

A ANATOMIA NA SINTAXE

Lígia Souza Oliveira¹

RESUMO: A obra dramaturgica de Novarina é construída a partir da ideia de que a palavra deve romper com a comunicação cotidiana e se ligar à corporificação do vocábulo. Uma etapa da pesquisa de doutorado que desenvolvemos na Universidade de São Paulo faz referência à ideia de oralidade construída por Paul Zumthor em relação às noções corporais e fisiológicas apresentadas na obra escrita de Novarina. Nos seus estudos, Paul Zumthor analisa a poesia oral. Ele nota que há uma tendência, uma predisposição a perceber o corpo e a oralidade das palavras sobre o papel. Esta percepção se dá também no ato da leitura “há uma presença invisível, que é a manifestação de um outro, muito forte” (ZUMTHOR, 2007, p. 68). Ou seja, o ato performático intrínseco à presença e ao acontecimento também subsiste no texto escrito, pois reverbera uma necessidade de encontro, revela uma voz e uma escuta; além disso, revela uma anterioridade da palavra no corpo de quem a escreve. Ele defende o poder performativo da fala: “Toda literatura não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2007, p. 21). Assim, ele enfatiza que o texto escrito exige uma corporeidade da voz, da oralidade. Para Novarina, “falar é uma experiência fundamental do corpo e uma viagem pela matéria. A sintaxe entra da anatomia” (NOVARINA, 2006, p. 106). Assim, podemos concluir que as palavras em sua obra podem ser vistas muito mais relacionadas à ideia de “falar” do que à ideia de termo. A construção de seus textos envolve, em primeiro lugar, a desarticulação do sentido rígido das palavras, tendo uma associação direta com o aspecto corporal e fisiológico da oralidade.

Palavras-chave: Valère Novarina; Paul Zumthor; fala.

L'ANATOMIE DANS LA SYNTAXE

RÉSUMÉ: L'œuvre dramaturgique de Valère Novarina est construite à partir de l'idée que le mot doit rompre avec la communication quotidienne et se lier à la corporification du vocable. Une étape de la recherche du doctorat que nous développons à l'Université de São Paulo fait référence à l'idée d'oralité construite par Paul Zumthor par rapport aux notions corporelles et physiologiques présentées dans l'œuvre écrite de Novarina. Dans ses études, Paul Zumthor analyse la poésie orale. Il note qu'il y a une tendance, une prédisposition à apercevoir le corps et l'oralité des mots sur le papier. Cette perception se déplace aussi dans l'acte de la lecture « Il y a une présence invisible, qui est la manifestation d'un autre, trop fort » (ZUMTHOR, 2007, p. 68). C'est-à-dire, l'acte performatif intrinsèque à la présence et à l'événement, subsiste aussi dans le texte écrit, puisqu'il réverbère une nécessité de rencontre, il révèle une voix et une écoute; en plus, il révèle une antériorité du mot dans le corps de celui qui l'écrit. Il défend le pouvoir performatif de la parole : “toute littérature n'est-elle pas fondamentalement du théâtre?” (ZUMTHOR, 2007, p. 21). Ainsi, il souligne que le texte écrit demande une corporeité de la voix, de l'oralité. Pour Novarina, « parler est une expérience fondamentale du corps et un voyage dans la matière. La syntaxe entre dans l'anatomie » (NOVARINA, 2006, p. 106). Ainsi, nous pouvons conclure que les mots dans l'œuvre de Novarina peuvent être vus beaucoup plus liés à l'idée de « parler » qu'à l'idée de terme. La construction de leurs textes passe, tout d'abord, par la désarticulation de la signification rigide des mots, ayant une association directe avec l'aspect corporel et physiologique de l'oralité.

Mots-Clés: Valère Novarina; Paul Zumthor; parole.

¹ É doutora em Artes Cênicas pela USP – Universidade de São Paulo e Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Paraná. Professora de dramaturgia na Fundação das Artes de São Caetano. Coordenadora do Núcleo de Dramaturgia do Sesi Paraná. É artista fundadora da la lettre espaço de criação (lalettre.art.br). E-mail: oli.ligia@gmail.com

Neste texto nós iremos desenvolver um pouco sobre os diversos níveis de oralidade que nós podemos encontrar nos textos do dramaturgo e encenador franco-suíço Valère Novarina. Nós queremos reforçar os vários caminhos que o texto de Novarina passa e o que nos faz pensar que a palavra é uma fala, mesmo quando escrita.

Grande inventor de maneiras de deslocar a língua francesa, Novarina acredita que a articulação das palavras – a comunicação – é a questão que enquadra e limita as experiências humanas. De uma maneira complementar, a obra do franco-suíço é principalmente uma palavra fisiológica, uma construção corporal.

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*]”² (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.

Isto suprime a ideia de uma palavra dramaturgicamente 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.”³ (NOVARINA, 2006, p. 106). Essa tendência se repercute também na concepção de livro por Novarina :

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).

2 Livre tradução do trecho em francês: Nous avons reçu la parole pour détruire les mots.

3 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.

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”⁴ (NOVARINA, 2007, p. 140).

Por outro lado, nós vamos apresentar um fato comum para os editores de teatro: a reedição de livros após a encenação. Existem passagens memoráveis na história do teatro no que tange as discussões entre Samuel Beckett e seus editores, pois o autor propunha várias modificações nos livros a cada encenação. Nas obras de Novarina publicadas na França não é diferente. Suas modificações são, porém, ainda mais radicais. Novarina publica os textos sem encenação e a partir delas o autor encena cerca de três ou quatro obras, e após isso ele republica em versões e títulos diferentes. Por exemplo, o livro *La chair de l’homme* foi encenada por Novarina em 4 espetáculos: *La loterie Pierrot*; *Le Repas*; *L’équilibre de la croix* e *L’avant dernière des hommes*, e todos esses novos formatos foram republicados mais tarde.

A partir dessas experiências de publicação, leitura e encenação, evidenciaremos diferentes possibilidades de manipulação da obra de Novarina. Nós não podemos dizer que essas experiências têm a mesma maneira de utilização da linguagem e que o texto se manifesta da mesma forma. Mas nós gostaríamos de começar nossa análise afirmando que o texto pode ter um status performativo como o teatro.

No artigo *A Teatralidade – em busca da especificidade da linguagem teatral* (2015, p. 81) Josette Féral discute a possibilidade de existir uma teatralidade que não está diretamente vinculada ao corpo do ator, mas ao reconhecimento de um espaço outro (2015, p. 82). Para aprofundar essa questão citamos dois trechos interessantes e que muito nos ajudarão 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. Féral ainda complementa:

4 Livre tradução do trecho em francês: théâtralité respiratoire de la page.

uma semiotização do espaço aconteceu, o que faz o espectador perceber a teatralidade da cena e a teatralidade do lugar. Uma primeira conclusão se impõe. A presença do ator não é necessária para registrar a teatralidade. Em relação ao espaço, ele nos aparece como uma teatralidade pois o sujeito percebeu relações, uma encenação (FERAL, 2015, p. 84).

Paul Zumthor se aproxima dessa reflexão de Féral para ressaltar 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. Nós podemos, portanto, pensar o texto no mesmo contexto que os objetos no palco, e dizer que há uma performatividade no texto teatral nele mesmo. Para contribuir com esta discussão, nós vamos pensar também a partir da obra de Zumthor e sua questão sobre oralidade e escrita.

Nós vamos recortar uma parte do seu estudo sobre a poética oral na Idade Média que nós encontramos no livro *A letra e a voz*. Nesta obra o autor descreve o desenvolvimento da escritura no período e sublinha a transição de uma cultura oral para uma cultura escrita.

Ele diz que dentro de uma sociedade na qual toda manifestação política e social era dada pela enunciação, toda a arte da época era igualmente difundida pelos poetas orais – o começo da passagem para a escrita foi produzido com a necessidade de arquivo, registro desses acontecimentos. O poeta oral raramente era alfabetizado, e todos os saberes, todo o conhecimento era transmitido pela voz. Para o registro desse conhecimento, os escribas profissionais eram responsáveis não somente pela passagem do oral para o escrito, mas também por uma tradução. Mais que uma passagem de mídia a produção do manuscrito era também uma criação de linguagem.

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).

O que Zumthor sublinha no seu livro é a característica oral que se mostra enraizada na origem do manuscrito. O processo de escritura era formado pelas etapas concomitantes tais quais o ditado (pelo poeta oral não alfabetizado), a escuta e a escritura. Não somente a existência de um ditado demonstra a inserção clara da condição performativa própria da oralidade, mas também o ato de escuta e o ato físico da escritura.

Esta passagem de mídia revela, segundo Zumthor, marcas, resíduos performativos na linguagem. Sem querer totalizar ou formalizar uma gramática da oralidade, o pesquisador enumera algumas marcas gráficas na escrita que configuram a sua força (e a sua gênese) na oralidade. Alguns exemplos: a pontuação, a rima, a repetição, o parataxe e etc. Por outro lado, o autor coloca em evidência as “energias transbordantes” (ZUMTHOR, 1993, p. 207) nos seus escritos, o que, segundo ele, sublinha sua anterioridade oral e performativa.

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).

Para concluir, nós queremos reforçar os diversos níveis de performatividade do texto de Novarina ao pensar o processo de construção das obras a partir dos cruzamentos com a pesquisa de Zumthor:

(1) Novarina considera sua escrita como um ato de escuta, ele diz que o processo de escritura de seu texto começa por escutar os sons e as palavras que estão no espaço. Ele chama seus textos de “*teatro dos ouvidos*” por acreditar que a criação do texto no teatro começa pela noção da palavra como um sopro, uma produção fisiológica do corpo que toma o espaço;

(2) Nós podemos considerar que Novarina, da mesma forma que os poetas orais medievais, dita as palavras para a produção do texto, mas para si mesmo. Seu trabalho é sempre criar uma escrita que vem de uma palavra falada.

(3) Ainda no processo de escritura do texto, ele diz que “o órgão da linguagem é a mão”, o que nos dá a percepção física da escrita e a condição fora do sentido;

(4) Quando Novarina trabalha como encenador, ele também está em processo de escritura do texto junto com os atores. Há muitas modificações do texto que acontece por conta da oralização pelos atores no espaço. As modificações são realizadas a partir de indicações dos atores e também de Novarina, que trabalha mais uma vez como ouvinte de palavras no espaço;

(5) Após a encenação, Novarina retorna a fazer modificações para pensar os textos ditos pelos atores, mas na mídia papel.

A performatividade oral impressa nas páginas dos livros de Novarina coloca em evidência um outro fluxo de linguagem oral que, retirada da racionalidade e do processo de significação, dá lugar ao ritmo, à espacialidade e às configurações que vêm da ordem do corpo, do performativo. O processo de ditado, de escuta e escrita é reforçado não somente pelos elementos gramaticais diferenciados, mas principalmente pelas energias transbordantes.

Por consequência, quando só referenciamos as palavras nos livros de Novarina, eles se manifestam como palavra, mesmo se eles são escritos. O sopro e o volume contidos nos livros nos fazem recolocá-los de maneira igualmente performativa. A manipulação dos livros de Novarina nos conduz a um outro ato performativo: a leitura. Assim, o livro – habitualmente conhecido por ser emissário de verdades indubitáveis e rígidas – quando encontra a palavra de Novarina, mostra-se igualmente performativo, um sopro, um volume, que nos convida, os leitores, a performá-lo uma vez mais.

REFERÊNCIAS

FERAL, Josette. A Teatralidade – em busca da especificidade da linguagem teatral. In. **Além dos Limites – teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LOPES, Ângela Leite; KFOURI, Ana; REYS, Bruno Netto (org.). **Novarina em cena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

NOVARINA, Valère. **Carta aos Atores e Para Louis de Funès**. Trad. Ângela Leite Lopes, Rio: 7Letras, 1999a.

NOVARINA, Valère. **Devant la Parole**. Paris: P.O.L. Editeur, 1999b.

NOVARINA, Valère. **Le Théâtre des Paroles**. Paris: P.O.L. Editeur, 2007.

NOVARINA, Valère. **L'Organe de Langage c'est la Main**. Paris: Argol Éditions, 2013.

NOVARINA, Valère. **O Animal do tempo e A Inquietude**. trad. Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro: 7Letras: 2007.

NOVARINA, Valère. **O Teatro dos Ouvidos**. trad. Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro: 7Letras: 2011.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura medieval"**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em: 30/03/2021
Aceito em: 04/04/2021