



Na fronteira da pintura e do teatro: Tadeusz Kantor e Valère Novarina

Ângela Leite Lopes

O texto, cujo título remete a manifesto de Kantor,¹ introduz e analisa a trajetória de dois grandes nomes da arte contemporânea, Tadeusz Kantor e Valère Novarina, na interface entre teatro e pintura.

Teatro, pintura, Kantor, Novarina.

Tadeusz Kantor e Valère Novarina são artistas contemporâneos que se situam na fronteira entre a pintura e o teatro. Embora estejam entre os nomes mais importantes das artes cênicas da metade do século 20 para cá, têm também sólida carreira de artistas plásticos, sendo suas obras expostas com regularidade. Não é, entretanto, esse duplo aspecto de suas trajetórias que pretendo analisar aqui, mas sim o modo como, cada um a sua maneira, partiram das questões colocadas pelo embate entre a tradição e as vanguardas do início do século passado e seguiram linha em que teatro e pintura acabam confluindo em campo único de reflexão.

Vanguardas e saturação

Tadeusz Kantor (1915, Wielopole-1990, Cracóvia, na Polônia) foi cenógrafo, pintor e encenador. Criou o Teatro Cricot 2 em 1955 com poetas, pintores e atores, grupo que manteve até sua morte a formação original, embora integrando novos membros ao longo dos anos. Seu percurso artístico é balizado por manifestos que ele vai escrevendo e que acompanham seus espetáculos, happenings e exposições. Tornou-se mundialmente reconhecido com seu *O teatro da morte*, de 1975, escrito no decorrer do processo de criação do espetáculo *A classe morta*. Esse manifesto termina

com a profissão de fé de que o teatro deve propor, ao longo dos tempos, o impacto original do instante em que um homem se colocou pela primeira vez diante dos outros, exatamente igual a eles e, no entanto, infinitamente estranho e inatingível.²

Retomando as ideias de Kleist³ e de Craig⁴ acerca das vantagens de substituir o dançarino ou o ator por uma supermarionete, Kantor repassa, nesse texto, algumas ideias do romantismo e do simbolismo para concluir que a vida só pode ser trabalhada, na arte, pela ausência de vida. Sendo assim, ele lida com o ator na mesma dinâmica que estabeleceu para suas obras plásticas, a do objeto achado, assumindo, portanto, o legado do dadaísmo.

Em entrevista a Denis Bablet,⁵ Kantor relata que, no início dos anos 40, perdeu a confiança na pintura que reproduzia objetos e pessoas, e a consequência disso foi ter começado a procurar o objeto real e achá-lo. Não, porém, o objeto extraordinário; pelo contrário. Logo compreendeu que o objeto pobre, prestes a ser descartado, é o que está disponível para a arte: o objeto entre a eternidade e o lixo.

Há nessa nuance entre o objeto achado e o ready-made todo um campo que tematiza a operação artística de Kantor. O objeto acha-

Valère Novarina
Action de dessin, 1983,
performance
Pintura do cenário de
Vocês que habitam o
tempo, 1989

Fonte: Dubouclez, Olivier. *Valère Novarina*. Paris: ADPF – Ministère des Affaires Étrangères, 2005

do transporta temporalidade e até certa dramaticidade para sua abordagem plástica, posto que perdeu o uso que já teve algum dia. Ter no objeto achado um modelo para o ator faz dele uma peça dentro de uma composição que vai sendo arquitetada em cena, como um quadro. Não há intriga no sentido psicológico; não há enredo a ser retratado. Há jogo de tensões, transformando a cena em campo de ação concreta. O objetivo, em todos os casos, é sempre romper com a ilusão, com a predominância do entendimento da arte como reprodução do Belo ou do real.

Em *A classe morta*, a ação se constrói a partir do dispositivo cênico, bancos de escola já bem gastos, que funcionam como máquina da memória. Os atores são velhinhos que carregam seus duplos, manequins representando-os quando crianças, e que lidam com lembranças da infância, da guerra, transitando em tênue linha entre vida e morte. A maneira como atuam, sua máscara e seu gestual, é que revela esse transitar. Há momentos no espetáculo em que intervêm trechos da peça *Tumor cervical*, do autor polonês Witkiewicz, numa espécie de colagem em que Kantor vai interferindo, deixando um fluxo dramático se estabelecer para ele rapidamente aparecer e quebrar toda e qualquer ilusão.

Em *Wielopole, Wielopole* (1980), homenagem a sua cidade natal, as situações remetem às culturas que ali conviveram pacificamente, a cristã e a judaica, misturadas, via máquinas-objetos, como a máquina fotográfica-metralhadora, por exemplo, às reminiscências da biografia de Kantor, como a partida de seu pai para a guerra e o casamento póstumo de seus pais.

Em *Que morram os artistas!* (1985), a ação se desenrola a partir de personagens cujo desfile vai formando composição que lembra um retábulo. Kantor quer resgatar assim

a figura de Veit Stoss (1447-1533), escultor alemão que se exilou na Polônia e lá realizou, entre outras obras, o retábulo da Igreja de Santa Maria, de Cracóvia, antes de voltar para a Alemanha e ser queimado pela Inquisição. Os personagens do espetáculo misturam figuras de teatro de feira com figuras militares.

A trupe de Kantor era parte integrante de sua obra, e ele gostava de comparar seu *Cricot 2* à *commedia dell'arte*. Seus atores faziam sempre o mesmo papel, criado a partir de suas próprias características. O caso mais ilustre é o dos atores gêmeos, que sempre estavam em seu próprio papel. Essa galeria de personagens, aliada à composição dos atores com os objetos-máquinas, criava espetáculos cujo impacto visual era impressionante, sendo seus efeitos muitas vezes citados e retomados por artistas mundo afora.

É, contudo, na força de sua reflexão e de sua proposta, rompendo de forma radical com a ilusão, que reside seu verdadeiro legado artístico.

E é esta sua maneira de estabelecer diálogo direto com os movimentos da vanguarda do início do século 20, recusando, entretanto, de forma veemente o que ele chama de "vanguarda oficial das massas":

Estou cada vez mais convencido de que o conceito de VIDA só pode ser reintroduzido em arte pela AUSÊNCIA DE VIDA no sentido convencional (ainda Craig e os simbolistas). Esse processo de DESMATERIALIZAÇÃO instalou-se nas minhas atividades criadoras, evitando no entanto toda a panóplia ortodoxa da lingüística e do conceitualismo. É certo que essa escolha foi em parte influenciada pelo gigantesco engarrafamento que engasgou essa via, de agora em diante oficial, e que constitui, infelizmente, o último pedaço da grande estrada DADAÍSTA com seus slogans

*ARTE TOTAL, TUDO É ARTE, TODO MUNDO É ARTISTA, A ARTE ESTÁ NA SUA CABEÇA etc.
Não gosto de engarrafamentos.*⁶

Fugindo dos engarrafamentos

Em Paris, em 1968, Valère Novarina, então com 21 anos, começa a escrever sua primeira peça, *O ateliê voador*, encenada originalmente em 1974 por Jean-Pierre Sarrazac. Formado em filosofia e filologia, com estudo sobre Antonin Artaud, esse jovem autor percebia que a revolução que se entoava nas ruas só seria possível se incidisse diretamente sobre a linguagem, que é onde reside toda e qualquer estruturação – logo, todo domínio. Como, porém, sua ação é sutil, por ser obviamente expressão e não tema de luta de classes e outras formas de embate de poder, ela permanece no âmbito do poético, chegando a tocar apenas os que conseguiram desenvolver o sentido da escuta em meio ao império das imagens em que se transformou nossa cultura.

O ateliê voador põe em cena a relação do casal de patrões Boucot e Senhora Boca com seus empregados, sintomaticamente designados por A, B, C, D, E e F (três homens e três mulheres). Se há inúmeras situações típicas da exploração capitalista – migalhas (literais) de salários, impessoalidade da produção, venda aos empregados dos objetos por eles mesmos manufaturados e até aula de mais-valia dada pelo patrão –, a peça se tece na estruturação dos diálogos e, neles, no uso da língua. Seja de forma explícita (em alguns momentos, a peça faz pensar em Bertolt Brecht e seu teatro didático):

Boucot – Estou feliz por você me fazer essa pergunta, eu

queria justamente ensinar a língua a vocês.

C – (...) Senhor Boucot, por favor afinal, o que quer de mim a minha língua aqui que me trava?

Boucot – Ela quer enganar você.

C – Socorro, minha língua quer me falar!

Boucot – Falar? Ei seus loucos, vocês não podem falar, vocês não sabem a língua!

D – E essa que nós temos na boca, talvez? Não é uma língua esse troço que nós temos dentro?

Boucot – Não. É um pau (...)

F – E o senhor, o que o senhor tem ali? Nenhuma língua também não?

*Boucot – Tenho uma sim. Ganhei de tanto ir à escola. Já vocês, vocês têm dentro um pau.*⁷

Seja de forma poética, como quando um dos empregados chega a se rebelar, embora seja devidamente recapturado no final.

A – Assa! Oisse! Usse! Oieça! Assaz! Iça! Içu! A vida está mal organizada. Vamos exigir o fim das tramóias imediatamente. Stop. Alto lá! Ascoltem o que eu depeno lhes dizer, minas de bocas. Nós, trupes do Boco, decidimos nos assemblar a fim de desmontar a sua tona para que vocês desapareçam e que nós aspareçamos; vamos decidir aqui, desde imediatamente, de nos aspra até a última bluta contra qualquer rabo e de fazer cessar de imediato toda condição de louco e de lhes desembolotar o rabo!... Todos os peões reunidos são o bastante para sair da gaiola de bocó!... (...) Vamos, vamos, Senhoras e Senhores, vocês deixam de ignorar quem está em cima e quem está embaixo?... É o bocó que segura o alfabeto, isso é muito evidente...⁸

O ateliê voador ainda apresenta intriga com personagens que refletem questões concretas do real, embora impregnada de inspira-

Tadeusz Kantor
A classe morta, 1975,
cena do espetáculo
Fonte: Bablet, Denis (org.), *Les Voies de la création théâtrale*.
Paris : CNRS, 1983, vol. 11, p. 186



ção circense e de irreverência *à la* Jarry. Mas, a partir daí, sua escrita vai-se desenrolar na urgência de um pensamento que impede ou rechaça a interpretação no sentido tradicional. Crítico feroz da ênfase que se dá aos signos e à teoria da comunicação no mundo atual, Novarina vai seguir produzindo sem dissociar seu trabalho de escritor do de pintor. Ele passa a encenar os próprios textos e a pintar os cenários, fugindo das habituais referências espaciais e abrindo o palco para novas dimensões de significados. Autor de inúmeras performances, principalmente nos anos 80, ele foi explorando cada vez mais seu intenso debate com o espaço.⁹ Em 5 e 6 de julho de 1983, por exemplo, na Torre Saint-Nicolas, em La Rochelle, durante 48 horas seguidas, Valère Novarina desenhou, no alto da torre, instalado a uma mesa de vidro transparente, cada um dos 2.587 personagens de seu texto *O drama da vida*. Os atores pegavam os desenhos da mesa a que estava Novarina e os iam pendurando nas paredes de pedra dos andares da torre. Desde então, esses desenhos compõem uma exposição intitulada 2.587 desenhos, que continua a ser exibida, podendo ser adaptada conforme as características arquitetônicas do local.

O drama da vida tem 2.587 personagens para que não haja nenhuma possibilidade de se trabalhar no campo da verossimilhança. O primeiro a entrar, no palco vazio, é Adão, que pergunta “De onde vem que a gente fala? Que a carne se exprime?”. E logo sai, para que entre uma extensa fila de personagens que beijam o Buraco de Ciência e saem por sua vez para dar lugar ao Cão, que declara “O homem não nasceu”.¹⁰

Palavra e espacialidade

O gesto artístico de Novarina tende a ser um só: trabalhar na espacialidade ao escrever, encenar, desenhar, pintar. “Trabalho pelas paredes; junto o texto em grandes rolos que afixo verticalmente. Trabalho com co-

res (...) passeio ali dentro; escrevo percorrendo o livro.”¹¹ Sua reflexão, entretanto, gira toda em torno destas questões: de onde vêm o fato de que a carne se exprime e a *omnidade* do homem? Por isso, não importa que seus personagens sejam vivos ou mortos; que sejam animais; eles falam uma língua na maioria das vezes criada pelo autor para tornar bem evidente que não há nenhuma tentativa de reproduzir o humano, de romancear. A aparente falta de nexo de alguns de seus textos não deve ser confundida com operações do tipo da escrita automática dos surrealistas, porque há sempre sólida construção que se deixa sentir, por exemplo, na força de seu ritmo, o que pede jogo de cena diferente da imitação e da ilustração do que ali se diz. De certa forma, porém, a grande tradição da dramaturgia está presente, pois seus textos são feitos para ser ouvidos – e Novarina gosta de repetir algumas vezes que, em francês, o fato de o mesmo verbo designar ouvir e entender é uma coincidência feliz. Ele chama também a atenção para o fato de esse ouvir estar intrinsecamente ligado ao ver, ao ser e ao dançar. Essa imagem do ser como figura de dança nada mais é do que manobra para, simultaneamente, seguir e romper com a tradição, rever o pensamento especulativo e a metafísica, lembrar que não há nada de estático nesse mergulho para dentro da palavra; pelo contrário, pois seus engendramentos estão todos ligados, como mostra em seu livro *Diante da palavra*.

O título já indica aquilo que distingue sua operação: a relação intrínseca entre palavra e espaço, constituindo-a como lugar que exige de nós determinada posição – diante dela. A palavra passa então a ser o que se vê, ou seja, cena, em clara distinção entre a representação daquilo que a palavra expressa e a adoção da própria palavra como jogo. A rigor, *Diante da palavra* não se pretende obra de ou sobre teatro, mas é aí que está o subsídio para a clara construção subjacente à

sequência de seus textos: a da imbricada construção da tradição nas teias da religião, da filosofia, da pintura e do teatro, como exposto a seguir.

A estrutura do livro propõe, de forma bastante livre, essa construção. O primeiro capítulo, que lhe dá título, trata da oposição entre linguagem e comunicação, ressaltando desde o início sua relação com o espaço:

*A fala avança no escuro. O espaço não se estende mas se escuta. Pela fala, a matéria está aberta, crivada de palavras; o real ali se desdobra. O espaço não é o lugar dos corpos; ele não nos serve de apoio. A linguagem o carrega agora diante de nós e em nós, visível e oferecido, tenso, apresentado, aberto pelo drama do tempo no qual estamos com ele suspensos. O que há de mais bonito na linguagem é que passamos com ela. Tudo isso não é dito pelas ciências comunicativas mas nós sabemos muito bem disso com nossas mãos na noite: que a linguagem é o lugar do aparecimento do espaço.*¹²

O segundo capítulo, Opereta reversível, identifica esse gênero dramático à irrepresentabilidade do humano. E o terceiro, Debate com o espaço, explora a materialidade da palavra, seu aspecto tátil, pictórico, estabelecendo elo entre o trabalho do pintor e a cena:

*A pintura é lançada, crônica, próxima do gesto do ator. Delacroix escreve no seu diário: "Quando entro no meu atelier, entro em cena". O tempo também se escreve em pintura. A superfície da tela é inquieta, em movimento (...) Uma pintura movediça, aparecendo-desaparecendo, por acessos, por crises, por danças, uma pintura soprada e como feita por um ator.*¹³

Ator esse que veio para anunciar:

*A boa nova do teatro – onde a poesia é ativa – é que o homem ainda não foi capturado. O mundo não tem que ser descrito, nem imitado, nem repetido, mas deve ser de novo chamado pelas palavras. Ide e anunciai em toda parte que o homem ainda não foi capturado!*¹⁴

Quando se chega ao último capítulo, no qual Novarina trafega pela tradição religiosa, plástica e teatral, e revisita a carga originária do Verbo, a cena já está armada e se desvenda como Morada frágil. O ponto de partida aqui é o quadro de Piero della Francesca *A Madona com criança e santos* ou *Madona do ovo*, no qual Novarina destrincha a operação de nascimento do espaço, enfatizando a relação entre a perspectiva e o cristianismo:

*Piero representa o nascimento do espaço por um ponto invisível situado dentro do espectador. Ele representa a íntegra do tempo; ele o fura de um ponto respirado que está em você. Ele abre o universo que – seu nome o indica – tende para o I. É isso, o ponto de fuga da perspectiva: no centro do espaço, o espaço desaparece, o tempo se devora. A cruz é esse ponto perspectivado onde o tempo se concentra e se dispersa no espaço. Ela não é absolutamente o sinal de um suplício mas de um esplendor. Um 4 abre e cresce. Quatro é o número ao qual a palavra foi ligada: ela foi atrelada ao espaço. Quando se fala, sempre se tem essa cena na cabeça.*¹⁵

Muito se sabe sobre a íntima relação entre o uso da perspectiva no Renascimento e a construção do palco à italiana, o palco da ilusão, o palco da cultura ocidental. Se a palavra cenografia surge em pintura no Renascimento para designar o modo de se dispor objetos numa tela, é o aprofundamento do palco a partir de um

Tadeusz Kantor
A classe morta, 1982,
quadro, coleção do artista
Fonte: Bablet, Denis (org.). *Les Voies de la création théâtrale*.
Paris : CNRS, 1993, vol. 18, p.22



ponto de fuga único que vai desencadear as mudanças espaciais que deram origem à cena italiana, que atinge sua completude no século 19 e se transforma no lugar da criação do absoluto efeito de ilusão de apreensão do real. Novarina está aproveitando para traçar um quadro ainda mais amplo do arraigamento desse espaço em nossa maneira de experimentar e conceber. É nossa profunda visão de mundo que está embutida ali, atrelada que está à linguagem também. Ao discernir desse modo o surgimento simultâneo do espaço e da linguagem, Novarina já está apontando para a não separação entre os campos do saber e o consequente fim da noção da arte como ilustração e até mesmo expressão. A arte – pintura, teatro, poesia – não exprime algo que lhe é externo; ela é uma das modalidades de experiência do conhecimento, que está sempre em jogo no recôndito da linguagem. O desafio que se coloca para a produção artística é, então, o mesmo que se coloca para os outros domínios: conjugar todas as dimensões da criação. Voltar, parafraseando Kantor a respeito do ator, ao impacto original do instante em que o homem se percebeu como inelutável criador.

A dimensão adâmica

Tão cara a Novarina, é a dimensão diretamente ligada ao nomear. É nesse ponto que a *démarche* do autor propõe sua atualidade, abolindo a dicotomia entre artista e pensador. É nesse ponto também que ele provém de Kantor, evita o engarrafamento provocado pela banalização das vanguardas e desemboca em via que retoma o caminho da eterna possibilidade e urgência do ato de criar, reencontrada na fala e no pensamento.

Novarina gosta muito de se referir ao pensamento como drama, no sentido original do termo, ligado a ação. Não por acaso, ele faz o ator cômico francês Louis de Funès encarnar o pensador,¹⁶ emprestando-lhe fa-

las absolutamente fictícias, como, por exemplo, “O verbo se fez carne e veio morar entre nós”.¹⁷ Essa frase, primeiramente proferida em grego (*Kai o logos sarx égénéto, kai eskènosén en èmin*), faz com que ele traga à tona a relação entre cena e morada para logo associá-la ao hebraico *Shechinah*, presença divina, impregnando-a de caráter ao mesmo tempo profundo e volátil. O recurso ao religioso aparece como o lugar em que a palavra assume plenamente seu caráter ativo e espacial, ou seja, o religioso como a palavra em ação, e não como dogma ou ensinamento. A palavra, pela prece, é sopro, é espaço, e o espaço é também verbo: ele *espaça*, atua e se perfaz na relação com o tempo. O objetivo de Novarina é não sacralizar aquilo que ele tenta obstinadamente tornar dinâmico, lúdico, ativo na cadeia do pensamento. Com a figura de Louis de Funès, ele trafega pelas origens, pelas culturas diversas: pelo Oriente, na parte referente ao teatro Nô, e pelo judaísmo e o cristianismo, esteios da cultura ocidental, remexendo em suas mútuas influências, voltando a elas como elementos de jogo também e não verdades absolutas a serem seguidas ou ultrapassadas.

Novarina procura então retomar a tradição não para simplesmente optar entre ruptura ou continuidade, mas para fazê-la de novo atuar como força de pensamento no sentido mais imprescindível de criação. Muitas vezes comparado a Samuel Beckett, por exemplo, pela radicalidade de sua obra, eis como ele define sua operação:

Gosto de seus textos [de Beckett] quando a linguagem fica menos densa e alcança uma forma mais pura, ou rara... mas eu faço exatamente o oposto. Quando escrevo, busco um processo de proliferação. Tento florir a língua francesa (...) Quero tocar a linguagem. Recuperar a consciência de sua materialidade. A linguagem é um fluido

*que se propaga pelo espaço, bate em paredes, volta como uma pedra ou se choca contra qualquer obstáculo que esteja em seu caminho. Penetra um corpo e sai como uma nova forma.*¹⁸

Tradição, pensamento, criação têm que ser entendidos aqui como parte de todos os domínios comprometidos com a produção de sentido, quer no campo das línguas, quer no da ciência, no da arte. Como já dito, não há predominância *a priori* do teatro na obra de Novarina, e sim percepção de que onde há ato de criação há ou deve haver cena.

Assim como Kantor, Novarina fala dessa cena como de um trespassar. Pelo fato de se estar vendo o outro lado das coisas, ao se sentar diante do palco, ao se olhar um quadro, a visão estará sempre invertida, outra, ao contrário. E principalmente porque entrar em cena é passar para outra dimensão. O ator que entra em cena dá um salto, transpõe uma barreira. Encara o complexo jogo de linguagem que, Novarina não cansa de propor, faz com que falar, ouvir e olhar sejam em si irremediavelmente ação.

A escolha de Tadeusz Kantor e Valère Novarina aqui não foi, portanto, aleatória, embora suas trajetórias estejam circunscritas a contextos bem distintos. Ambos são artistas que mudam o curso de suas artes específicas por aliar o fazer artístico à reflexão. Uma reflexão comprometida com a produção de sua obra e que, ao mesmo tempo, pede e transcende as fronteiras preestabelecidas: entre as artes, entre arte e pensamento. Na fronteira da pintura e do teatro é um manifesto de Kantor escrito nos anos 60, no momento em que ele mergulhava nos happenings (os mais conhecidos são *Happenings-Cricotagem*, *A Carta* e *O Happening panorâmico do mar*). Reiterando, nos anos 80, Novarina realizou diversas performances, criando uma cena a partir do gesto plástico de escrever e desenhar.

Happenings e performances são momentos em que se designa a fronteira como lugar para nos lembrar que o acontecimento artístico em si é sempre cena. Abandonam-se os happenings e as performances, mas o lugar permanece para ser recriado quadro a quadro, peça a peça.

Ângela Leite Lopes é professora do Curso de Artes Cênicas da EBA e atua na Linha de Pesquisa Poéticas Interdisciplinares do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ. Doutora em Filosofia pela Universidade de Paris I, é também tradutora e desenvolve pesquisa sobre a relação entre espaço e interpretação.

Notas

- 1 Kantor, Tadeusz. Aux frontières de la peinture et du théâtre. In *Le Théâtre de la mort*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1977: 125-158.
- 2 Kantor, Tadeusz. O teatro da morte. *Folhetim*. Tradução de Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998: 17.
- 3 Heinrich von Kleist (1777-1811), dramaturgo e poeta alemão, autor de *Sobre o teatro de manionetes*, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1977.
- 4 Edward Gordon Craig (1872-1966), encenador, cenógrafo e teórico do teatro inglês, autor de *On the art of theatre*.
- 5 No filme *Le Théâtre de Tadeusz Kantor*. Paris: CNRS Audiovisuel/Arcanal/La Sept, 1988.
- 6 Kantor, op. cit., 1998: 9 e 10.
- 7 Novarina, Valère. O ateliê voador. Tradução de Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro: 7Letras (no prelo): cena 6.
- 8 Id., *ibid.*: cena 10.
- 9 Debate com o espaço: título de um dos capítulos do livro de Novarina *Diante da palavra*. Tradução de Ângela Leite Lopes, Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- 10 Novarina, Valère. *Le Drame de la vie*. Paris: Gallimard, 1995: 15 e 17.
- 11 Novarina, 2003, op. cit.: 35.
- 12 Id., *ibid.*: 16.
- 13 Id., *ibid.*: 38.
- 14 Id., *ibid.*: 48.
- 15 Id., *ibid.*: 57.
- 16 Louis de Funès aparece também num dos textos mais conhecidos de Novarina intitulado *Para Louis de Funès*, editado no Brasil, junto com *Carta aos atores*, em tradução de Ângela Leite Lopes, pela 7Letras em 2005.
- 17 Novarina, 2003, op. cit.: 58.
- 18 Novarina, Valère. "Busco a contradição que há nas palavras". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 2007.