons la lumière de Dieu que grâce à la poussière des choses du monde, quand elles viennent vers nous.

Pourquoi celle-ci, plutôt que celle-là ? Et pourquoi ces gens sont-ils morts maintenant ?...

J'allais alors avec ma tête toute en cendres, et je jetais mes cendres à la tête des animaux, sur des publics, dans des parkings Lobeau, dans des centres de loisirs commerciaux, dans des surfaces de Livry-les-Plâtres, de Gargan, j'allais jeter mes restes de cendres sur des bretelles d'autoroutes de U, et les disséminer dans des nationales bordées, dans des Y, en ville de B, en ville de A, à Parthénaux, à Laroche-sur-Iteaux... Puis je me décidai enfin d'aller baptiser chez les hommes, et leur annoncer qu'il leur tomberait un jour des murs dessus, et les nommer *rois de surdité* ! — car personne n'écoutait la chanson des pierres que je leur jetais à l'époque.

Je vis alors les corps humains sortir vivants d'où ils étaient tombés, hors des passages cloutés, en hôpitaux blancs, et en lambeaux serrés sous des voitures qui suivent, en terre, en mer, et en air, je voyais les morts ressusciter, en vrai et en ossements blanchis, qui revivent partout, qui sortent des trous... Voix dit : « Tu es Jean sans qu'aucune résurrection puisse sortir de toi seulement, tu attends. » Et il fit un cercle... j'en sortis et j'fis bien. Alors il demanda à l'enfant suivant à *titre questionnatif* : « Exprimez-vous avec des idées non parlées — à titre *informatif* — et dansez-nous la liste des questions non posées par les mots. »

Alors, il dit à sa femme, à titre d'ossement : « Vous n'êtes que le jouet du vent ! Lequel vent ouragan me reedit sur le champ : « Remettez-vous immédiatement à faire semblant d'être en homme ! allez dire aux objets qu'ils ne sont que des apparitions en choses qui passent ! » Alors *Voix dit* : « Vos yeux sont du néant qui voit... »

*Se vêtir.*

J'étais cloueur de Stop : ma vie se passait à *cloudre*. A installer des stops, sur des passages de routes, pour que nos piétons traversassent... Activité qui allait bon train... Puis le temps m'est apparu et m'a fui... Puis je me suis aperçu que c'était moi qui étais ici : je ne clouais que des stops, stop sur stop, livrant passage à des camions automobiles livrant camions-poubelles, tout ceci, le matin tôt, à Rungy, à Huit, à Action-les-Plâtres, à Régis-sur-Yteau. Elles bondiraient à moteur rugissant, si fort que je les entendrai encore si elles étaient encore là !... puis elles s'arrêteraient soudain de cesser de bondir...

C'est alors qu'on m'a demandé de dé-remplacer un feu rouge par un vert, en m'habillant moi-même de ce costume orange-marron...mais le feu vert verdit et toutes les autos partiiiiirent ! et il n'y avait plus de sécurité ! Et il n'y avait donc plus personne à traverser ici-bas. Alors la suite m'écrasa. Et je mourus *cada*, tout le long du jour épatant.

J'ai été donc écrasé et tombé ici pour rien, ici, à l'emplacement où vous verrez, à la fin, cette croix. Un restaurant Morel a été ici édifié, puis une chaîne Hurlodine, puis Micamax... Elle s'est élevée maintenant, l'heure de notre chute.

Parmi l'humanité où on me disait d'aller, j'avais cessé d'courir. Parmi l'inhumanité qui mange rien que des cailloux. Si c'est pas du pain, en guise de rien. La vie est déserte. Elle est morte pour les morts. Alors je répétais à mon corps de faire le chien et il se tut. Et il pensa désormais en noir-et-bleu.

Si je t'anime plus, tu tourneras cadavre, tu rejoindras publiquement le bon silence des choses... Alors je répétais à mon corps de faire le mort et il se tut ; alors, pour le jouer cadavre, je le rompis et je le partagea ; alors je repentis mon corps devant toutes ces bouches pour qu'elles fassent les mortes avec, et qu'elles se tussent

avec — ou qu'elles en sortent !

J'envisageais de passer la suite de ma vie à travailler cuisine dans un p'tit restaurant interrogatif mais tranquille : j'avais même plus la tête à être, ni même une voix qui me creuse en un chien, ni même encore assez d'oreilles et d'vanité pour m'écouter pisser sur les feuilles... Alors *une voix creuse ma voix...* ni même la voix qui creuse ma voix, ni même mon cadavre qui fléchit... Ainsi entendis-je ma voix, comme celle de celui qui mentait, ou comme une personne qui creuserait à l'intérieur de moi, ou comme une personne qui creuserait encore, et jusqu'à la mort, à l'intérieur du corps d'un bonimenteur. Je cessai donc de clouer, pourfendre et entasser mes branches cassées.

A l'intérieur d'un bonhomme, il y a un bonhomme !

J'avais eu deux enfants, dont l'un des deux est encore à l'heure actuelle présent à Manosque et représentant en vin. L'autre est un être complètement-entièrement construit en souffrance... Et c'est ainsi que mon fils souffrit, de même que moi-même quand j'avais eu son âge. Le troisième était un être complètement policé et urbain et étranger à nous trois. Mais son frère de souffrance est une créature de la pure souffrance.

Quand j'aurai quitté ce solennel plafond, couvrant cette scène si solennelle, vous direz à tous que je n'étais qu'un vivant ici, que vous avez aperçu : et vous aurez sans doute raison... Voici bilan. Voici mes luttes de vie... Voulez-vous prendre ceci ? Ce sont des choses pour la vie... des particules de monticule que je vous cède pour pas cher... Prenez : c'est pas rien.

« Je me serre moi-même la pogne :  
C'est sans espoir...  
Y a pas qu'les saisons qui m'rogent  
Tout mon avoir.

Vois-tu c' rat,  
Là-bas qui trotte  
Tout en rond dans son réduit  
Ouvre donc lui la cage !  
ou passe par le garage !  
Du cagibi !

Une corde suffit-elle ?  
Comme solution  
Ou bien un morceau d'ficelle ?  
Et un crayon.

Je vais tracer au compas  
La limite qui est invisible  
Entre *naître...* et *n' être pas*  
Entre *n'être ...* et *naître pas* »

*Un chariot apparaît.*

Tant que ce cierge brû-le-ra  
Cette pièce du-re-ra !

## ACTE II



\*

## LE BONHOMME DE TERRE.

Que faire pendant la matière ? Où se cacher ? —>

—> Ma vie s'est bâtie sur le chiffre onze : je suis né un onze, j'ai été opéré un onze, le chien de mon grand-père a été perdu un onze et on m'a retrouvé un jour avec un couteau de vingt-deux coupé en deux, j'ai été déçu par les gens onze cent onze milliards onze cent septante et onze mille millions de onze cent soixante deux.

Très tôt, j'ai vu que l'humanité se gélatinisait, bien que j'observasse alors la même chose chez ceux qui étaient pourris d'intelligence à l'époque ! A l'âge de huit, soudainement mis bien trop p'tit chez les Vétérans, progressivement *Nul* au milieu des *Bons* — voire champion de pire chez les Médiocres, dégressant progressivement par résultats allant de l'arrière, je fus élu huitième du fond, ultime des bonds, *re-dernier* de tous, aigle des cancre ; échec vivant, trompeur scolaire.

J'avais huit ans déjà tout-rond et j'étais déjà un enfant révolu ; j'avais huit ans, et j'avais déjà le corpuscule blanc qui pendait à mon matricule blanc : puis neuf ans mathématiquement l'an plus tard — et puis soudain cinquante-sept et puis soudain septante-huit dont vingt-six d'inconduite, deux en participation, dix-neuf en négation, dix-huit en incapacité, cent vingt-huit en contradiction, quinze en falsification, un quart en thème logique, et vingt sur vingt en refus.

~~Je m'épanouissais en secret, perché parmi les arbres, me nourrissant d'espoir et m'entraînant secrètement à me désavouer moi-même avant d'aller au pire en entraînant dans ma chute jusqu'au verbe tomber.~~

~~Episode poly chaisique.~~

~~Suite à la suite (du jour) de quoi, mis en stage de pratique fixe chez Delapauge-Fils à fabriquer une chaise de moi-même avec une chaise, puis en usine mécanique à fabriquer une chaîne de chaises pour leur dire de travailler à ma place, je pris très fort le goût du peuple — et je formai projet secret de devenir un seul peuple à moi tout seul.~~

~~J'ai été terrassier chez Jean Urbain, sauveteur de club à Villégiature, videur chez Brute, compensateur à la F.O.C.M.A, anthologue chez Bicentenaire, dépisteur de gens chez les écarteurs de tort, obstruteur chez Bossey-Vigot, déphor-manoticien à Globilly Placard, luisanthrope à Objet les Mines, gouffrier à Blétrand, dénumérabiliste à Six Huit Quatre, soliloquier un peu partout ; puis apprenti-perpendiculaire chez les Enigmes, dénidificateur chez Hapeny, commercial chez Borghino, puis espoir commercial, puis espoir conseil, puis pour finir espoir-commercial-conseil, puis pour finir espoir-cereueil.~~

~~Juché.~~

## LE BONHOMME DE TERRE

~~Ville de U ! Ici je suis de plus en plus le seul à penser comme tout le monde.  
Rue U : pluie et repluie sur nos têtes de U.~~

~~Aujourd'hui, vingt septembre (on dira la date du jour), je remets à autrui des phrases de sens fermés faites pour qu'il m'entende sans que j'ouvre la bouche ; aujourd'hui vingt septembre, revu en songe mon vieux vélo d'apparat : je lui ai dit de rien faire, de rester en pneu, de pas bouger en attendant que je me sauve. ((vélo ?)))~~

~~Où avez-vous été mis en fonction pour la première fois ? Nous avons été pour la première fois mis en faction à Mourmelon. Mais c'est en Plaine Saint-Denis que j'ai~~

~~pour la première fois apporté ma tête à mon bien-aimé pour qu'il sache — si elle est. Alors je me suis repromené en vivant et en vain avec mon bien-aimé sans pouvoir le voir ni savoir lui parler ni sans entendre s'il me répond. Quoi faire en attendant ? en parler aux parlants ? J'ai passé ma vie à parler aux parlants !~~

~~Chaque matin au réveil, j'allais dire au soleil : "Astre d'ici et qui n'est pas la vraie lumière, cours éclairer les gens de la nuit !" Et il tombait en pluie aussitôt... Toute mon histoire était si noire que je m'en compare encore en songe la tête à la figure de Jean Lippiandre, le philosophe petit grec précurseur de l'actuelle Ecole Somniate, penseur mort né d'avoir prévu à tort que l' monde créé tel que donné ne se démontre ni se rencontre ni ne s'espère ni s'désespère scientifiquement ; même, un jour de août ! j'ai surpassé en désespoir Paul du Néant qui condamnait temps et espace en même temps et déplorait méthodiquement jusqu'à nos positions de reproductions : à l'envers comme à l'avant ! Je sortais de chaque jour en pensant du mal de la lumière vue, en des termes que j'écrivis relevés la nuit, en phrases mal faites , sur du papier noirci tordu dans la pleine nuit : « C'est par hasard, et au hasard des trous placés d'aventure dans nos faces qui sont dans les visages qui sont à notre place que nous nous entrevoyons entre nous par des yeux. Les lunes qui passent sont rien que du braille pour animaux. »~~

~~Jean moi même, veilleur de Jean moi même, reprenez encore beaucoup plus antérieurement le récit de votre effondrement ! — C'est Dieu qui me mit du jour au lendemain en naissance par ici et qui m'éveilla pour me montrer — à des vivants. A peine criée toute la lumière fut à son comble d'obscurité :~~

~~A Arles , à Arce, à Arras, à Langres, à Luchon, à Montluçon comme à Laon, j'ai assisté cinquante huit ans en vivant, rien qu'à du déroulement. Mis à l'école à Dunkerque Sud, sous l'influence néfaste d'un *sectateur en sciences terrestres* devenu par suppléance le remplaçant sortant de mon professeur d'Autrui , je me mis à diviser l'ensemble du monde étant en deux sections des choses qui sont : le nombre des choses qui sont *par défaut* — et le nombre des choses qui ne sont *qu'en néant* ; ces deux propositions s'additionnant et s'annulant — exactement en un grand rien qui me laisse sur place.~~

~~«Mangeons tout de même du temps» me dis je tout en sortant de la seconde et en attaquant ma troisième dépression » , "composons nous des faces qui fassent visage ; comportons nous en gens avec des têtes qui tiennent dessus ! — soyons qui nous sommes, ruminons ! — et cessons de nous faire passer pour qui nous devrions !~~

~~Rien à faire , le bruit du temps tout le temps passait, le bruit du *temps courant* filait tout le temps de la même façon , et à une seconde deux, toute seconde d'autre s'arrêta tout soudain de nous gémir la suite en moins... «Si une seconde dort dans chaque seconde saisie qui passe, re-disje re-disje au professeur d'Autrui, c'est que l'autre est derrière en silence qui l'attend pour la dépasser."~~

~~Le bon professeur d'Autrui rétorqua : — *Tempus periculum*, les jours tombent comme des mouches. — «*Tempus periculum* : le temps est dangereux : de même *chaque mot*, car derrière, le *silence* vous attend.»~~

~~Tout est entièrement en vivant dans la vie sauf ma vie. Sorti de moi-même je m'en suis détourné. Sorti de moi-même, je ne m'en suis en rien souvenu. Alors je me dis : sortir de soi-même, vaut-il la peine de sortir en sac? Sortir de ma vie vaut-il la peine de ressortir d'un sac ? ou d'un éternuement ? Enfants, maintenant qu'il est l'heure de la peur de votre mort voici la vie. — Tout est en vivant tout est en passant. J'avais bien vu que j'avais vécu le *temps* en *trop*.~~

*Presque sortie : autre scène*

C'est *ici* que ma mère, un vilain matin, m'a *ôté* le jour. Le soir du Pentacle, elle portait ma chair septante-fois-trois pliée dans l'vin, en me cachant que j'étais fils de Dieu ; le jour de ma Présentation au Trou Blanc, elle me monta à ses oreilles et me montra *aux yeux de tous* en girant et gisant, comme fait *la bouchère avec le boucher, la boulangère le boulanger, le cercueil avec la dépouille, l'oreille aux yeux*, comme font toujours le trou avec l'esprit : comme font toujours toutes les choses. J'en gluais d'peur ! j'en sortis bleu ! Et v'là qu'elle me signa d'un coup bref. Le docteur Sigurel apostrophé d'urgence, accourut à toutes pattes, vit la scène hâtivement, dévisagea, sortit la chose et c'était moi —, à ce qu'un homme m'a vu ! Peu fier d'avoir un corps qui se voit, j'avais surtout *grand'honte* d'avoir après ma mort à vous laisser un corps qui reste ! Rien que d'y penser de le voir en dépouille j'en avais déjà honte pour lui ! Ma mère disait : « Donne-le à la terre ! » Je pensais : « Mais pourvu qu'elle accepte ! » J'aspirais à être en bois bref, ou rubifan, plastique élastifié ou en métal métalluré, et non en *chair qui va nulle part*.

*Chanson d'Œdipe* chantée sans complexe :

« Ma mère portait une bobine  
Qu' elle s'enduisait l'soir d' farine  
Mon père lui dit un matin  
'core une couche : ça t'fait du bien !  
    Ell'm' garda neuf mois durant  
    Dans son sang.

Dedans sa matrice creuse,  
    j'ai m'né une vie affreuse  
Qui m'valut — oh c'est exaspérant !  
    D'aterrir chez mes parents !  
Leurs aspects étaient affreux :  
    pour me faire faut être deux.

J'engrosserai ma mère  
à la cuillère !  
    Et j'truciderai mon père,  
y m'exaspère !  
J'empaillerais mon cousin : c'est Adrien  
    J'avalerais tante Souloche, ça c'est fastoche  
    J'mastiquerai mes Germains, avec du rien !  
J'ai croqué ma cousine : c'est Albertiîîîîine. »

*Ecriture.*

Le soir, tard, au *crayon noir*, je disais : *Je bois aux couleurs algébriques* ! – et je noircissais du papelard de marque *Conquistador* en effaçant le plus vite possible, à la gomme de marque *Rotor*, tout ce que j'avais écrit la veille sur ladite feuille de marque *Alpina*.

Je remplaçais méthodiquement mes pensées d'hier par le silence tenace d'aujourd'hui que je suis en train de vous dire en faisant semblant que les lettres me sortent de la bouche muettement en volutes de sons...

Je donnais l'ordre au vocabulaire de ne plus frayer avec la grammaire, j'interdisais aux chiffres de se compter, je demandais que tout soit fait pour fournir

amplement à la musique de quoi s' taire ! Je donnais également des noms à ce qui est en vrai : la table *ici*, la pomme *ici*, le bruit *ici*, l'automobile *ici*, le cercle *ici*, la négative *ici*, le oui *ici* — et d'autres noms, tout ce qu'il y a de plus faux, à ce qui est faux : le *vindilecte*, l'*hirlisie*, le *ruliet*, l'*éliomphe*, la *nitraïne*, le *futrulle*, le *janducle*, le *perciant*, la *hilerpe*, l'*urnulet*, le *sictase*...

J'avais deux douleurs enfantées par ma tête de bambouinard : le langage me survint journallement par la suite — et me fit assez mal dans le réceptacle de ma tête animale.

Paroles d'une carafe déguisée *en homme* : le vingt-six cloaque de l'an pantogyrique, suivi du seize nomo-vectuple de chrono-monogyre, le jour de la Sainte-Loucandre et de l'époumo-vanouissement du Seigneur-serviteur, je me mis à écrire une lettre en *caractères sbires* : qui m'ouvrit une porte noire au-dessus de la tête, par où était écrite, en creux caractères blancs, la pancarte, ci-dite : *Au bon confort suicidaire*.

Alors j'ai mangé du *nubdulium*, puis je suis allé m'asseoir chez les gens ; au sortir desquels, je suis allé m'enfermer dans la chambre mutique où Dieu désormais seul dans son anatomie régnait en paix.

Au milieu de lui-même il me dit : « Sous quelle forme vivante souhaitez-vous que je vous ingurgite ? Sous quel visage de chair vous montrerez-vous ? » Je lui dis : « Je vois ici les hommes comme des bêtes qui parlent et se taisent momentanément. »

[—> Mon frère Sérapion, élu depuis peu avant moi, fut placé en posture d'exécution dès le premier regard qu'il porta en direction de notre sœur de séparation. Alors, quatre agents sapidaires le prirent et lui firent signe de m'amenuiser : j'entendissais plus rien que *leur feu arrière permanent passant en rouge au dos du camion*. Je tuai un homme puis cinq puis sept, puis trois dans une seule personne. •]

Mon entière vie en *face à face*, je la prie, maintenant qu'elle s'est tue, de parler à jamais — et dis ici à Dieu : « Mère bue, je pressens ton ombre, et la tourmente que tu feras de moi dans ton sépulcre ! Sauveur au sourire tranchant, je te bois moi-même. » Et, lui, sous forme minuscule, répliqua : « Ne bois point ta vie comme un animal : tu sais guérir et parler. »

Mon Dieu, faites que je sois désormais exempt de moi-même, indemne de ma propre existence et définitivement tenue à l'écart de ma personne ainsi que de tous les mots que j'ai prononcés !

\*

### ACTE III.

\*

*Foultitudes de messages déroulés.*

### LE DÉSÉQUILIBRISTE.

- « Ecoutez... » vient de déclarer le malheureux porte-parole d'*Enfances Pugnaces* à sa consœur champenoise de *Libérez le Berry* « il n'est désormais malheureusement plus question de crier Hurchet avec les Balurchets ! » Sur place, Véronique Duponcel-Tribillaud, Marion Gésine, Urbain Grandier.

- « Le secrétaire général de *Mouvance hominidienne* nous informe que les poules du Maine, réunies en assemblée patriote, viennent d'adopter une motion exécutoire prorogeant leur droit de pondre au-delà de la limite de 19h22 ! »

« Un chien poursuivi pour zoolâtrie vient d'être arrêté alors qu'il tentait de passer en solitaire le col du Lautaret. »

« Bruits de bottes à la pédiathèque municipale de Vitry-le-Sec. » »

« Dans le Sud-Poitou un enfant de huit ans vient de fonder en se séparant de lui-même la première famille mono-infantile reconnue dans l'hexagone. »

Rien de bien nouveau pour les actionnaires des canalisations Duchêne Pitriot : le Gamelu gagne 76% à l'ouverture, tandis que l'indice de Richter, passe les 3 point 40 sur l'échelle de Bouclier-Gandulphe ; baisse partout ailleurs, y compris sur les Avalousiats du Duchêne-Pitriot qui perd huit gramme quatre.

Un colloque sur le Pardon, un séminaire sur la Faute, et un congrès sur la Honte ainsi qu' un symposium sur la Rémission se tiennent en ce moment dans trois salles hermétiquement closes de l' université Pierre le Grand-et- Paul Pantalon à Clermont-Ferrand Sud dans l'Ariège. Les débats viennent de se clore à huis clos sans aucune présence de nos envoyés sur place —et ce, sans entériner ni *détérrinner* ce processus de commencement sans fin initié à ses début.

Un non-événement de force 4 vient soudainement de ne pas avoir lieu dans un vide de première grandeur créé à leur insu par plusieurs locuteurs internationaux frappés de silence.

[ *Si deux ont pénétré au monde par un trou défendu, qu'ils en regagnent immédiatement les issues par la porte !* » proclame ce matin dans sa matinale le vivifiant prophète Guy Guimblond ]

« Un forcené vient d'être maîtrisé par les brigades grammaticales d'intervention alors qu'entré par effraction dans les locaux vacants de l'imprimerie nationale, il tentait d'intervertir l'ordre alphabétique de toutes les lettres afin de porter outrage à l'ordre du langage. »

« Inhumons l'homme dans son propre cerveau, car c'est là qu'il est dans *l'humus humain* : où le cœur de l'homme bat son plein ! » vient de se poignarder, Noctère Balbulus, secrétaire de la PERICLARUB.

« La direction du théâtre communique : « Un formulaire réciproque de *communication galopante* sera désormais solidement placé en six exemplaires sous le siège de chaque spectateur assis. »

*Retour par ailleurs.*

### LE DÉSÉQUILIBRISTE.

De qui il est déjà cet air ? :

« On l'appelait le délivreur... »

Elle était de qui, cette chanson ?

« Y sautait

*Par d'ssus la mort*

*Comme une fleur. »*

Et bien d'autres chansons de mon arrière-grand-père de chanter, et de mon arrière-grand-mère d'entendre, quand elle avait ses périodes. [ *Disparait.* ] —~~Jean andron git, e'est à Veigy, où va jambette, e'est à magevetet~~ ] Et autres chansons de la même chanson — et autres sermons du même code — et autres monologues de même tibia, à corde, en bois ; et autres torrents où je me pendis. [ *Apparait :* ]

« Je suis Jeannot mes actions comiques

Ont fait de moi rire depuis longtemps  
Et de mon père je suis le fils unique  
Quoiqu'en famille nous fûmes onze enfants.

Un jour la nuit j'entends lever mon père  
Qui vint à moi et me dit Vite Jeannot  
Va t'en chercher du beurre pour ta mère  
Qui est malade  
dans ce tout petit pot.

J'entre en courant chez mon oncle Nicole  
Et je lui dis Vite dépêchez-vous  
D'mettre un chapeau sur votre tête  
à trois cornes  
Et de venir faire un tour de plus chez nous.

Quand je revins ma mère était repue  
Et tout le monde commençait à s'asseoir  
Nous mangeâmes l'oie avec de la morue  
En compagnie  
qu'était bouillie du soir.

Voilà-t'y pas que pour montrer mon adresse  
Je renversai les assiettes et les plats  
Je fis une tache sur ma veste  
de graisse  
Mes pantalons et mes jambes de drap.

Et sur les bas que mon grand-père de laine  
M'a tricoté avant d'mourir  
violets  
Le brave cher homme est mort d'une migraine  
Tenant un os dans sa bouche  
de poulet.

Le lendemain,  
Voulant se mettre à table.  
Il vit qu'il n'y.  
Avait plus de repas.

Ainsi je vis.  
Par ce don admirable.  
Qui me permet  
De durer jusque là.

Par où il fit  
Un trou dans son semblable

Nous vénérons.  
Ce qui n'existe pas. »

Toutes ces comptines comptant pour rien, rien m'empêcha de me retrouver, rederechef et une fois de plus, sans monde, et mes enfances répandues à la ronde, et de m'enfoncer encore un peu plus profondément chaque jour dans la solitude...

— En solitude, qu'étudias-tu ? — La science de vivre en passe-passe. — En servitude, qu'étudias-tu ? — Le silence de vivre en vase clos.

J'y appris, mot à mot, à danser pas à pas, et à m'démètre un pied d'avant l'autre : ainsi que v'la !...

[ *Courte danse.* ]

« — O mes fidèles deux pieds,  
Combien de fois avons-nous arpenté le monde en vain ?  
O mes deux fidèles pieds,  
Je vous ai trop longtemps laissé dans le même panier ! »

Et nous voici donc arrivés ici *tous les quatre*, échaudés avant qu'il nous soit rien arrivé !

Alors je décidai de recommencer toute ma vie par une nuée de pendaisons :

[ *Une corde ? une ficelle ?* ]

Une corde toute petite est-elle la porte du monde ? Une corde toute petite était la portière du monde : une corde toute petite, en matière magique, à qui je parlais déjà enfant pour voyager, en matière parlée, en *silicron*, en trois mètres de long, achetée dans une boutique de sport un arrière-juin sans date.

Décidé d'en faire ma toute dernière station avant la mer, j'allai chercher un coin tranquille calmement situé derrière la station-service...

... mais le pompiste m'accabla de points-bons, et pour m'obtenir un total, me vendit de force une Ford-Excrément, que je revendis à la suivante station pour me venger du même individu qui avait pris la fuite.

« Pourquoi t'pends-tu, trou du face bleu », cria la lune ? Ma voix criait : « Ici sans croix, Jean Gibet, très tristement pendu par moi, dans cette station route de Veigy, sur la route 6, de six à sept, sur la route de Sept ! je vais être pendu par moi-même. » Ainsi dis-je soit-il en bref— et il le fait.

C'est alors soudainement que la vie me fit grande impression : soudain je-vis-soudain-je-vis-soudain dans la grange à pendaison deux instruments aratoires qui me parlaient : ils avaient été mis là par l'ancien pompiste qui se rendait ici le soir après le service pour prier.

*Ostention.*

« — Pourquoi te pends-tu, trou du face bleu ? » me dirent les bois.

« — Je dois me pendre *ici*, sept fois pour toutes : c'est pour sauver l'humanité. Parce qu'elle n'en vaut même plus la peine ! »

~~— Retour case départ en stationnaire station service !~~

Le pompiste me dit : « — Ça c'est pour toi, voici ta monnaie ! **Jean Singulier**, tu es Jean Dernier ! » Et il me reprit la Ford contre rien. ; ça n'allait pas ! « — Tu n'es pas toi, mais l'homme qui est mort l'an dernier d'avoir voulu refaire le monde avec sa sœur ! » Au pompiste je dis : « — Ça n'est pas moi Jean Dernier : vous me prenez pour le trou noir d'humanité ! »

**Alors je rentrai au milieu où vit l'humanité et j'y vis plus rien.**

**J'ai appris la mort tous les jours, tout à coup, p'tit à p'tit, chez les gens, pas à pas. Auxquels je dis : « — Tais-toi face bleue ! ô trou entraperçu ! »**



Ainsi allaient mes pensées en fusées dans ma coquaine de tête.

Je retournai à la station-service : panneau portait écrit : « Retour de suite. Le pompiste s'est absenté pour aller prier. » Mais le troisième n'était plus là, s'étant sans doute lui-aussi absenté un instant pour aller prier, alors que c'est le premier pompiste qui revint, nommé François Gros ! de sorte qu'enfin il me dit : « — J'ai appris la mort tout petit. » Je répondis : « — Si si je le veux ! — Tu veux dire quoi ? » Je répondis : « — Je veux dire je veux ça ! » Un grand arbre tout en bois était là, à nous offrir sa proximité ; je lui dis d'avancer, mais il n'en fit rien, un grand mélèze tout en sapin qui nous faisait peur en nous tendant les bras ; la corde m'échut et je la tua.

Je venais de décider de passer volontairement toute ma vie à rien faire sauf mourir-de-moi-même-en-destination-des-autres.

« — Nous ne comprenons pas pourquoi tu vas te pendre la tête tout de suite ; ta mère est là-bas qui t'espionne, avec la liste de tout ce qu'il faut immédiatement aller acheter chez les Dodécumates ; elle demande que tu reviennes... » Ma mère m'espionnait encore avec ses cris : elle avait encore pas la tête complètement muette à l'époque, et elle luttait encore contre moi pour vivre à ma place. Là ou ailleurs, impossible d'aller hors de vie sans qu'elle m'observe ! Une fois de plus cependant, la vie de vivant en moi en sortit victorieuse et je m'enfuis dans une cachette à bras : Alors elle me pris le corps qu'elle *strangla* et je *nu*.

Chaque fois que j'entendais parler le crime, j'entendais parler l'amour. Je ne trouvais que de la souffrance à l'intérieur des mots. Tout être était en souffrance à partir du moment où il était venu attendre ici. Toutes les choses souffraient énormément d'être là. C'est ainsi que je vis et compris que la douleur était bonne : ça n'est que la douleur des choses qui retient sur nous cette lumière, et qui fait la matière être là ; c'est la lumière sinon qui les traverserait, et tout serait noir, car n'ayant rien à éclairer.

Ici-bas, c'est comme ça.

Ici, à l'heure qu'il est, je nie que je parle et je nie que je suis sur la terre.

Chaque matin que je vois mon visage en face dans la glace, je lui dis : Les horloges de la vie se sont donc allumées pour rien ? Rien ne m'advient qui surviendra, ni qui survienne, que par des mécaniques en dents de scie ! J'ai été accidenté. Matin radio disait : « Heureux les Béliers ! Taureaux : les horloges ! Balances : gare à vous. Et attention les Lions ! Sagittaires : attention aux Lions. Tout-beaux, les Verseaux ! » Alors, finalement, brillant soleil, je décidai, chaque an, de fêter ma pendaison qui n'avait jamais eu lieu.

Ainsi j'allais dans le garage prier chaque année, le vingt et un de juin de chaque année, le jour anniversaire de ma maudite pendaison. Une voix me dit maintenant : « — Oui vous devriez prier maintenant, ici ! »

Alors j'allai dans le garage prier, non devant la croix, trois fois trop glorieuse, mais devant le dernier des objets allumés, devant bout d'allumette, devant boîte vide, devant mes lacets. A travers les objets, je priais le travers des objets. Au travers d'eux, ce qui les avait mis là, et tout ce qui faisait que je voyais bien sur terre que tout gisait de travers...

=[à tous les objets présents ı]

Objets qui souffrez de n'être pas en moi, êtres laissés là, délivrés, objets déjà délivrés d'être hors de moi, priez l'espace qu'il me supporte ! Objet qui vit ici, sans



vie ni vie, sans langage, et qui ne fait aucun signe, ôte pour moi la peur d'être là, ôte-moi la peur d'être sans toi, et fais-moi disparaître avec toi dans la solitude ! Ainsi ira, ainsi le dira, la personne qui est sans personne, entre nous et au-dedans de nous, à l'intérieur et dans la suite des choses.

Cet objet n'était rien qu'un radiateur écumant de rouille, où j'avais crucifié mon frère enfant au lieu de moi mis pour souffrir. Alors je lui dis : « Seigneur qui as guidé notre troupeau hors de l'Égypte et qui nous as fait traverser vingt-huit déserts, ne me laisse pas en rade dans le quatrième ! »

Je ne vivais plus ma vie, mais je vivais toute seule ma suite au milieu ; je ne vivais que face à de la vie invisible d'où vient la vie et ne la voyant pas ; je n'étais plus le seul vivant de moi-même, c'est à dire promis à la mort ; je n'étais plus en vie par moi-même, je n'étais plus en vie mais Dieu vivait en moi pour de bon et c'est en son nom seul que je respirerai dorénavant. Qu'il souffle ici maintenant *ici* à notre place et à la place du lieu ! Qu'il soit soufflé ici sur nous et par nous ; et qu'il aille ainsi, ainsi-de-suite, souffler chez des ailleurs que nous ! Frères, croyez en moi qui ne respire plus par moi-même, même si ça ne se voit pas ! Croyez-le, Athéniens, Ébroïciens, Mussipontains, Barleduçaux, Aqua-mortistes, Montimarsannais, Givètes, Galates, Dionysiens, Jacmeliens, Plombéros-dijonnais, Chaux-de-foniers, Thollogans, Bajocasses, Pantinois, Vuxistes, Bicêtriens, Septimontains, Liliesques, Prato-gervistes, Levalloisiens, Bellevillois, **Paterno-Lachaisiens**, Briards, Cergio-pontistes, Cadurces, Boulonnais, Ivriotes !

**Gens du réel, cessez de vous prendre pour des agents de la Réalité !**

Il y a trois jours, un balayeur, qui avait avant moi balayé là ce plateau, pour qu'y figurassent un jour des figures de rêve, ou encore quelqu'un en sang, est parti... C'est lui ! qui avait mis dans le garage deux manches à balai liés comme ça par des ficelles dont il s'était fait des bois pour prier. Moi, je ne voulais pas voir encore ceci, car je voulais voir Dieu dans son cercle de gloire, entouré des neuf cent nonante neuf catégories d'anges : les Souffles, les Puissances, les Prestances, les Admirations, les Spacieux, les Voletantes, les Brûlants, les Entités, les Extériorités...

Chaque soir, tâche accomplie, j'entrais dans la nuit, et je pensais à la lumière que je trouvais bonne, en lui disant d'être. Et une fois l'noir : « — Bigresse de vie, dis-je à la tombe, vas-tu cesser d'm'emmener si bas ? » □

Alors j'allai me vivre parmi les tombes, dans les décombres, faire *tuya*, et dire adieu aux pierres, et dire d'aller aux poussières et aux gisants d'gésir qu'ils restent.

C'est pourquoi je prie tout ce qui s'en va à la suite de la mort de s'en aller — et à tout ce qui reste, j'ordonne de demeurer.

Si je pouvais parler à Dieu, *je lui demanderais aussi qu'il me délivre de lui.*

Dans ma pensée où nous sommes actuellement réunis, je reçois une impulsion qui doit m'emporter en un instant au-delà de vous tous et de tous les anges, et dans cette *jetée*, je reçois une richesse telle, que Dieu ne peut plus me suffire, même selon ce qu'il est, et même selon ce qu'il devient... En effet, le don que je reçois de lui dans cette *percée*, c'est que **moi et Dieu**, nous sommes un. Alors, je suis ce que je suis, et *là où je suis*, je ne grandis ni ne diminue, car je suis là, comme une cause immuable et comme la parole qui meut toute chose.

Alors je demandai mon nom, et il me fut soudainement répondu : « — Ton nom ? — Joie sans nom. »

Alors vis que *je suis* et que Dieu *était* ; alors, j'ai vu que *je fus* et que Dieu sera ; alors je voyais que *j'avais été* et que Dieu *viendra* ; je verrai que *je serai* et que Dieu devrait venir ; alors je *vis* ce que je *vis* et que Dieu *vois* ; alors je *dis* ce que je *vis* : « Viens, couleur des présences colorées ; viens, pain de toute soif ;

viens, amour des amoureux ; viens, orient des désorientés ; viens, triangle perpendiculaire ; viens, mélodie ; viens, ouvrier de la mer ; viens, noisetier ; viens, mandarinier ; viens, vivaridier ; viens renié des derniers ; viens livide de tout ; viens délivreur ; viens parole hors les mots ; viens mystère vivant, viens fontaine ineffable, viens fidélité sans fin ; viens, viens **traverseur, passeur de la mort** ; viens lumière sans couchant ; viens, signe qui n'est signe que de toi ! Viens Dieu, c'est toi le croyant ! Viens ! viens ! viens ! viens ! » [#]

Alors, à la place de ma potence, j'en sortis — et me rebaptisai : non plus de mon nom : **Dominique Pinon** mais « Vraie Vue de la Lumière de Gloire que Nul n'entend dans la Vue Vraie de la Lumière non entendue. » Et je signai ainsi tous mes papiers désormais : les chèques sociaux, les domiciliages, les curriculum, les actes de décès, les sommations d'actions et les déclarations de pertes.

=[*cps pds*]

Alors dans le garage public, je jetai soudainement un coup de pied dans les objets laissés là pour nourrir le sol, et j'm'en fus ! Et j'm'en allai, pour ne plus parler à mes pensées : mais penser des paroles à même le sang. »

Si vous n'aviez pas été là pour écouter ce que j'ai dit, je l'aurais dit à ce bâton.

=[ *Exit. [Entre l'OdDr : sous le bras qqch ?tps ]* ]

#### •L'OUVRIER DU DRAME•

« Notre crâne qui êtes en nous comme une pierre au milieu de la pensée. Notre bouche qui êtes en nous comme un trou au milieu de la figure. Notre chair qui êtes en nous, comme une pensée par quelqu'un d'autre. Notre oeil qui êtes en nous, comme la lampe du corps. Notre corps qui êtes en nous, comme la tête des membres. Et vous surtout, notre pied qui êtes sagement dans nos chaussures ; - et vous surtout, toutes nos minutes qui sonnent des heures, restez ! Notre être qui êtes en rien, répandez-vous au-dessus de là-bas : au centre du sur-delà du par-delà, plus loin, plus loin que le loin, / et au-delà de tout ce qui a dépassé le trou par le sommet du trou duquel / (((~~par-dessus duquel au-deçà de par celui, duquel au-delà, — de par delà celui-ci duquel,))) / plus loin que par-dessus le par-deça de tout, / et de partout, ici *ut*, et ici au-delà du *ut* ... et au-delà du par-delà, ici *ut* ! » Prière ainsi fut faite. Prière ainsi fut vite faite.~~

Lorsque mon père était petit, il n'avait pas son pareil pour faire la même chose ; ma mère idem lui répondait mêmement, et vous de même au moindre éternuement. Et ainsi de suite, chaque jour usant son hier, pour essayer en vain de s'en faire un lendemain. On allait le dimanche chez les choses, les contempler et leur apprendre en douce à renoncer à jouer la partie. Des écriteaux nous disaient du bien de tout. Et des cimetières nous enterraient à temps.

Aveugle en face de la présence qui voit, absent en face de la nuit qui m'entend, je parlais aux objets sans paroles et tournais mon dos aux choses qui sont. Mes mots sont — non en air ni en chair ni en sons qui s'entendent, mais en *han* !... Je leur jette ma tête à l'envers ! Au secours, gens du silence, délivrez- moi des mots dont je pââââââârle ! Matière du monde me mange la tête : Matière du monde est en dangéééééééééééer ! »

((*chgtcdr à 2 ?*))

\*

ACTE IV. §4

=[L'Identique entrée double ? ]

[*les peintures répandues un peu partout par le chanteur ?*]

LE CHANTEUR EN PERDITION, *revenant de loin.*

Il faut que j'aïlle dans l'antimonde et que je discute avec des antipersonnes et que de l'antilumière se répande sur les antiobjets ; il faut que j'entre dans un antihomme, voilà la seule contrefaçon probante de me sortir d'ici. Dorénavant ; nonobstant : désormais !

Toute personne, tout animal, tout être, toute notion, et chaque mot que je pense ! je les serre de toute force contre moi et je les aime comme des blocs de vide.

Vanité des vanités : ossature de tous les os ! pensa-billiar-bilité du cerveau, lettrage de la grammaire, *alphabet partout*, néant partout !

• L'OUVRIER DU DRAME •

*Antipersonne*, qu'as-tu dans tes mains ?

LE CHANTEUR EN PERDITION.

Un contre-objet.

• L'OUVRIER DU DRAME •

*Antipersonne*, dis pour de bon, qu'as-tu fait de tes mains ?

LE CHANTEUR EN PERDITION.

J'ai contrefait un *anti-objet* et je l'ai jeté de toute mes forces sur le non-plancher de la *contre-scène*. — Aucun triangle n'a trois côtés.

• L'OUVRIER DU DRAME •

Dieu, si tu es *dieu* — te montre pas !... enlève tout !

LE CHANTEUR EN PERDITION.

Qu'est-ce que tu racontes ? Qu'est-ce que tu nous racontes ?

• L'OUVRIER DU DRAME •

[vn13—>] ~~Il n'est pas de néant — Rien n'est, tout est donné — Tu n'es qu'une offrande de la figure humaine. — L'individu est divisible. — Dieu est la quatrième personne du singulier.~~

~~Nous sommes en plusieurs animaux.~~

~~L'individu est divisible.~~

~~Rien n'est. Tout est donné.~~

~~Tu n'es qu'une offrande de la figure humaine.~~

~~Dieu est la quatrième personne du singulier.~~

Dieu est la quatrième personne du singulier.

Rien n'est. Tout est donné.

Tu n'es qu'une offrande de la figure humaine.

LE CHANTEUR EN PERDITION, *arpentant.*

Mais alors... *et je ? et moi ? et moi « mon-moi » ?*

L'homme est rangé en cercles, logé dans une hominitoire : il ronge *seul* ses images par définition. L'anthropocrate attend. L'anthropo-zoaire se divise en quatre : le protanthrope, l'anthropopandule, l'andropo-tropo-métrique, ~~l'anthropo-drômotrope hélien~~ ! Chaque homme accuse à la *pesée* trois grammes de misère huit dans chaque pensée.

~~J'ai vécu pour me venger d'être.~~

J'ai pas déhommé d'la journée.

~~L'omnidé ne vient pas ; l'homniâtre non plus ; l'homéen se défait ; l'humilien n'est point.~~

L'homme n'était pas la seule solution pour sortir d'animal.

Merde à l'homme !

~~L'homme est un nulle-patte qui porte plainte :~~ Vidons les hommes les uns dans les autres ! qu'ils perdent leur contenu et rejoignent sans langage la musique des choses sans pourquoi.

Je voudrais essayer maintenant l'immobilité perpétuelle et de reposer mon esprit.

• L'OUVRIER DU DRAME •

Donne ta réplique encore une fois !

LE CHANTEUR EN PERDITION.

~~Je voudrais essayer maintenant l'immobilité perpétuelle et de reposer mon esprit.~~  
J'ai vécu pour me venger d'être.

( A la rampe, lecture d'une radiographie que lui a tendu l'ouvrier : )—>vn13

J'm'en doutais !

• L'OUVRIER DU DRAME •

Récite la liste de tes jours *qui sont fus* !

LE CHANTEUR EN PERDITION.

.. qui sont *défus* !...

Liste de mon futur trépassé —chez les déroulés : 13 janure axé 1947, 14 vectiambre fixé 6 722, 15 dézolet 53 333 , 16 marcueil *moins-954* , *giniendre : 43 vingt-deux. 17 treptant, 11 éloin 5777* ; ~~quinze cent quarante quatre soubême de soubême de soubême...~~

• L'OUVRIER DU DRAME •

~~Multiplie les chiffres par les jours ! Divise les nombres par les lettres !  
Donne la formule du temps !~~

LE CHANTEUR EN PERDITION.

~~Soient grand X et grand Y, deux vecteurs aléatoires tels que le vecteur de grand Z admette une densité de probabilité petit g fonction de grand R puissance l,  
et tels que petit m de X Y soit de carré intégrable,  
alors la variable aléatoire petit h de grand Y, « est, a été et sera » égale à  
l'espérance du petit g de grand X~~

~~si tant est que l'espérance du module de grand V par petit y au carré  
soit strictement assujetti au plus court chemin entre le zéro et l'infini.~~

Voilà la formule du temps !

• L'OUVRIER DU DRAME •

Accorde tous les verbes à tous les temps pendant qu'il est encore temps !

*Son?*

LE CHANTEUR EN PERDITION.

~~Le dépossessif s'accorde en nombre et en genre à l'antéposition que son verbe complémente ; au mode équilatif, tant qu'au dépréciatif, le régime du sujet reste blanc.~~

~~Onze modes sont : l'optionnel, le dictatif, le subodoratif, l'injonctif, le spéculatif, le corticatif, le périmé, le dénégatif, le dodécationnel, le répereuté ...~~

~~Le parmuche, le néo-stationnaire, le jaculatif, le spiralien, l'épilodal !~~

Seize cent treize cent onze temps sont : le présent lointain, le futur avancé, le désactif futur, le plus que passé, l'inactif postérieur, son projectif présent, l'antérieur impossible , le pire que passé, le présent terminé, le futur achevé, le lointain permanent, le présent dépassé, le finaliste, l'attentatif, le terminatif, l'achevatif, le plus que perdu !

Ô temps ! achève nous !

*L'ouvrier du drame vient d'apporter un chariot où le chanteur s'allonge ;  
l'ouvrier du drame allume une bougie. Le chanteur en catastrophe se redresse  
soudain, souffle la bougie et chante*

= [ *chn8* :: Chanson sortie d'une poche. ] =

...Au Vivarium, au Thanatarium ! au bercaïl !...

« Un jour un mort, pelletant pleine dent,  
Vida tombeau  
De tout contenu,  
Puis sorti nu,  
Dans la lumière  
Creusa la vie  
Hors d'son cercueil !

Un jour un mort, s'relevant tout seul

Dis : — Mais où c'que j'ai foutu mon pyjama d'linceul, trou d'vie !

Voilà t'y pas que j'y trouve plus la serrure d'mon cercueil »

Les chansons sonantes du microbiotard. «A Castagnette», par Filandreau : chanson paracoustique. Sonnez , cloches de la clocherie ! sonnez les cloches d'ces temps-ci !

**Je rends mon tablier humain.**

[*chn9* ::

« Voici ma langue, c'est elle qui m' pend :  
Vive la fourchette du père Adam !

**J'lui dis oui-da.** »

Elle sort dehors, me dire *J'ai froid*,

E' m'tire au sort , et c'est à moi :

**J'y dis oui-glas ! »**

Et maintenant couchons nous simplement dans la mort : tête en bas, pieds en bas. »

« Les gouffres du corps » , chanson à r'plonger.

*Couché sur le chariot. Cantique sur le flan. Simplement parlé et les yeux très ouverts.*

Seigneur, l'argile peut-il dire à la main du potier : « *Je ne te connais pas ?* » En terre vivante, tu m'as tissé, dans le ventre de ma mère tu savais tout de moi, lorsque j'étais formé, brodé en secret dans l'obscurité : Seigneur, quand je n'étais qu'un embryon, tes yeux me voyaient. et tu savais déjà mon nom. Tu vois toutes mes paroles, tu sais tout de moi. Seigneur public !

## UNE VOIX.

« La terre  
Cet autel immense  
Où tout ce qui vit  
Doit être immolé sans fin,  
Sans mesure, sans relâche  
Jusqu'à la consommation des choses,  
Jusqu'à la mort de la mort. »

« Celui qui a suspendu les airs sur la terre et les eaux, Pend au gibet. Celui qui fixa les étoiles au ciel : le voilà fixe ! L'Invisible est vu ; le Juge est jugé ; L'Incompréhensible est saisi ; l'immortel est mort ; Le Céleste est enseveli.

Il est enseveli celui qui planta les étoiles au ciel. »

*S'allonge mort*

### • L'OUVRIER DU DRAME •

La scène où l'acteur entre est à chaque fois *la table de l'espace* offerte et nouvelle devant nous : un vide où opérer l'homme : épars, disséminé, déconstruit en paroles, faits et gestes, chutes, stations ; il retourne le corps humain à l'envers ; il présente l'homme en anatomie ouverte et en grammaire apparente : tout l'intérieur humain exposé devant nous, répandu, sacrifié aux points cardinaux. Chaque fois qu'un acteur entre, *de l'homme* apparaît offert et sans aucun sous-entendu humain. L'acteur creuse l'homme, évide sa représentation — c'est un *désadhérent* profond ; l'acteur se retire d'homme : c'est un pratiquant du vide, un sacrifié aux quatre dimensions et aux points cardinaux : l'animal du portement et de l'offrande.

*Refrain vivifiant :*

## LES VOIX PLUSIEURS

« La terre  
Cette table immense  
Où tout ce qui se mesure périt  
Jusqu'à l'achèvement du temps  
Jusqu'à l'entendement des langues  
Jusqu'à la mort de la mort. »

*Le mort se relève soudain et chante.*

## ] LE CHANTEUR EN PERDITION.

1

« Tous les soirs à la chandelle  
A moins qu'ça fut !' au néon  
*Futonéon !*

Ma mère qu'était pas ficelle  
Me balançait cette chanson :  
Ma mère qu'était pas ficelle  
Bien qu'elle fut c'pendant coton  
Pour que j'l'entonne avec elle  
Me martelait cette chanson :

2

— Ton père qu'était funambule  
Un 8 du mois d'néandron  
Chuta blanc d'son escadron. »

3

Cloué par le ridicule  
Y s' pendit seul pour de bon.  
Je le vis à la sauvette  
Trem pant son visage oblong  
Dans le sang d'ses(mes) trois parents .

4

M'approchant de sa binette  
Je l'entendis de tout son sang  
S' écouler à gros flocons.  
— Ma mère vidangea l'bouillon —  
Répandant plus qu'du silence  
Par les trous d'son pantalon.

5

C 'est ainsi qu'dedans mon crâne  
Par dedans m' assassinant  
Je passai des jours tranquilles  
A égorger les passants

6

On répandait de la sciure  
Pour nous masquer not'nature  
Et même en éponger l'sang  
Qui giclait d'aparavant.

7

Quand au blanc feu d'artifice  
Jaillissant des orifices  
Il n'en resta vite plus rien :  
Qu'd' la poussière partie fumée-e  
Par la ch'minée des voisins.  
Qui peut le plus peut le moins.

8

Çui qui mit l'chapeau d'épines  
A midi  
Attaché à la colonne-e  
Et moqué-hé hé hé hé hé  
D'être en homme-e  
Se coiffa d' *INRI*  
L'vendredi.

9

Il s'trancha la gorge d'un coup ;

Nous lançant qu'c'était à nous.  
On mangea tous ses vêtements  
On s'repu dedans son sang.  
On joua ses os's aux dés.

10

Il m' a pris dedans ses mains  
Pour me faire en être-humain  
Fit de moi une boule de glaise-e.  
Par son sacrifice comique  
Il nous enseigne la pratique  
De rouvrir pour en finir  
Toutes les portes pour ressurgir.

11

Lorsque Christ se releva  
Du linceul du Golgotha  
Hors de mort il s'exalta  
— Tournoyant —  
De son pied il écrasa  
En disant *félix culpa*  
L'crâne d'Adam !»

—Mort à la mort ! mort à la mort ! mort à la mort !

*Il fuit en coulisse, traverse la peinture ; revient.*

LE CHANTEUR EN PERDITION.

Seigneur, prends pitié !

Seigneur public , prends pitié de Pinocchio !

---

*Version de travail. 8 septembre 2017.  
L'Homme hors de lui paraîtra chez POL cet hiver*

---