

# LÍNGUA EM PERFORMANCE

Nayara Macedo Barbosa de Brito<sup>1</sup>

**RESUMO:** Diante de dramaturgias que apresentam traços performativos predominantes sobre os representacionais; que dramatizam a língua, tematizando-a como um conflito, um processo dialético no interior da estrutura dramaturgica; que apostam na lacuna que uma mesma palavra enunciada abre entre sua presença sensorial-material e a função mimética dos signos a que ela refere, compreendemos necessária a análise crítica sobre essa espécie de “poética performativa do verbo”, que acontece, em diferentes medidas, no conjunto da obra dramaturgica de autores como Roberto Alvim, no caso do Brasil, Heiner Müller, exemplar da tradição de escrita teatral da pós-modernidade e Gertrude Stein e Valère Novarina em suas manipulações da língua. É sobre o trabalho deste último e suas aproximações com o projeto dramaturgico de Alvim que nos deteremos aqui, fundamentando a compreensão de sua escrita a partir da crítica de Angela Materno (2009) e de Stephan Baumgärtel (2010; 2012).

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia performativa; Língua; Valère Novarina; Roberto Alvim.

**ABSTRACT:** About dramaturgies which have predominant performative traits over the representational ones; dramaturgies that dramatize the language, thematising it as a conflict, a dialectical process within the dramaturgical structure; betting on the same gap that a word enunciated opens between its sensorial presence and materiality and its mimetic function of the signs; we propose a critical analysis of this kind of "verb's performative poetic", that we find in varying degrees throughout the dramaturgical work of authors like Roberto Alvim, in Brazil, Heiner Müller, exemplary of the theatrical postmodern writing tradition, and Gertrude Stein and Valère Novarina in their manipulations of language. It's about the work of Novarina and his approaches to the Alvim's dramaturgical project that we will focus in this article, basing our understanding of their writing from the criticism of Angela Materno (2009) and Stephan Baumgärtel (2010, 2012).

**KEYWORDS:** Performative dramaturgy; Language; Valère Novarina; Roberto Alvim.

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) - Linha de Pesquisa: Linguagem, recepção e conhecimento em Artes Cênicas. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), desenvolve pesquisa em torno da Dramaturgia Brasileira Contemporânea. Bacharel em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

Teatro se escreve é com os ouvidos. A frase talvez possa ser entendida como a síntese do que o dramaturgo, escritor e pintor francês Valère Novarina toma como princípio para a elaboração e construção de seus textos, sejam ou não destinados, a priori, à cena.



Mas o que isso quer dizer? Ora, bem sabemos que o propósito de toda dramaturgia é ser “completada” no palco, ela que deve ser lacunar, para falar em termos contemporâneos – colaborando em pé de igualdade, como pós-modernamente se quer, com os demais elementos da cena para a construção da totalidade do espetáculo. E essa dramaturgia quando sobe a palco (vamos atentar para o óbvio), ela é apreendida por um determinado sentido: sua leitura, nós a fazemos pelos ouvidos, a partir das palavras articuladas e lançadas pela boca dos atores (salvo nos casos em que a narrativa verbal também se apresenta por outros mecanismos técnicos, como letreiros e projeções). Um texto assim pensado exige um tratamento todo diferenciado da linguagem.

Daí a preocupação com a qualidade sonora das palavras, utilizadas muito particularmente nas obras de autores como Novarina, Gertrude Stein, Heiner Müller e um caso brasileiro, Roberto Alvim. Nos textos desses autores, cada palavra em si e todas elas estão arrançadas em sequências onde, no mais das vezes, não prevalece a lógica causal de um encadramento que permite ao leitor/ouvinte/espectador apreender facilmente o sentido daquilo que está sendo enunciado. A forma como eles organizam as estruturas linguísticas de cada frase provoca experiências estéticas outras que atuam antes na percepção sensível do receptor que no seu raciocínio lógico.

Veja-se, por exemplo, o caso de *Vous qui habitez le temps*, de Valère Novarina, que assim inicia:

#### LE VEILLEUR

Mais silence, le voici.

#### LA FEMME AUX CHIFFRES

L'extérieur est à l'extérieur de l'extérieur. L'intérieur n'est à l'extérieur de rien. L'intérieur est à l'extérieur de l'intérieur. L'extérieur n'est pas à l'extérieur de lui. L'intérieur n'est pas à l'intérieur de l'extérieur. L'intérieur n'est pas à l'extérieur de l'extérieur. L'intérieur n'est pas à l'intérieur de rien. L'intérieur est à l'intérieur de lui. L'extérieur n'est pas à l'intérieur de rien. [...]  
(NOVARINA, 2013, p. 3)

O autor mantém esse jogo pelas 22 linhas seguintes. A repetição das expressões “l'extérieur” e “l'intérieur” dentro de estruturas frasais muito semelhantes e com basicamente a mesma extensão

tem como consequência, pouco tempo depois de iniciada a leitura/audição, o alheamento do receptor ao sentido daquilo que está sendo dito (uma reflexão sobre o que é o interior e o exterior de alguma coisa, relativamente ao ponto de vista do interior e do exterior dessa mesma coisa) em favor da apreensão sensível do ritmo, da cadência e do som que as palavras pronunciadas produzem.

Novarina apresenta, em sua escrita, o impulso estético de afastamento da mimesis clássica para o qual Baumgärtel (2010) chama atenção, valendo-se da materialidade do significante verbal – ritmo, prosódia, musicalidade, sonoridade, etc. – para colocá-lo em evidência em relação a um significado possível e reconhecível, que só será pensado num momento posterior por cada espectador. Para tanto, a experiência empírica de cada um e o caráter ficcional do jogo cênico, considerados em conjunto, vão propiciar leituras variadas dos significantes apresentados (assim, o “exterior” e o “interior” do *Vous qui...* podem ser atribuídos a elementos/situações completamente distintos, a depender da experiência e da compreensão de cada espectador).

Para além da abertura à diversidade e pluralidade de interpretações/significações possíveis, o enfoque na materialidade do discurso permite a tomada de consciência de uma “série de regras específicas que regulam a fala e a escuta daqueles que participam deste encontro cênico.” (BAUMGÄRTEL, 2010, p. 113)<sup>2</sup>, e aponta para a performatividade contida no próprio discurso, independentemente da ação performativa de seu sujeito enunciativo.

<sup>2</sup> Para Baumgärtel (2010), o enfoque na materialidade do significante, ao contrário do que colocamos aqui, não abriria o discurso à possibilidade de múltiplas interpretações, sendo sua consequência maior a indução à tomada de consciência, por parte do espectador, do jogo discursivo que se instaura no encontro cênico-teatral, em que prevalece a relação extra-ficcional (palco-plateia) sobre a intra-ficcional. Segundo o autor, a consideração da recepção como um espaço ativo de criação de significados seria, antes e ainda, responsabilidade da produção do espetáculo, na medida em que esta deve(ria) problematizar, através de arranjos cênicos específicos, a construção do olhar do espectador para ele próprio. Contudo, tomando em conta as teorias pós-modernas do teatro (Cf.: CONNOR, 2000), optamos por considerar o lugar da recepção como, sim, de produção de significados diversos para os mesmos corpos significantes apresentados em cena.



Em *O teatro dos ouvidos*, Novarina diz: “A língua não é teu instrumento, teu utensílio, mas tua matéria” (2011, p. 39). Ou seja, o uso da língua nesse tipo de dramaturgia, a que aqui estamos chamando performativa, não se dá mais como um veículo através do qual se constrói uma narrativa de conteúdo fabular a ser encenado. A língua, neste caso, é o próprio conteúdo, o próprio assunto que se problematiza no interior do drama<sup>3</sup>.

Em sua análise da peça *Insulto ao público*, de Peter Handke, Angela Materno diz que o autor busca “uma fala sem imagens, sem conteúdo narrativo e sem significações ou interpretações possíveis” (2009, p. 129), e segue o artigo tecendo considerações sobre a relação palavra-voz-imagem também em Beckett e Novarina. A certa altura, afirma que a peça de Handke problematiza a imagem cênica (negada o tempo inteiro pelas falas dos atores) na medida em que ela é dramatizada, isto é, trabalhada como um conflito no interior do drama, em que não há personagens, apenas um discurso corrente sobre teatro. Sobre a dramaturgia de Novarina (e um pouco também no trabalho dos demais autores que mencionamos) poderíamos dizer que, de maneira análoga à utilizada por Handke em *Insulto ao público* com relação às imagens, que ela dramatiza a língua enquanto forma e conteúdo em processo dialético.

Enquanto forma, pelo trabalho desviante que opera sobre a morfologia e a sintaxe das palavras (o “crespusvirginamento”, as línguas “mexidina, latina, pântica, trudela, lecorna”, etc. (2011, p.27 e 31); os “amnimais”, os “omnimais” (NOVARINA, 2009, p. 30 apud BAUMGÄRTEL, 2010, p. 116)). Ou ainda a sinestesia evocada em diversas passagens, como aquela com que iniciamos este artigo, da afirmação de que a escrita para teatro se faz pela audição: em *O teatro dos ouvidos*, Novarina diz: “Escrevo com os ouvidos. Escrevo pelo avesso. Ouço tudo.” (2011, p. 28).

Aliás, essa sinestesia radicaliza-se numa espécie de simbiose quando ele coloca como sujeito de sua língua (um alguém que está também sujeito à lín-

gua, em trocadilho de Baumgärtel (2010)) um ser semi-humano, cujos órgãos dos sentidos estão organizados de maneira não natural e cujas palavras, sugere, fazem parte, materialmente, de seu corpo. Um corpo vazado, por onde palavras e pensamentos saem e entram a cada respiração, fazendo trocas com o mundo. Um corpo pneumático, como pneumática deve ser a leitura de seus textos<sup>4</sup>. Fala e pensamento que abrem passagem.

Enquanto conteúdo, dramatiza-se a língua pela negação contínua da linguagem, considerada um equívoco da natureza, responsável pela separação do homem dos outros seres. Para reverter esta situação, uma nova espécie de homem, amputado, deveria vir à tona:

Se tudo tivesse sido normal, se a evolução tivesse seguido seu curso, desde o peixe sem braço [...] o homem não deveria nunca ter falado, a linguagem nunca deveria lhe ter sido dada. [...] ele teria desaparecido. Mas ele recebeu a língua por acidente fatal. Foi ela que o separou. Os que vão nos suceder não serão mutantes e sim mudos.

[...]

Reproduzir o outro espaço, o espaço dentro do qual o homem deverá viver e morrer amanhã, quando ele se chamará hóm, com circunflexo e sem e, e que ele só terá um m porque ele terá um só braço, um pé sozinho, um olho único. (NOVARINA, 2011, p. 29 e 32. Grifos do autor)

(Con)fusão de matéria humana e de língua, amputa-se o outro m da palavra homem por amputar tudo o mais que haveria em dobro, como em excesso, na anatomia humana: um dos braços, uma das pernas, um dos olhos, talvez também um dos ouvidos. E, para a nova espécie erigida, novas palavras que a designem. A primeira delas, o econômico hóm, em substituição ao homem de outrora.

<sup>3</sup> Drama, aqui, entendido enquanto gênero de escrita para teatro, não necessariamente cerrado na forma dramática de organização textual, mais associada ao drama burguês do século XVIII.

<sup>4</sup> “Escrevo com os ouvidos. Para atores pneumáticos (...) Respirem, pulmoneiem! Pulmonear não é deslocar o ar, gritar, inflar, mas, pelo contrário, conseguir uma verdadeira economia respiratória (...) ir até o fim do fôlego, até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, da pontada de lado depois de correr.” (NOVARINA, 2005, p. 7 apud MATERNO, 2009, p. 121).

Mais de meio século antes, Gertrude Stein, escritora e poeta americana que atuou na França a maior parte de sua vida, já elaborava um trabalho de radical desconstrução da ordem da linguagem. Suas peças, conhecidas como “peças-paisagem”, trazem em si uma relação espacial cuja extensão é indefinida, e um decurso temporal que, conseqüentemente, também não é determinado cronologicamente. Essa ocupação outra das dimensões tempo-espaço deslocam a atenção dos significados possíveis para a materialidade dos significantes verbais, das palavras, que dividem materialmente o espaço cênico com outros elementos como a luz, o cenário e os corpos dos atores. Suas peças vão projetar certas “paisagens sonoras” na mente do espectador, paisagens essas que são distintas daquelas utilizadas por Stanislavski, por exemplo, nas suas montagens de textos de Tchekhov, quando colocava o som de grilos, pássaros, vento, etc., no intuito de tornar o ambiente criado em cena ainda mais realista. Em Stein e nos outros autores que elaboram essa dramaturgia performativa, como aqui estamos chamando, o que se evoca, o que se projeta, o que se estimula são outras sensações.

Em vez de representação [...] uma “disposição” de sons, palavras, frases e ressonâncias conduzida pela composição cênica e por uma dramaturgia visual que pouco se pautam no “sentido”. [...] A ideia de uma exposição de linguagem parece paradoxal. Contudo, pelo menos os textos teatrais de Gertrude Stein tem-se o exemplo de como a linguagem perde o direcionamento teleológico e a temporalidade imanentes e pode ser equiparada a um objeto em exposição por meio de técnicas de variação repetitiva, de desagregação de conexões semânticas imediatamente evidentes, de arranjos formais segundo princípios sintáticos ou musicais (similitude sonora, aliteração, analogias rítmicas). (LEHMANN, 2007, p. 249 – grifo do autor)

Numa das obras mais conhecidas dela, o poema *If I told him – a complete portrait of Picasso*, de 1924, cujo áudio da própria autora lendo-o encontra-se disponível online<sup>5</sup>, percebemos claramente a sua

proposta de atrair os ouvidos para a materialidade das palavras utilizadas, assim como seu trabalho de construção de uma musicalidade, um ritmo, uma cadência imposta pela organização do texto. Vejamos:

Shutters shut and open so do queens. Shutters  
shut and  
shutters and so  
shutters shut and shutters and so and so shut-  
ters and so  
shutters shut and  
so shutters shut and shutters and so. And so  
shutters shut and so and also.  
And also and so and so and also.  
[...]  
The land.  
Three  
The land.  
Two  
I land.  
Two  
I land.  
One  
I land.  
Two  
I land.  
As a so.  
They cannot.  
A note.  
They cannot.  
A float.  
They cannot.  
They dote.  
They cannot.  
They as denote.  
(STEIN, 2013)

Indo um pouco mais para o âmbito da cena, lembramos as montagens de Bob Wilson sobre os textos de Heiner Müller, cuja combinação texto-cena se articula, nas palavras do encenador, como a junção de cinema mudo e peça radiofônica, o que potencializaria a capacidade imaginativa do espectador (Lehmann, 2007, p. 255). Pois, enquanto que

gerimos esta audição para uma melhor compreensão do que estamos tratando aqui.

<sup>5</sup> Acessível no link: <http://www.youtube.com/watch?v=FJEIAGULmPQ>. Último acesso: 07/12/2013. Su-



no cinema mudo produzimos, imaginariamente, toda a sonoridade que se faz ausente na película ao vermos o movimento da boca dos atores, a expressão de seus rostos e o ambiente em que estão inseridos; na peça radiofônica imaginamos cenários, rostos e corpos para vozes e ruídos que “não os tem”. Ou seja, do mesmo modo que temos uma dramaturgia da cena, temos uma paisagem sonora: paradoxalmente, a cena guia a narrativa enquanto a sonoridade constrói uma paisagem.

É preciso destacar que esse trabalho desviante sobre a língua não se limita a um experimentalismo de linguagem em sua busca por novas formas estéticas. Mais que isso, ele objetiva ensejar novas possibilidades de pensar e de estar no mundo, assumindo um posicionamento político. Já que, no entendimento lúdico de Novarina,

[A língua é] a própria matéria da qual você é feito; os tratamentos aos quais você a submete, é a você mesmo que você inflige, e mudando a tua língua, é você mesmo que você muda. Pois você é feito de palavras. Não de nervos e de sangue. Você foi feito pela língua, com a língua. (NOVARINA, 2011, p. 39-40),

Relação já demonstrada acima, mas que subordina o homem à língua, e não o contrário. A língua é quem primeiro deve ser modificada para, por consequência, vermos modificado o homem a ela sujeito. Entendemos que o que se está colocando através dessa metáfora é que o homem enquanto corpo e subjetividade é construído não somente por seus órgãos vitais, biologicamente falando imprescindíveis para o funcionamento do organismo; este homem é construído também socialmente, sua subjetividade é construída socialmente e o que regula as relações sociais é, justamente, a linguagem. É ela quem organiza e determina o funcionamento dessas relações e a consequente construção das subjetividades dos indivíduos que são parte desse jogo.

Apostando no “erro” ortográfico-gramatical que esses desvios fazem ver nos textos em questão, segundo Baumgärtel (2010, p. 122) o que o Novarina enseja é, ainda no sentido do raciocínio disposto acima, mostrar como é possível utilizar a língua de acordo com interesses outros que não os daqueles que ditam as regras (“não falar mais uma

língua que dita, que nos foi ditada.” (NOVARINA, 2011, p. 19-20)), e que representam o poder social hegemônico.

Nesse sentido, o trabalho de Novarina se aproxima do projeto dramaturgic que Roberto Alvim vem desenvolvendo no Brasil, mais especialmente no contexto de São Paulo-Curitiba. Assim como o dramaturgo francês, a quem toma como uma entre tantas referências artísticas, Alvim busca encontrar e promover, através de arquiteturas linguísticas inusuais, como ele mesmo coloca, novas formas de estar no mundo. O autor parte do pressuposto de que a novas visões de mundo devem associar-se, inevitavelmente, novas técnicas e *modus operandi* artísticos de representação<sup>6</sup>, e a partir desse entendimento cria as bases de seu trabalho.

A Club Noir, companhia que fundou junto com a atriz Juliana Galdino e que dirige em São Paulo desde 2006, caracteriza-se principalmente pela visualidade de suas encenações, uma poética cênica que se aproxima de um estilo conhecido como “estética da penumbra” – opção que faz aproximação com as artes visuais. Alvim coloca no palco uma escuridão que se sustenta basicamente pelo poder da palavra vocalizada.

A pouca iluminação a que o próprio nome da companhia já faz referência desloca o foco da atenção do espectador do visual, do imagético, a que a cultura contemporânea está mais habituada, para a dimensão sonora do evento teatral. Os atores atuam praticamente imóveis, com um mínimo de gesticulação, e todo o seu trabalho se volta para a voz, para a entonação das palavras, construindo uma verdadeira partitura vocal, com a intenção de revelar não o sentido das frases, mas a melopeia de como esse texto é dito em cena.

Assim como na dança, no ritmo dos gestos ou na disposição das cores, também na voz, no timbre e na vocalização se articula uma negatividade no sentido de uma rejeição do imperativo lógico-linguístico de identidade, a qual é constitutiva do discurso poético dos modernos. [...] Nesse sentido, pode-se dizer que o teatro se torna “*chora-grafia*”: desconstrução do discurso centrado no

<sup>6</sup> Representação aqui não necessariamente no sentido mimético, mas como tradução do homem contemporâneo.



sentido e invenção de um espaço que se subtrai à lei do *télos* e da unidade. Por isso, o status do texto no novo teatro deve ser descrito com os conceitos de desconstrução e polilogia. Assim como todos os elementos do teatro, a linguagem passa por uma dessemantização. O que se visa não é o diálogo, mas a multiplicidade de vozes, “polílogo”. (LEHMANN, 2007, p. 247)

Como é característico da arte pós-moderna a tentativa de abdicar de uma significação fechada e definida previamente pelos criadores, como há a intenção em dar abertura à interpretação dos significantes colocados em cena, essa maneira outra de se dizer o texto se propõe também a isso. E no caso de Alvim não temos só a chamada de atenção para os significantes preexistentes e reconhecíveis cultural e socialmente, mas a invenção de novos significantes. Para isso é que o autor provoca desvios, “erros” na morfologia e na sintaxe das palavras.

Por exemplo, em *Pinokio* as combinações das palavras que ele faz, como “celacopo” e “trancadoele” configuram, para o autor, novos significantes que indicam significados até então inexistentes. Mais que combinações de palavras, neologismos criados a partir de radicais de verbos que nós conhecemos provocam a busca por significantes que ainda não existem culturalmente senão dentro do contexto de cada peça. É o caso dos verbos “undar”, “unar”, “urdir” e “unzar”, que lembram os nossos “untar” e “ungir”, no trecho:

A MULHER VELHA.

só o que falta  
é undar-se à máquina  
quer ele unar tudo

urdir-me à máquina  
ele disse  
quero untir-me

pode a máquina só  
satisfanar nod reno  
vastos bolsões vastos  
drenando drenando

à máquina  
unzar-me  
ele disse  
(ALVIM, 2012, p. 112)

O caso é que Alvim propõe, radicalmente, a invenção de novas formas de estar no mundo. Ele quer inventar mundos completamente distintos da lógica do nosso, e para isso elabora esse trabalho sobre a linguagem, criando arquiteturas linguísticas outras a partir das quais pode inventar personagens-figuras ou personagens-linguagem e em cima delas novos arquétipos.

Então, toda essa estrutura dramática inusual, como ele coloca, busca produzir novas visões de mundo, porque ele acredita que cada técnica está relacionada ou diz respeito a uma dada visão de mundo e repetir uma técnica seria corroborar com uma compreensão do mundo que pode não ser mais suficiente. Essa técnica “inédita” que ele está buscando, através da elaboração dessas arquiteturas linguísticas, esses novos sistemas dramáticos ele chama de *Dramáticas do Transumano*.

transumano é a invenção de desenhos (im)possíveis que propiciam experienciar a vida de outros (e imprevisíveis) modos. é a recusa de uma ideia, surgida no renascimento [...], que se expandiu (no iluminismo, e paradoxalmente também no romantismo) e vigorou até o final do século XX acerca do que seja o humano (e que tem agido como o maior mecanismo de controle jamais concebido); é a criação de outros modos de subjetivação, em desenhos instáveis que problematizam de modo radical uma ideia hegemônica acerca do que seja o sujeito

o TRANS aqui não implica em transcendência, mas sim na invenção de desenhos transitórios da condição (não)humana, em instabilidade e hibridação permanentes. a invenção de outros, de infinitos modos de subjetivação, aparentemente impossíveis, imprevisíveis. significa a criação de novos moldes arquetípicos, a serem preenchidos por pulsões que teremos que inventar, expandindo nossa experiência em veredas insuspeitadas (ALVIM, 2012, p. 14 – diagramação e tipografia reproduzidas como no exemplar da referida edição)

*Dramáticas* que busquem não a representação como um espelho, como se fazia até bem pouco



tempo<sup>7</sup>, mas que expandam as noções de *humano* e de *realidade*: eis o argumento motivador de sua escrita para teatro.

### Em tempo

Antes de concluir estas reflexões sobre a dramaturgia performativa de Novarina, Stein, Müller e Alvim, julgamos importante lembrar o contexto do qual esses autores decorrem.

O caráter de negação com que as novas formas estéticas surgiram, a partir do período que deflagra a ruptura com os preceitos modernistas de criação, buscou superar uma série de valores ainda mais anteriores que, apesar do movimento de renovação operado pelos modernistas, permaneciam nítidos nas produções de meados do século XX.

Enquanto que a lógica da modernidade ainda estava fundada na crença em verdades absolutas, o advento da *pós*-modernidade vem propor exatamente o contrário: seu entendimento é todo marcado pela dúvida, pela desconfiança, pelo pessimismo. É o resultado disso, no campo das artes, é que ela (a arte) passa a se formatar a partir da desconstrução (de discursos e formas anteriores), da abertura à pluralidade de significações, propondo narrativas descontínuas, ambíguas, heterogêneas.

A ênfase na recepção como lugar de produção criativa, o combate à hegemonia (de poderes e de formas) e a projeção de modos de vida e comportamento diferenciados também são características do fenômeno *pós*-moderno em sua realização no teatro, como destaca Alfonso de Toro, um dos

principais estudiosos do assunto (Cf.: MOSTAÇO, p. 560).

E não é isso mesmo o que esses autores, muito especialmente Alvim, propõe através de sua dramaturgia? O combate a toda forma de totalitarismo é recorrente em seu discurso e entrevistas, como faz-se exemplo a crítica (mencionada na nota 6) ao realismo que domina os veículos de massa e permanece, em boa medida, no teatro, reproduzindo uma dada concepção (hegemônica) do humano e da realidade.

Além disso, a reinvenção da anatomia humana em Novarina, através da hibridação de matéria e língua<sup>8</sup>, dando luz a criaturas-linguagem em formação pode ser entendido como parte do projeto *pós*-moderno de invenção de modos diferenciados de vida e vivência. E, como no entendimento de Alvim, novas formas artísticas/representativas são implicadas por posicionamentos existenciais e visões de mundo particulares, também por esta via atenta-se para e promove novos modos de vivência.

Apesar de uma corrente forte dos estudos teatrais de hoje alegarem uma possível morte do drama, divorciando radicalmente o espetáculo cênico da literatura dramática que lhe era parte e que, bem entendido, por muito tempo lhe foi comandante – estamos falando da concepção *pós*-dramática do teatro, elaborada e discutida no já famoso livro de Hans-Thies Lehmann – assistimos à insistência de diversos autores em defender a valia que a escrita para teatro ainda pode ter, e tem. Esses autores permanecem escrevendo, experimentando, inaugurando formas e modos de estar no mundo. Pois, a separação operada entre texto e cena foi tão revigorante para um quanto para outro, e o drama se apresenta hoje como uma das formas mais livres de escrita, perfeitamente emancipada da noção de gênero.

Ou, há um tempo atrás, quem diria que o aparente caos arbitrário como se estruturam esses textos ausentes de conflito intersubjetivo, muitas vezes de diálogo e de uma unidade reconhecível seria, por que não, dramaturgia?

<sup>7</sup> E que, de acordo com a entrevista concedida à Revista Urdimento (2012, 163-7), ainda se faz com grande sucesso de público. Alvim refere-se ao estilo realista de composição/representação cênica, que, segundo ele, vende uma imagem bem específica da realidade, “como se o real não fosse construído todo o tempo por nós (cada real é conformado por um jogo de linguagem específico)” (p. 166). Estilo esse disseminado – e assimilado pelo público – pelos *mass media* e comprado pelo teatro (que teve o realismo como novidade estética no já longínquo século XIX), que propaga uma visão do homem e da humanidade que, segundo o autor, não estariam mais de acordo com a nossa realidade, neste início de século XXI. Complementa, ainda, que não é contra o estilo (realista ou outro anacrônico nesse sentido) que se deve lutar, mas contra certas visões de mundo hegemônicas.

<sup>8</sup> É interessante observar como enquanto que Alvim, pela linguagem, questiona o entendimento do que seja o homem, apresentando novas subjetividades do sujeito contemporâneo, Novarina, a nível estético/estilístico propõe uma nova anatomia humana, acoplando os órgãos à língua.



## REFERÊNCIAS:

- ALVIM, Roberto. *Caminhos da dramaturgia brasileira contemporânea*. Entrevista com Roberto Alvim. Revista Urdimento. Florianópolis, UDESC, v.18, 2012, p.163-7.
- \_\_\_\_\_. *Dramáticas do transumano e outros escritos seguidos de Pinokio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. *Meta-textualidade, instâncias de enunciação e conflitos não-narrativos – reflexões sobre os impulsos não-dramáticos na dramaturgia brasileira contemporânea*. Revista Urdimento. Florianópolis, UDESC, v.18, 2012, p.141-54.
- \_\_\_\_\_. *O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea*. Revista Vis. Brasília, PPGA/UnB, v. 9, nº. 2, jul-dez. 2010, p. 111-126.
- CONNOR, Steven. Performance pós-moderna. In: \_\_\_\_\_. *Cultura pós-moderna: introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 2000, p. 109-127.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MATERNÓ, Angela. Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett. In: BRILHANTE, M. J.; WERNECK, M. H. (orgs.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009, p. 121-41.
- MOSTAÇO, Edécio. O teatro pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. M. (orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 559-76.
- NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O teatro dos ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Vous qui habitez le temps*. Disponível em: <http://www.pol-editeur.com/pdf/501.pdf>. Último acesso: 27 de agosto de 2013.
- STEIN, Gertrude. *If I told him – a completed portrait of Picasso*. Disponível em: <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/iftoldnew.html>. Último acesso: 19 de dezembro de 2013.

