



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
Reg.: 120.2.095 – 2011 – UFVJM
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPES – LATINDEX
Nº. 20 – Ano X – 10/2021
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

**VALÈRE NOVARINA¹ E A MINORAÇÃO DA LINGUAGEM NA
DRAMATURGIA DE *O TEATRO DOS OUVIDOS* –
PALAVRA, DISPOSITIVO E PROCESSUALIDADE DO SUJEITO.**

Saile Moura Farias

Bacharelado em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas
Mestrando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UFSC/Brasil
<http://lattes.cnpq.br/1238299273564748>
E-mail: sailemouraf@gmail.com

Fábio Moura

Doutorando em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
<http://lattes.cnpq.br/9010743895970828>
E-mail: mourasfabio0@gmail.com

Resumo: Valère Novarina escreve em 1980 *O Teatro dos Ouvidos*, uma dramaturgia que se propõe redistribuindo aspectos temporais, espaciais e composicionais em se tratando de texto e linearidade, isso a partir de outros modos possíveis de uma construção narrativa. *O Teatro dos Ouvidos* se apresenta como uma constante enunciação de renúncia da linguagem estabelecida pelo viés estrutural, esse ato sobretudo potencializa-se no rechaçar da língua que nomeia, caracteriza e articula-se em demasia. Acerca das coordenadas linguísticas que a dramaturgia conduz os leitores e as leitoras, deparamo-nos com modos enunciativos concernentes ao conceito de *linguagem menor*, referindo-se a uma proposição conceitual de Gilles Deleuze. Em seguida dialoga-se com o *dispositivo*, de Giorgio Agamben, e suas problemáticas às intermitências da língua em vias de minorar-se.

¹ Valère Novarina, nascido em 1947 é um dramaturgo, diretor de teatro e encenador suíço. Seu primeiro trabalho dramático se denominou *O Ateliê Voador (L'atelier Volant)*, em 1974. Novarina estudou filosofia onde pôde conhecer e se aprofundar nos pensamentos de Antonin Artaud (1896-1948), que inclusive muito influencia seu modo de expressar-se discursivamente perante o texto.

Por fim, concatenando reflexões sobre a linguagem que se estabelece variante e contínua no texto que se apresenta como fio condutor deste estudo, transita-se pelos âmbitos de pensar o sujeito, e seus estados provisórios, e modos de promoção da subjetividade distanciada da serialização sistemática. Em suma, busca-se evidenciar as vertentes de sentidos imbuídos na escrita de Valère Novarina e a importância desse agenciamento ao pensarmos em linguagem, texto e afetos imanentes.

Palavras-chave: Dramaturgia; Subjetividade; Palavra; Sujeito; Linguagem menor.

“Para mim, no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas.” Antonin Artaud.

DESPRATICANDO O DEBATE

A partir de determinado texto, dependendo do modo de condução e explanação que se interessa o autor ou a autora, é possível que apreensões menos lineares se esbocem no ato da leitura. Em se tratando de um texto dramático, escrito em 1980, em um contexto onde o corpo em cena já se propunha sendo repensado desde o final do século XIX, e a literatura nos âmbitos da dramaturgia já possuía menos dominância, é perceptível que algumas articulações literárias de narratividade já não obtivessem atuação de controle efetivo. Nos referimos às articulações literárias debruçadas sobre jogos ficcionais no campo das criações cênicas. Este é o caso de *O Teatro dos Ouidos*, do dramaturgo suíço Valère Novarina.

Pelas novas práticas do texto se apresentando ao fazer teatral, a possibilidade tanto de encenação se expande, como também o modo de escrita, concomitante ao ato de leitura desses *discursos polifônicos*² que se fazem possíveis no expor de uma *linguagem menor*³.

Com a possibilidade de uma dramaturgia menos estabelecida pelos âmbitos da linearidade do drama, e, como reflete Birkenhauer (2007), ainda que desde os anos 60 tenham surgido tentativas de que outras terminologias substituíssem o

² Essa expressão é utilizada por Theresia Birkenhauer no artigo *O tempo do Texto no Teatro*, para se referir ao texto no teatro pós-dramático.

³ Essa abordagem, que mais à frente será esmiuçada, parte de perspectivas conceituais do livro *Sobre o Teatro*, do filósofo francês Gilles Deleuze.

termo “drama”, tais como “textos teatrais”, “literatura teatral” etc., partirei dessa nomeação para falar do texto de *O teatro dos Ouvidos* e suas camadas de diferenciações linguísticas numa possível análise e estudo, abarcando modulações de uma linguagem que impulsiona este presente trabalho. A linguagem a qual nos referimos e mais adiante desenvolvemos, se trata da palavra que dimensiona perspectivas para além da expressão e comunicação. Traçando seguimentos analíticos, interesse-me por adentrar perspectivas incitadas pelo modo de escrita que Novarina torna possível em sua dramaturgia.

Para esboçar melhor o modo de escrita que Novarina utiliza n’*O teatro dos Ouvidos*, nos propomos pensar a partir da abordagem de Félix Guattari sobre *fala vazia e fala plena* (GUATTARI, 2012), um dos primeiros movimentos trazidos como meio de exploração dessa potência que é a dramaturgia de Valère.

Mas plena de quê? Repito, de dentro de e de fora, de linhas de virtualidades, de campos de possíveis. Fala que não é simplesmente meio de comunicação, agente de transmissão de informações, mas que engendra o ser-aí [...]. Quando a fala se esvazia é porque ela passou pelo crivo de semiologias escriturais ancoradas na ordem da lei, do controle dos fatos, gestos e sentimentos. (GUATTARI, 2012, p. 103).

Através dessas explanações, é possível traçar a escrita de *O teatro dos ouvidos* a partir de aspectos de uma *fala plena*, onde se há espaços para que novas clivagens interpretativas se proponham no ato de leitura. Essa característica na qual Novarina se debruça, além de desconstruir uma lógica de narrativa linear, com personagens e delimitações de falas e ações para estes, se concerne, ao que Félix Guattari cita, se contrapõe aos espaços das ambiguidades que uma fala dita plena proporciona.

Essa percepção de plenitude de dentro e de fora é uma das características que notamos no estudo acerca da dramaturgia do autor suíço, e isso propõe em sua condução zonas de tensões a partir de uma escrita de potência polissêmica, e, concomitantemente, há outras realidades de leitura e contato com a palavra, sobretudo pelas formas em que o sentido do texto desliza dos enquadres pressupostos do que seria um, por exemplo, texto dramático. Que neste caso estaria mais para o movimento de externar o texto, isto é, construindo-o sob vias de pouca autorreflexão da língua como é o caso de textos teatrais além do drama (BIRKENHAUER, 2007).

Theresia Birkenhauer no artigo *Entre fala e linguagem, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea*, fala do drama abordando-o pelo viés da relação contextual em que o verbo, dentro desse gênero, está inserido. Citando o estudioso literário e filósofo Käthe Hamburger, Birkenhauer diz: “[...] o drama é aquela obra de arte verbal, na qual o verbo não está mais livre, mas contextualizado [...]” (HUMBURGER apud BIRKENHAUER, 2007, p. 183). Assim como Birkenhauer aborda em seu artigo ponderações entre o texto dramático e o texto não dramático, concluindo que as delimitações divergentes entre ambos não são possíveis se pensando em características fixas que estipulariam cada um, reitero que não relaciono a dramatização ao texto de Novarina com intuito de traçar profundas abordagens sobre o que pode ou faz o gênero dramático e o não dramático, mas sim em busca de aproximações com as mobilizações que *O teatro dos Ouvidos* enuncia na linguagem, e, referindo-se também à escrita tencionada por modulações menos baseadas no controle representativo do dizer explícito em si.

Se pensando pela perspectiva de Antonin Artaud (2006), *O teatro dos ouvidos* é o que o autor chama de “verdadeiramente teatral, na medida em que os pensamentos que expressa escapam a linguagem articulada” (ARTAUD, 2006, p. 36). Essa linguagem articulada tem a ver com a linearidade do texto em vias de ser sucumbida por outros interesses. O que se diz, está compromissado com o que não se explicita no que se diz, e não com a finalidade do dizer.

A partir do século XX, quando o texto vai sendo repensado na cena teatral, descentralizado de sua função representacional, outras propostas de escritas se inserem nos engendramentos dramaturgicos. Antonin Artaud é uma importante personalidade desse processo de abertura da cena ao corpo. O principal viés das mudanças acontecidas nas encenações eram o que Poschamann⁴ (1997), em *O Texto Teatral e o Teatro Fundamentado no Texto*, chama por *emancipar-se do drama*. Segundo Poschamann

O que interessava originalmente a Artaud não era a expulsão do texto do teatro, mas uma libertação das linguagens teatrais de seus limites tradicionais através de uma pesquisa sobre novas modalidades de criar sentido, além da representação simbólica e icônica. (POSCHAMANN, 1997, p. 8)

⁴ Os escritos da autora Gerda Poschamann aqui trazidos são tradução de Stephan Baumgärtel, professor da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Artaud, em *Teatro e Seu Duplo*, aborda percepções sobre a língua que proporcionam à cena teatral a possibilidade de deslize e queda, de quem escreve a quem lê. É o que ele chama de *metafísica da linguagem articulada*⁵. Artaud, aliás, segundo o artigo *Introducción Al Pensamiento De Valère Novarina A Partir De Su Carta A Los Actores*, de Luis Fernando Loaiza Zuluaga, é uma das grandes influências do pensamento de Valère Novarina. Portanto, fundamental para que pensemos juntos e juntas *O Teatro dos Ouvidos*.

Outro exemplo de autor que contribui com pontos de vista que margeiam as obras de Valère Novarina, é o dramaturgo e diretor de teatro Jean Pierre Sarrazac, que em 1974 monta *O Ateliê Voador*. Em *A Invenção da Teatralidade seguido de Brecht em Processo e O Jogo dos Possíveis*, o autor traça perspectivas sobre a abertura criativo-expressiva no âmbito teatral, e reitera a importância de se jogar o jogo que ele pretende apontar como possibilidade de dinamização exploratória do texto, da cena etc., isto é, dos *possíveis*, que por sua vez se vinculam aos interesses que têm se traçado por essas mobilizações de pensar a linguagem de *O Teatro dos Ouvidos*.

É preciso que pensemos, de antemão, a verossimilhança imbuída no texto e os pressupostos dessa necessidade, isso referente aos possíveis mais estruturados por uma questão de inerência ao âmbito em que atuam, ou seja, a escrita contornando o dito com o acontecido de forma que o apreendendo em descrição. Aliás, partindo desse pressuposto, nos referimos aos possíveis primeiramente como *possível*, seguindo o pensamento de Sarrazac, por esse modo de escrita distribuir-se a partir de uma “economia da categoria do possível.” (SARRAZAC, 2009, p. 75). O que não é o caso dos jogos enveredados pela inclinação aos *possíveis*. Segundo o proponente dos *jogos dos possíveis*, “[...] o teatro é o lugar da invenção dos possíveis [...]. Escrever e fazer teatro é, em larga medida, dar espaço aos possíveis”⁶, portanto, a abertura de espaço ao possível, menos apreendido, se desvincula da necessidade de verossimilhança pois, “notemos que o possível ao qual nos referimos não é um possível pré-existente, um possível idealista ou normativo [...]”⁷, e sim mais avizinjado às intermitências com o que se desenvolve

⁵ “Fazer metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa, [...] é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias [...]” (ARTAUD, 2006, p. 46)

⁶ Idem, 2009, p. 76.

⁷ Idem, ibidem.

pelo seu viés de jogo. Essa perspectiva abordada por Sarrazac potencializa percepções da língua que nos expõe Novarina n' *O Teatro dos Ouvidos*, como abertura aos possíveis deliberados por aspectos de exploração do dito.

A partir da leitura de *O Teatro dos Ouvidos*, é possível notar a relação do autor para com a linguagem que o próprio traça. Menos do que desvencilhar-se dela, Vâlère Novarina propõe outras relações do contato interpretativo, sobretudo pois, além de explanar dinâmicas relações de um *Ele* no espaço-tempo em que está inserido, o autor redistribui o campo perceptivo desse *Ele*, e concomitante a isso, pluraliza as zonas receptivas que essa entidade é capaz de estabelecer ao relacionar-se com questões existenciais. Segundo Zuluaga, Novarina “recoge y manifiesta una voz impersonal, un no-yo que emerge a través de la palabra”⁸ (ZULUAGA, 2014, p. 44), e isso é notório em *O Teatro dos Ouvidos* pelo texto não se dispor a conceber um personagem condutor de uma trama, e, aliás, especulo que a própria linguagem, excedida dos trâmites linguísticos mais estabelecidos, se constrói, através do viés de *no-yo* dito por Zuluaga (2014), como uma *presença performativa*⁹. Novarina, através disso, nos põe em contato com a possibilidade de existência de “*um canto mudo, uma língua sem palavras, uma dança imóvel*” (NOVARINA, 2011, p. 27), e parafraseando-o, em contato com uma leitura que não está aí disponível ao encontro senão pelo *avesso* (NOVARINA, 2011), segundo a terminologia que o autor cita ao apresentar seu modo de escrita.

No meio do texto surge a primeira interferência do pronome pessoal introduzindo aos escritos o autor que diretamente se põe como também enunciador da linguagem que ele retraça continuamente. No decorrer do texto, o personagem dito *Ele* e o autor, se relacionam em uma espécie de simbiose linguística, dinamizando os percursos da escritura, conforme o texto constrói clivagens e desliza-se nos sentidos. Fazendo o jogo da variabilidade que, ao passo que redistribui modulações de ater-se à uma linguagem expressiva, dinamiza os aportes tanto poéticos quando críticos em que o autor se debruça.

Conforme se desenvolve a dramaturgia, *O Teatro dos Ouvidos* se potencializa enquanto um manifesto da escrita, na qual se envereda por uma linguagem

⁸ Trad. Livre: “O autor coleta e manifesta uma voz impessoal, um não-eu que emerge através da palavra”.

⁹ “Textos teatrais além do drama, no entanto, mostram uma tematização autorreflexiva da língua. Desse modo, produzem-se oposições nítidas *entre uma escrita dramática e uma escrita não dramática*: aqui um teatro das palavras, ali um teatro dos corpos; aqui a representação fixada no texto, ali a presença performativa; aqui o sentido, ali o sensorio.” (BIRKENHAUER, 2005, p. 3) [grifo meu].

destituída dos alicerces condutores tradicionais do que seria uma dramaturgia como subtexto da cena. Essa *linguagem cavada*¹⁰ pelo autor, a qual acima me refiro mais à frente como *linguagem menor*, está concernente ao processo de variações contínuas em que o texto se constrói. Essas variações elaboram-se a partir do modo como Valère Novarina conduz seus interesses discursivos por linhas de narratividade guiadas pelo deslizar da palavra, ou seja, através das incursões de um possessivo, de um personagem de pouca representação alegórica pela ausência de suas características cênicas, tais como propriedades de uma personalidade, jeitos, fisionomias etc., e de promoções de desvios linguísticos de uso econômico. O autor costura por repetições variadas, suas perspectivas da língua que propõe imergir no desenvolvimento do texto. Quando me refiro a escrita de Novarina, abordando-a como uma linguagem que se desvia dos pressupostos preestabelecidos para uma narratividade, é por aspectos de uma língua onde o dito margeia esboços e nesses esboços constrói modos de se articular como também possibilidade explanatória.

Para esmiuçar a proposta de linguagem menor, precisamos que entender primeiramente de onde ela parte, por qual presença enunciativa essa linguagem traça engendramentos, e através dessa explanação, concatenar articulações correlacionadas a modos de atuação de Valère Novarina em sua escrita d'*O Teatro dos Ouvidos*. Dito isso, trago para este estudo o conceito de *autor menor* de Gilles Deleuze (2010), desenvolvido no livro *Sobre o Teatro*. Seguindo o pensamento de Deleuze (2010), o autor menor sedimenta relações espaço-temporais condicionantes em seu texto a partir de outros modos de relações para com essas interferências correlativas ao ato da escrita. Quando aponto a sedimentação espaço-temporal, é a partir das fraturas ocorridas no modo como o texto se relaciona temporariamente e espacialmente, conforme se desenvolve discursivamente. Segundo Deleuze (2010, p. 35), “Um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços.” Essa relação entremeada referente ao autor menor potencializa percebermos as mobilizações do meio da escritura, isto é, seus desinteresses por começo e fim, necessariamente, e sendo o meio, seguindo o pensamento desenvolvido por

¹⁰ Essa expressão parte do que Valère Novarina aponta como necessidade de descer à linguagem, cavar suas camadas dialéticas ao desejo de, como cita o autor, “ouvir as línguas tanto que se ouça o silêncio dentro.” (NOVARINA, 2011, p. 42). Trata-se de uma prática de busca por outras relações possíveis da linguagem enquanto vínculo relacional com o dito, o corpo que diz, a impossibilidade do dito totalizado, e a vacilação potencial imanente a essa articulação de escrita.

Deleuze, lugar de velocidade intensiva onde o texto se potencializa (DELEUZE, 2010).

Essa esquematização intempestiva do autor menor, está subsidiada, como expõe Deleuze (2010), pelo uso da escrita segundo a variabilidade, que se caracteriza por “ser bilíngue, *mas* numa mesma língua, numa língua única... Ser um estrangeiro, *mas* em sua própria língua... Gaguejar, *mas* sendo gago da própria língua e não simplesmente da fala...” (DELEUZE, 2010, p. 44). Portanto, trata-se agenciar efeitos de irrupção da previsibilidade discursiva através do potencial de velocidade existente nas clivagens de uma escrita que se compõe por modulações do meio, do interesse de estruturar-se pelos seguimentos do meio narrativo e não se estabelecendo prioritariamente pelos modos de iniciações e finalizações do texto. Segundo Deleuze (2010, p. 34), “O interessante não é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio. Não é por acaso que a velocidade está no meio”.

Para desmembrar mais o desejo de trabalhar com o uso da proposta conceitual do autor menor, pensando uma língua menor, vale ressaltar algumas ponderações sobre o autor maior, sendo este a contraproposta do que nos fez perceber e recepcionar a dramaturgia de Novarina.

O autor maior, para Deleuze (2010), possui uma estrita obrigação para com seu tempo e seu espaço, conduzindo-nos a modelizações, estabilizações e principalmente, interessa-se pela linearidade textual. A partir disso, Deleuze nos propõe subtrair da linguagem, subtrair os “elementos estáveis ou estabilizados, porque eles pertencem ao uso do autor maior [...]”.¹¹ O modo que Valère Novarina conduz a escrita d’*O Teatro dos Ouvidos*, possibilita usos intensivos do dito arrastando a linguagem para aproximações aos deslizos discursivos que distribuem velocidade do texto, enveredando-se assim pela linguagem de uso menor, ou, poderíamos mesmo propor a perspectiva de uma *linguagem espectral*, referindo-se a uma escrita fantasmática que se renuncia da vida estritamente concreta, para novas possibilidades de manifestação do movimento e da matéria da carne.

Vale ressaltar que as abordagens maiores e menores, enquanto vertentes para se pensar uma linguagem, não se apresentam aqui a partir de interesses dicotômicos do que vale ou não a pena investir para o desenvolvimento de

¹¹ Ibidem, p. 42.

determinado modo de escrita. Buscamos traçar aproximações com o que se percebe a partir dos lugares de leitores e estudantes de *O Teatro dos Ouvidos* e suas possibilidades de correlacionar-se a termos, conceitos e pensamentos que o esmiúcem cuidando estados analíticos estritos que pouco interessam diante do que propõe Novarina e suas palavras fundas, altas, soltas e que se encorpam nos corpos.

A variabilidade da língua é de desenvolvimento motor da linguagem menor. Pela maior dimensionalidade do que pode/deve a língua, essa perspectiva deleuziana, também se refere ao tratamento da palavra não mais como funcionalidade para se compor texto, mas subsistindo materialidades enunciativas, e ocorridas pela forma em que o autor, em usos menores, se delicia no deslocar das palavras para outros agenciamentos discursivos; a palavra escrita pelos olhos, pelos ombros, pelos dedos dos pés. Parafraseando Novarina, diria que o corpo-ele não tem mais mãos que redijam a palavra, mas seu corpo todo pulsa discursos delirantes e que o desfiguram, o que aliás reitera estados de usos menores, afinal, “só nos salvamos, só nos tornamos menores pela constituição de uma desgraça ou deformidade”.¹²

A deformidade linguística em Novarrina se dá pelo abandono de si enquanto orientador de uma escrita que visa a comunicação de uma história, de personagens, conflitos etc., para propor a linguagem em função de se compor a partir de trajetos que deslizam para fora do curso narrativo invariante. Essa perspectiva do abandono de si na linguagem está concernente ao que propõe o filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão Theodor W. Adorno (1903-1969) em *Palestra Sobre Lírica e Sociedade*, presente no livro *Notas de literatura*.

O autor reitera o que acima está como abandono de si enquanto orientador de uma linguagem a partir do *auto-esquecimento* do sujeito ADORNO, 2003), como meio de tonificar a língua enquanto presença ativa no texto, refutando da mesma os aspectos de uso que a coisificam. Segundo Adorno,

O instante do auto-esquecimento, no qual o sujeito submerge na linguagem, não consiste no sacrifício do sujeito ao Ser. Não é um instate de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo

¹² Ibidem, p. 37.

alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente [...]. (ADORNO, 2003, p. 75)

O auto-esquecimento de Adorno e a deformidade da escrita é o contraponto do que percebemos n' *O Teatro dos Ovidos*, isto é, o contraponto da linguagem enquanto alicerçada aos interesses de tê-la subserviente ao que intui o autor ou a autora, que, seguindo o viés de construir comunicações estritas, possibilita pouco espaço para que a língua varie e exerça o processo de minoração.

O tema que Valère Novarina possibilita imergir, as fugas de uma língua que se despratica, interessa-nos vasculhar e estudá-la neste artigo pelas potenciais mazelas circunscritas nas variações em que o autor constrói seu discurso linguístico. Quando nos referimos ao modo de escrita que o autor se propõe, é pensando nas articulações de sentido que se percebe no texto, visualizando-o como um campo de heterogeneidades que se correlacionam e se efetivam nesse modo de relação compositiva, ou seja, a variabilidade que venho explanando aqui, concernente aos usos menores de uma linguagem, são possíveis pela *variação heterogeneizada* que suscita clivagens no decorrer do texto.

É perceptível, através da dramaturgia de Novarina, que suas palavras conferem estados físicos, conduções práticas e enunciações emergentes de um corpo pulsando um manifesto linguístico, como expõe Zuluaga (2014, p. 45), “Las palabras no se conciben como reflejos de la realidad, sino como la realidad misma.”¹³ Há nas realidades geradas nas palavras de Novarina, inacabamentos do discurso que se são concernentes ao modo de escrita e *(des)uso*¹⁴ da palavra.

Félix Guattari aborda o espaço da escrita a partir do seguinte pensamento: “O espaço da escrita é, sem dúvida, um dos mais misteriosos que se nos oferece, e a postura do corpo, os ritmos respiratórios e cardíacos, as descargas humorais nele interferem fortemente” (GUATTARI, 2012, p. 135). Essa característica de corporeidade exprimindo-se efetivamente na palavra, a partir de plurais canalizações por onde a escrita se compõe, torna *O Teatro dos Ovidos* possuidor de textos onde a materialidade da palavra condensa a narratividade instável e abrange sentidos mais generosos a se pensar em encenação, leituras e demais encaminhamentos práticos, que em uma escrita tida como “mais homogênea”, também poder-se-ia

¹³ Trad. Livre: “As palavras não são concebidas como reflexos da realidade, mas como a própria realidade”.

¹⁴ Quando abordamos o desuso a partir desse aspecto de escrita é buscando desvincular o uso utilitarista do termo, e propor potencializar o desuso como possibilidade de relação e mobilização da ação da escritura.

dizer de *fala vazia* para recobramos o que abordou Guattari (2012) anteriormente, pouco disponibilizaria de espaço às intermitências variantes e de minoração imanente.

O tema se distancia e se aproxima durante o discorrer da leitura, fazendo o que Angela Leite Lopes, tradutora de *O Teatro dos Ouvidos* para a língua portuguesa, chama de *arte de fuga*, que a mesma explicita ser quando “um mesmo tema vai e volta, fazendo o texto avançar por suas repetições e variações”.¹⁵

Esse jogo de repetição e variação acontece n’*O teatro dos ouvidos* rodeando o *treinamento à descida* (NOVARINA, 2011), que o autor tanto instiga percebermos quanto se arrisca enveredar-se através da intenção com que seu texto se constrói, ou melhor, de destrói, usando os destroços como matéria de construção da língua minorada.

Os trajetos linguísticos que se compõem na variação da repetição constituem um estado de alteridade que Martinez (2013, p. 46), no artigo *Ritornelo e repetição-variação*, explicita por “uma alteridade do dizer, um endereçamento implícito, um diálogo embrionário.” Esse endereçamento implícito, referente às conduções de escrita de Valère Novarina, subsidiam os desmembramentos deste estudo, intuindo refletir e propor relações conceituais e criativas agenciadas pelas articulações de sentidos que o autor constrói em sua dramaturgia, sobretudo pois, essa construção ao passo que se realiza enquanto relacionada aos âmbitos da cena, abrange possibilidades de ser perspectivada a seguimentos literários, políticos, filosóficos, condutores de horizontes de entradas no que se propõe discursivamente Novarina em seus escritos complexos, paradoxais e estimulantes e mobilizadores.

SUBTRAIR, GAGUEJAR E PROFANAR OS MAIORES USOS

Subtrair da linguagem os usos maiores se fere ao interesse em fazê-la gaguejar, como aborda Gilles Deleuze (2010). É propor para as composições escritas o trabalho da variação contínua. Não se trata do gaguejar referente a fala, que neste caso compete-se a um distúrbio envolvendo problemas na fala, mas sim fazer gaguejar a própria linguagem (DELEUZE, 2010). Através desse ponto de vista, adentramos mais nos âmbitos da linguagem menor atrelando-se aqui a dramaturgia

¹⁵ Angela Leite Lopes na Apresentação da dramaturgia de *O teatro dos Ouvidos* aborda essa característica como ponto fundamental conforme se desenrolam os escritos de Valère Novarina.

de Novarina, como um discurso também político, frente aos corriqueiros meios de cauterização em que a linguagem é posta e organizada nas circulações do discurso social.

Antes de aprofundarmos às inclinações fundamentais do gaguejar da linguagem, vale primeiramente pensarmos o conceito de *dispositivo foucaultiano* sobre o qual o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) se debruça no texto *O que é um Dispositivo?*, presente no livro *O que é Contemporâneo? E outros ensaios*.

De acordo com o pensamento de Giorgio Agamben (2009), o dispositivo é um artefato de organização e controle que a partir de conduções estratégicas, intui docilizar e agrupar corpos em delimitações referentes ao sistema de governo sobre a existência. O dispositivo que o filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) desenvolve e que Agamben propõe pensarmos, precede a explanação do gaguejar da linguagem por possuir constituintes contrapostos às subtrações que aqui nos interessam desenvolver a partir da escrita d'*O Teatro dos ouvidos*. O dispositivo, segundo Agamben (2009, p. 28), é “Um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saberes e por eles são condicionados. ” Portanto pressupõe-se que condicione certas formas de uso da língua, retraçando-a a seguimentos pertencentes ao funcionamento do mesmo, o dispositivo. Em suma, está concernente então a usos de capacitação da linguagem como modo operativo, dialético, isto é, maior.

Valère Novarina se debruça, ou melhor, traça caminhos diante de uma escrita composta menos por apresentação de personagens, tempo e espaço reconhecíveis, com uma trama onde desloca-se a determinado fim, e outros pressupostos de uma dramaturgia que “apresenta os esboços de ação para um acontecimento ficcional” (BIRKENHAUER, 2012, p. 182). Menos do que nomear sensações, conduzi-las aos perceptíveis, o autor se propõe a traçar materialidades da palavra que escreve, através de concatenar acepções de uma língua ao se deslocar dentro dela, movido e movendo-a segundo modos de renunciar a nomeação¹⁶ da coisa. Em suma, a condução intempestiva que o autor constrói, se delimita por processos gradativos de exposição do dito entrelaçado pelo desejo de uma escritura avessada. Dito isso, em uma contraproposta de relação, o dispositivo nos traz outras implicações não alicerçadas no que até então se tem notado na dramaturgia de Novarina. A partir de

¹⁶ Ver página 26 da dramaturgia de Valère Novarina, *O Teatro dos Ouvidos*.

Agamben, nota-se estratégias de uso nas quais o dispositivo se insere como artifício enunciador de parâmetros, e referindo-se especificamente a este presente estudo, parâmetros linguísticos. Segundo Agamben (2009, p. 41) o dispositivo atua mobilizando “a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos [...]”, logo, é possível notar que ele esteja estruturalmente imbuído n’*O Teatro dos Ouidos* por um aspecto histórico da linguagem, ou seja, o dispositivo está imbricado nos processos linguísticos de modo geral, diversos outros modos de desenvolvimento de narrativas.

As concepções trazidas aqui sobre subtrair, gaguejar e profanar os usos maiores, condicionados pelos dispositivos de usos interceptadores, não se atribuem intuindo, através da linguagem que Novarina promove, a destruição do dispositivo e dos usos maiores, priorizando a existência da linguagem menor, mas sim redistribuí-los, isto é, seguindo os exercícios de desorganização da linguagem presente no texto de Valère, ampliando-o a outras esferas estratégicas de aberturas ao que pode a língua, a escritura, a condução literária e dramática.

Dito isso, reitera-se que,

Chamarei de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEN, 2009, p. 40).

O Teatro dos Ouidos correlacionado ao dispositivo e suas características as quais se refere Agamben, possibilita que nos situemos com mais prudência ao se pensar em uma língua menor, entendendo que ela parte de pressupostos poéticos, sim, porém ponderando perspectivas relativistas do que seria esse modo de *performance da escrita*¹⁷, sobretudo pois seus agenciamentos atuam também contrapondo operações do poder social e estabelecendo outras articulações da linguagem. Quando me refiro a essas tais outras articulações da linguagem, estando estas concernentes aos meandros da subtração, do gaguejar e da profanação, é

¹⁷ Renato Cohen ao explicar sobre o texto dentro da performance, fala de um “texto funcionando como matriz de um conjunto de possibilidades” (COHEN, 2013, p. 74). Isso contextualiza aqui o uso do termo performativo dito acima, relacionando a escrita de Valère Novarina com articulações performáticas no seu desenvolvimento intencional discursivo. Essa matriz de possibilidades dita por Cohen, muito se reflete na língua exposta em *O teatro dos ouvidos*, estando disponível para que outras leituras contribuam no cavar às palavras de sua superfície prévia.

trazendo para o discursar aspectos potencialmente políticos imanentes às zonas de fuga da palavra traçando minorações da língua.

Através da proposta de Gilles Deleuze (2010), gaguejar a linguagem possibilita demandas de redistribuições do dispositivo em que a língua está estruturalmente inserida, isto é, há na linguagem implicações próprias de estruturações do dispositivo, sobretudo pelas demasiadas pressuposições de discursos comunicativos, compreensíveis e intuindo uma demanda de funcionalidade pouco generosa àqueles “que ousam trabalhar com o vazio, a nulidade, a inexistência” (NOVARINA, 2011, p. 40). Ainda que se tratando de uma dramaturgia, no sentido de focar-se a um determinado âmbito, isto é, o âmbito cênico, quando ela abre espaços para usos menores, paradoxalmente, amplidões de usos se fazem convidativos, tanto para âmbitos cênicos, quanto acadêmicos, quanto especulativos e, sem dúvida, afetivos. Opto por salientar o afeto potencializado pela língua que Novarina imerge em *O Teatro dos Ouidos* porque é, fundamentalmente, a partir desse viés que as demais ressonâncias teórico-conceitual-poéticas aqui se engendram, sobretudo, subsidiadas pela afetação de ter-se em contato com a palavra rechaçando-se na impossibilidade de dizer explicitamente determinado discurso. Esse é o próprio discurso de Valère Novarina, e assim como “o afeto não é uma questão de representação de discursividade, mas de existência” (GUATTARI, 2012, p. 108), a proposta de condução da escrita traçada por Novarina, substancializa elaborações dessa linguagem menor menos por premissas estritamente analíticas, mas fabulando novas coordenadas auxiliadoras de expressar o contato afetivo tido para com uma língua que se expõe avessada.

Retornamos ao processo de variação já visitado nos escritos acima, agora para dar conclusão à proposta dialógica dos usos menores e a língua de Valère Novarina. Essa articulação de minoração se dá por impor à linguagem o exercício da variação contínua, mas não somente a linguagem enquanto uma homogeneidade, mas “a todos os elementos internos da língua, fonológicos, sintáticos, semânticos [...]” (DELEUZE, 2010, p. 45). Isto é, através do trabalho da variação contínua, modulações do gaguejar da linguagem a conduzem a novas colocações discursivas e intencionais, sobretudo aproximando-a, a língua, de modos expressivos, como no caso da dramaturgia de Novarina, que evadem estruturas condicionantes, em suma, estruturas engendradas pelo, segundo Deleuze (2010), *Poder e Dominância*: “É no

mesmo movimento que a língua tenderá a escapar do sistema do Poder que lhe dá estrutura, e a ação tenderá a escapar do sistema senhorial ou da Dominância que a organiza” (DELEUZE, 2010, p. 45). A palavra que rege os campos intencionais dessa linguagem menor percebida n’*O Teatro dos Ovidos*, é tangenciada por variações que a fazem gaguejar uma condução dramatúrgica direcionada a âmbitos cênicos.

A redistribuição do dispositivo na linguagem coordena novas manifestações de sentidos nas palavras, logo que, há mazelas disponíveis para que alternâncias discursivas ocorram através da variação contínua e, concomitantemente a isso, a minoração da linguagem. Parafraseando Zuluaga, a palavra de Novarina se opõe ao discurso no qual a língua servirá de instrumento, de máquina, de um dispositivo de obediência, para repropor a realidade em que está conduzindo-se. Como cita Zuluaga sobre a escrita de Novarina: “Su producción escrita ha tenido un proceso de depuración notorio a través de tres grandes etapas (Le Ny, 2002; Allen, 2006): una primera etapa política; una segunda etapa lingüística, y una tercera etapa filosófica” (ZULUAGA, 2014, p. 44).¹⁸

Quando se propõe que tracemos a linguagem de Valère Novarina em *O Teatro dos Ovidos* como um campo vasto de redistribuições dos sentidos da palavra, é percebendo-a como disponível para tal execução, ou melhor, para tal minoração, e, como já dito acima, conduzindo-se por afetações que essa proposta *pode* fazer emergir – logo que possibilita outras realidades que não estritamente condicionadas ao um modo de recepção da palavra ao corpo. Esses escritos não só designam elaborações teórico-conceito-poéticas em análise a uma escritura renunciada na dramaturgia de Novarina, mas também se referem aos interstícios das linhas de composição da linguagem do autor e a importância desse ato, sobretudo aos âmbitos relacionais para com a palavra, possibilitando assim, que a possamos visualizá-la traçando-se margeada pelo que Linda Martín Alcoff (2016) chama por *método analético*. Alcoff desenvolve no artigo *Uma Epistemologia para a Próxima Revolução*, traduzido ao português por Cristina Patriota de Moura, o conceito de *método analético*, de Enrique Dussel¹⁹ (1982-2012). Esse conceito apresenta-se

¹⁸ Trad. Livre: Sua produção escrita passou por um notório processo de purificação em três etapas principais (Le Ny, 2002; Allen, 2006): uma primeira etapa política; uma segunda fase lingüística e uma terceira fase filosófica”.

¹⁹ Enrique Dussel foi um filósofo argentino. Um dos maiores promotores da Filosofia da libertação. Autor de uma grande quantidade de obras, seu pensamento se desenvolve sobre temas como filosofia, política, ética e teologia.

como uma estratégia reconstrutiva da circulação dos saberes, para que possamos pensar para além de suas estruturas hegemônicas que viabilizam um modo operatório de poder, a dialética, em detrimento de saberes postos como *desautorizados*, seguindo o pensamento de Alcoff (2016).

Segundo a autora,

A dificuldade em ir além do trabalho mercantilizado é novamente de ordem epistemológica, uma vez que o conceito de trabalho vivo é ininteligível às luzes correntes. Assim, Dussel argumenta que, para conceber o trabalho vivo, precisamos de algo mais do que a dialética: precisamos justamente do que ele nomeia de analética, um neologismo que remete à tentativa de pensarmos além do que costumeiramente pensamos, para alcançar além da dialética em direção ao ininteligível e incomensurável ou o que está além da totalidade. (ALCOFF, 2016, p. 130).

Há nesse artigo de Alcoff, elaborações pautadas prioritariamente a interesses de evidenciar o movimento decolonial da epistemologia. Logo, trazemos aqui a analética, ainda que não traçando os aprofundamentos expostos no artigo de Linda, para que possamos perpassá-la e situarmo-nos às perspectivas da língua avessada; de minoração; gaguejada; profanada. Através do que explana este conceito de método analético, reiterando com isso que, quando se defende aqui que o modo de escrita de Novarina abrange discursos – possíveis – de minoração da palavra, é concernente também a enunciações de irrupção de uma epistemologia que visa controlar a linguagem, segundo interesses totalitários do dito, do ato expressivo. Trata-se de intencionar que a palavra esteja traçando novas vertentes de bifurcações nos usos maiores da língua – e por que não nos usos maiores da epistemologia? O discurso decolonial da epistemologia está efetivamente conduzindo os escritos desenvolvidos em *Uma Epistemologia para a Próxima Revolução*, e neste presente trabalho, ele tangencia-se às proposições teórico-reflexivas aqui expostas ao debruçarmo-nos em estudos que partem da dramaturgia de *O Teatro dos Ouidos*, visando pontos de vista a partir dos seus aspectos linguísticos, que em si subvertem produtividades do interesse hegemônico para com uma narrativa autorizada.

Trata-se do interesse nas amplidões de perspectivas, outras formas possíveis de adentrarmos os âmbitos da cena, do exprimir-se do corpo, da manutenção de circulação de saberes menos hierarquizados, em suma, enveredar-se por meandros

da palavra que “*no busca ser la simple actividad muerta de poner manchas en un papel*” (ZULUAGA, 2014, p. 49).²⁰

O SUJEITO ESCRITOR DE OUVIDOS

A partir do texto de Valère Novarina, outros interesses nas palavras são suscitados, através do modo como as palavras e suas estruturas de composições se apresentam. Com isso, penso na linguagem de *O Teatro dos Ouvidos* como um potencial propositor de estados relacionais concernentes a mobilizações e manutenções do sujeito enquanto processamento de si.

No livro *Tremores – Escritos sobre experiência*, o autor Jorge Larrosa cita Octávio Paz dizendo: “[...] toda leitura de um poema é uma tradução que transforma a poesia do poeta na poesia do leitor” (PAZ apud LARROSA, 2019, p. 165). Este parecer, relacionando-o ao contexto deste presente trabalho, contribui a pensarmos uma atuação efetiva do corpo que lê, entrelaçando-se às enunciações de Valère, logo, agencia-se a partir dessa perspectiva de contato, efetivo e afetivo, modulações do sujeito em curso. Quando me refiro ao sujeito em curso é entendendo as articulações de formação do sujeito para além de uma formalização totalitária dessa construção do ser.

Deslizo pelo que leio rumo a vagos instantes de compreensão, por encontrar mais enlace às incompreensões imanentes. Longe de, a partir desse ponto de vista da compreensão, defender um discurso de língua relativista, que beire licenciosidade, logo que se trata de uma proposta epistêmica pautada no interesse de repensar os usos maiores da linguagem. Percebe-se os caminhos propostos por Novarina como pedagogias do inacabamento da língua, que se dá pelo que já foi dito acima como variação contínua.

O leitor que assume, enquanto leitor-criador, o espaço de co-composição do que lê, propõe pensarmos em uma abertura para o que Foucault (1995), em *O Sujeito e o Poder*, denomina por *tornar-se sujeito*²¹. Partimos também do que Sonia Regina Vagas Mansano no artigo *Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade*, concatenando perspectivas de Gilles Deleuze, Félix Guattari e

²⁰ Trad. Livre: “Não busca ser a simples atividade morta de colocar manchas no papel”.

²¹ (1995, p. 232)

Michel Foucault, contrapõe ao *sujeito* a ideia do que ela chama de entidade pronta²², traçando a maleabilidade desse estado de sujeito que não se baseia a partir de convenções totalizadas.

Os estudos citados acima abordam a proposta de não pensarmos o sujeito como um dado designado, totalizado, mas que se compõe a partir das relações em que constrói. Esse ponto de vista processual do que seria Ser-sujeito dialoga com o interesse de refletir a possibilidade que determinado modo de escrita possibilita agenciamentos de atuação no corpo-social que, a partir disso, compõe saídas de fuga do que seria uma concepção usual de sujeito. Isso se concerne aos modos que a escrita se apresenta, não ininteligível enquanto uma inércia dos sentidos, mas ininteligível a partir de outros modos de inteligibilidades, criando com isso outras relações de espaço e conduções para o sujeito ao deparar-se àquela linguagem, em suma, o contato com a *metafísica da linguagem* como reflete Artaud no texto *A encenação e a metafísica*.²³

Para Foucault,

A conclusão seria que o problema político, ético, social, e filosófico de nossos dias não consiste em tentar liberar o indivíduo do Estado nem das instituições do Estado, porém nos liberarmos tanto do Estado quanto do tipo de individualização que a ele se liga. Temos que promover novas forma de subjetividade através da recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposto há vários séculos. (FOUCAULT, 1995, p. 239)

Quando o sujeito é pensado fora dos alicerces totalizados, isso pressupõe dele a saída das zonas individualizantes pensadas por um sistema que intui serializar os corpos, intui operar através de um sujeito que segue os caminhos de um *nomadismo generalizado*²⁴ como define Félix Guattari sobre processos em que a subjetividade é forjada. Quando acima Foucault incita que promovamos outros modos de manutenção da subjetividade, é fundamental que possamos pensar na escrita de *O teatro dos ouvidos* como uma das possibilidades de se traçar linhas de fuga dos eixos fixos, tanto da língua quanto do ser sujeito. O Ser-sujeito que nessas outras articulações linguísticas se potencializa, coordena-se a partir do processo de porosidade em que a palavra se excuta e executa-o, ao passo que, vale salientar, o

²² (2009, p. 115)

²³ *A Encenação e a Metafísica*, in. O Teatro e Seu Duplo, ano de 2006, p. 31.

²⁴ “[...] um falso nomadismo que na realidade nos deixa no mesmo lugar, no vazio de uma modernidade exangue, para aceder as verdadeiras errâncias do desejo, às quais as desterritorializações técnico-científicas, urbanas, estéticas, maquinicas e de todas as formas, nos incitam. (GUATTARI, 2012, p. 150)

sujeito também atua na relação com a palavra de forma ativa e compositiva, sobretudo pois não se pressupõe a relação palavra-sujeito através de uma perspectiva dicotômica, mas coexistente, partilhada através do que Octávio Paz trouxe acima.

Segundo Mansano,

O sujeito, nessa perspectiva de análise, só pode ser analisado a partir de uma processualidade, de um vir a ser que não se estabiliza de maneira definitiva. Ele é construído à medida que experiencia a ação das forças que circulam fora, e que por diferentes enfrentamentos, afetam seu corpo [...]. Sob essa ótica, a produção do sujeito envolve um movimento que não conhece sossego, pois ele não está dado de uma vez por todas (MANSANO, 2009, p. 115).

Ao refletirmos a escrita de Valère Novarina, compreendendo-a a partir dos pressupostos dos usos menores, percebendo-a enquanto construção e condução discursiva desorganizada dos âmbitos linguísticos sistêmicos, é possível notar que a proposição de gaguejar o dito está imbuída nos modos de redistribuição tanto das palavras e os seus sentidos quanto do sujeito que as lê, e, possibilita através disso o instaurar das forças que o fazem transitar, que o desassossegam, isto é, a linguagem de Novarina recorre a efeitos produzidos “pelo avesso, a partir de uma célula menor” (NOVARINA, 2011, p. 34), para, com isso, potencializar as intensidades que põe em manutenção o sujeito e sua mutabilidade.

CONCLUSÃO

A partir de uma perspectiva de Valère Novarina como um autor menor, deparamo-nos com a realidade de uma linguagem menor, que reorganiza o dispositivo e o redistribui para além das fixações que o abarcam. Com isso, os interesses na totalidade do dito se tornam ínfimos ao que processualmente se potencializa conforme se desenvolve a língua de *O Teatro dos Ouvidos*.

Através do ponto de vista do sujeito não mais como uma unidade evidente, mas sim abarcando-se pelas clivagens intensivas do processamento de si – neste caso advindas das articulações de escrituras presentes na dramaturgia de Novarina – evidenciamos a importância da redistribuição do dispositivo, logo que este, como

já trazido aqui a partir de Giorgio Agamben (2009), responsabiliza-se por estritas estruturas.

Esse modo de abertura da língua referente ao (des)uso do dispositivo relaciona-se com o que Michel Foucault fala sobre encontrarmos uma nova *economia das relações de poder*²⁵, isto é, traçar estratégias de resistência – e por que não *re-existencia?* –, dentro dos âmbitos necessários.

A manutenção da perspectiva de redistribuição do dispositivo concernente à palavra e a processualidade do sujeito tangencia-se pelo que Rolnik e Guattari (2000, p. 58) esboçam sobre a “necessidade de criar condições para a produção de um novo tipo de subjetividade [...]”. Que, aliás, reitera o que acima Michel Foucault nos alerta sobre a necessidade de que promovamos novas coordenadas para se transitar nos processos da capitalização da subjetividade, ou, da *subjetividade capitalística*, trazendo aqui uma expressão de *Cartografias do Desejo*, livro escrito por Suely Rolnik em parceria com Félix Guattari (2000).

Buscou-se com este presente estudo a constância nos processos do sujeito provisório, e da linguagem menor, a partir de trazer o dispositivo pelo viés da redistribuição, e não de sua destruição, sobretudo pois não se trata de uma perspectiva em detrimento da outra logo que isso já muito ocorre nos interesses da sistematização dos campos expressivos e analíticos.

Michel Foucault contribui indispensavelmente a esses desejos de renúncias, com o seguinte pensamento: “Temos que imaginar e construir o que poderíamos ser para nos livrarmos deste “duplo constrangimento” político, que é a simultânea individualização e totalização próprias às estruturas do poder moderno” (FOUCAULT, 1995, p. 239). Este presente trabalho envereda-se movido por buscar promoções e manutenções das alternâncias às realidades da palavra, da linguagem, do discurso, do sujeito, dos atos expressivos, e demais âmbitos em que a singularidade atue agenciando comoções e visões perspectivadas.

²⁵ FOUCAULT, ano, p. 233.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- ALCOFF, Linda Martín. **Uma epistemologia para a próxima revolução**. Tradução de Cristina Patriota de Moura. In: Revista Sociedade e Estado, 2016: p. 129-143.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BIRKENHAUER, Theresia. **Entre fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea**. Tradução de Stephan Baumgärtel. In: Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, 2007: p. 181-188.
- BIRKENHAUER, Theresia. **O tempo do tempo no teatro**. Tradução de Stephan Baumgärtel. In: Cena 11. 2005: p. 1-15.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. – São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Trad. Fátima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **O sujeito e o poder**. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. Michel Foucault uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995: p. 231-249.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: Um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GUATARRI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografia do Desejo**. Petrópolis: Editora Vozes. 2000.
- LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- MANSANO, Sonia Regina Vargas. **Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade**. In: Revista de Psicologia da UNESP, 2009.
- MARTINEZ, Ariane. **Ritornelo e repetição-variação**. – Tradução de Stephan Baumgärtel e José Ronaldo Faleiro. In: Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, 2013: p. 45-46.
- NOVARINA, Válere. **O teatro dos ouvidos**. Tradução de Angela Leite Lopes, 2011.
- POSCHMANN, Gerda. **O texto teatral e o teatro fundamentado no texto**. Tradução de Stephan Baumgärtel, 1997.
- SARRAZAC, Jean Pierre. **A Invenção da Teatralidade seguido de Brecht em Processo e O Jogo dos Possíveis**. Porto: Deriva, 2009.

ZULUAGA, Luis Fernando Loaiza. **Introducción al pensamiento de Valère Novarina a partir de su carta a los actores**. In: Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 8, 2014: p. 42-52.

Processo de Avaliação por Pares: (*Blind Review* - Análise do Texto Anônimo)

Publicado na Revista Vozes dos Vales - www.ufvjm.edu.br/vozes em: 10/2021

Revista Científica Vozes dos Vales - UFVJM - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

UFVJM: 120.2.095-2011 - QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524 - ISSN: 2238-6424