**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

O CANTO DO ATOR: DOIS ESTUDOS SOBRE A POÉTICA DE NOVARINA

Autor: Rodrigo Fabbro Cunha
Orientador: Prof. Dr. José Batista Dal Farra Marins

**São Paulo
2020**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

O CANTO DO ATOR: DOIS ESTUDOS SOBRE A POÉTICA DE NOVARINA

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP).

Autor: Rodrigo Fabbro Cunha
Orientador: Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. Nome do Programa: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas –PPGAC/ECA/USP. Área de Concentração: Pedagogia do Teatro. Linha de Pesquisa: Formação do artista teatral.

**São Paulo
2020**

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

-
- Cunha, Rodrigo Fabbro
- F113c O canto do ator: dois estudos sobre a poética de Novarina. / Rodrigo Fabbro Cunha; orientador, José Batista Dal Farra Martins. – São Paulo, 2020.
108 p. : il. ; 29 cm.
- Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
Versão Corrigida
1. Trabalho de voz para o ator 2. Corpo e voz 3. Respiração, movimento e voz. I. Martins, José Batista Dal Farra. II. O canto do ator: dois estudos sobre a poética de Novarina. II. Orientador (Sobrenome, Prenome). III. Universidade de São Paulo.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Rodrigo Fabbro Cunha

Título: O CANTO DO ATOR: DOIS ESTUDOS SOBRE A POÉTICA DE
NOVARINA

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. (a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. (a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

DEDICATÓRIA

Aos meus pais,
pelo suporte sempre incondicional e todo o amor.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, meu maior agradecimento vai ao meu orientador, Zebba Dal Farra que, como um pai, foi paciente a todas minhas turbulências e que nunca desistiu de acreditar nas minhas capacidades, que foi um mestre e amigo, um conselheiro e que orientou esse presente trabalho com maestria e precisões cirúrgicas e sempre com muita generosidade em compartilhar muito de sua vasta experiência e erudição próprias de um livre-docente e um artista da maior grandeza.

Também ao meu companheiro de vida, Diego Andrade de Carvalho, sempre pronto a me ajudar nas mais variadas funções; registrando minhas práticas, compartilhando impressões e revisando todo o meu trabalho escrito.

À Sula, minha terapeuta psicóloga que me fez ver a beleza de se trilhar esse caminho e me ajudou a encontrar paixões que me alimentam verdadeiramente e que metem brilho ao meu olhar quando me conecto a elas, mesmo com relutância.

Ao meu cunhado, Leandro Gustavo Albertão dos Santos, que formatou essa dissertação e fez toda a revisão de adequação à ABNT de forma gratuita e com tanto profissionalismo, sendo que trata-se de uma de suas atribuições profissionais como bibliotecário. Meu muito obrigado a ele, e, juntamente, à minha irmã, Rebeca Fabbro Cunha, sempre comprometida e presente em minha vida e carreira.

Aos meus parceiros de início da jornada na pesquisa prática, os artistas que estiveram comigo de corpo e alma em alguns excelentes e profundos encontros, e que pude me inspirar a seguir sozinho posteriormente; meu amigo e parceiro artístico Auber Bettinelli; ao Daniel Conti, sempre parceiro desde antes do ensino médio e que compartilha dessa paixão pelas artes e converge comigo em tantos aspectos; à Talita Vinagre, tão atenta ao processo e que sempre deu feedbacks excelentes; à Gisela Millás pela entrega e generosidade mesmo nos poucos dias que estive presente e também à Camila Cohen que deu sua contribuição na entrega de uma prática que lhe era tão estrangeira.

Agradeço ao Departamento de Artes Cênicas e todos seus funcionários e docentes sempre me acolhendo e permitindo que a prática se desenvolvesse sem percalços por falta de espaço.

Aos amigos presentes sempre para discussões sobre as dificuldades de se realizar a pesquisa sem bolsa, com todas as dificuldades da vida e que são sempre uma base com a qual

nos sustentamos. Às escutas de leituras de trechos que me geravam insights do Novarina pela minha companheira de casa, a amiga e “irmã” Michelle Ferreira.

À Anna Carl Lucchesi pelo apoio em momentos importantes e pela revisão do “abstract”.

Aos Colegas de mestrado que hora ou outra estavam solícitos a contribuir para a pesquisa nos encontros realizados com a mediação do orientador.

Ao meu professor da FFLCH, Maurício Ayer, que foi tão generoso em permitir a ponte entre seu curso na graduação de Teatro Francês e essa minha incursão na pós-graduação da ECA, com seus apontamentos sobre o trabalho de tradução.

E, por fim, a toda minha família que torce pelos meus êxitos e que espero retribuir com resultados satisfatórios à altura de suas expectativas tão positivas à minha trajetória no universo das artes.

Muito obrigado a todos!

Eis que agora os homens trocam entre si palavras como se fossem ídolos invisíveis, forjando nelas apenas uma moeda; acabaremos um dia mudos de tanto comunicar; nos tornaremos enfim iguais aos animais, pois os animais nunca falaram mas sempre comunicaram muito-muito bem. Só o mistério de falar nos separava deles. No final, nos tornaremos animais: domados pelas imagens, emburrecidos pela troca de tudo, regredidos a comedores do mundo e a matéria para a morte. O fim da história é sem fala.

Valère Novarina, Diante da palavra.

RESUMO

CUNHA, Rodrigo Fabbro. **O Canto do Ator**: dois estudos sobre a poética de Novarina. 2020. f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Esta pesquisa de âmbito prático e teórico visa investigar a pedagogia do ator e suas possibilidades poéticas de trabalho com o dizer de um texto em confronto com a dramaturgia de Valère Novarina. Para tanto, a dissertação vale-se de preceitos deste dramaturgo, direcionados ao ator, a partir de seu texto **Carta aos Atores**. Na parte prática da pesquisa, são utilizados trechos de duas de suas peças: **O Ateliê Voador** e **L'Espace Furieux**. Constrói-se um diálogo com a tese de doutorado de Antonio Januzelli, que trata da prática do ator e alicerça também a pesquisa prática. Há, ainda, um trabalho de tradução de uma cena da peça **L'Espace Furieux**, em jogo com a prática do ator, a fim de explorar possibilidades tradutológicas diretamente sobre a cena com os atores ou o ator. Desta forma, a pesquisa foca o jogo do ator com o texto e, em última instância, as fronteiras entre o cantar e o falar.

Palavras-chave: Ator. Novarina. Dramaturgia contemporânea. Prática com o texto. Corpo e voz.

ABSTRACT

CUNHA, Rodrigo Fabbro. **The Actor's Sing/Corner**: two studies on the poetics of Novarina. 2020. f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This research of practical and theoretical scope aims to investigate the pedagogy of the actor and his poetic possibilities of work with the speaking of a text in confrontation with the dramaturgy of Valère Novarina. To this end, the dissertation uses the precepts of this playwright, directed to the actor, from his text **Letter to the Actors**. In the practical part of the research, excerpts from two of his plays are used: **The Flying Workshop** and **L'Espace Furieux**. This dissertation builds a dialogue with Antonio Januzelli's PhD thesis, which deals with the practice of the actor and underpins practical research. There is also a work of translation of a scene from the play **L'Espace Furieux**, in a game with the actor's practice, in order to explore translation possibilities directly on the scene with the actors or the actor. Thus the research focuses on the actor's game with the text and, ultimately, the boundaries between singing and speaking.

Keywords: Actor. Novarina. Contemporary dramaturgy. Practice with the text. Body and voice.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Cópia de L'Espace Furieux.....	28
FIGURA 2: Mapas.....	29
FIGURA 3: Mapa Número 1	30
FIGURA 4: Mapa Número 2	31
FIGURA 5: Mapa Escrita Tradução	32
FIGURA 6: Fluxos.....	33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 ESTUDO Nº1: A TRADUÇÃO COMO TRANSPORTE	12
1.1 Novarina em Cena	12
1.2 Exercício: O Espaço Furioso	18
1.3 Fragmento de <i>L'Espace Furieux</i>	22
1.4 Primeira Tradução.....	25
1.5 Tradução Dinâmica: Processo	27
1.6 Cópias	28
1.7 Mapas.....	29
1.8 Intertextualidade: Comentários do Prof. Dr. Maurício Ayer.....	34
1.9 Tradução Dinâmica.....	35
1.10 Comentário Sobre a Tradução Dinâmica.....	39
2 ESTUDO Nº2: NOVARINA POR NOVARINA	40
2.1 Pequeno Glossário Novariano de Teatro	40
2.2 Ressonâncias Poéticas Entre Antônio Januzelli e Valère Novarina.....	50
2.2.1 Dos princípios formadores.....	51
2.2.2 O Estágio das transparências	53
2.2.3 Do Teatro e da aprendizagem	53
2.2.4 Das propriedades do teatro	55
2.2.5 Do ator	57
2.2.6 Do método	59
2.2.7 Das práticas do laboratório dramático	61
2.2.8 Depoimentos.....	64
2.2.9 Conexões	65
2.3 Pesquisa prática: Laboratórios e Ateliês	67
2.3.1 Dos módulos	68
2.3.1.1 Módulo 1: tradução: o choque das línguas	69
2.3.1.2 Módulo 2: Novarina por Novarina	76
2.3.1.3 Módulo 3: o canto do ator.....	85
3 CONCLUSÃO.....	96
REFERÊNCIAS	101
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	103
APÊNDICE	105

INTRODUÇÃO

O Canto do Ator: dois Estudos sobre a poética de Novarina provoca um jogo semântico: o canto, atributo vocal, tensiona o canto, atributo espacial. O canto do ator seria o lugar próprio e pertencente a ele, para sua elocução e produção oral própria, em relação com a obra dramática. Trata-se de uma reflexão sobre a prática do ator e sua vocalidade, seu canto, o trabalho de dar vida às palavras de um autor: Valère Novarina. Homem de teatro contemporâneo, é o criador de vasta obra dramática, passando pela encenação, interpretação, pintura e literatura, desenvolvidas no campo teatral.

A dramaturgia de Novarina é um desafio para o ator, tem na palavra, língua e linguagem seu maior foco de interesse, seu tema maior: um torrencial de falas. É a partir da palavra que ele vai explorar os potenciais poéticos da língua no corpo do ator que fala. E fala muito na obra de Novarina.

A abordagem supõe dois movimentos articulados. O Estudo nº 1 é um exercício de tradução do texto “O Espaço Furioso”, peça emblemática de Novarina, única a entrar para o repertório da Comédie-Française. Ainda não traduzida para o português, traz uma contribuição para a compreensão do autor, bem como se liga à minha própria história de contato com sua obra: a cena proposta foi traduzida uma primeira vez e encenada por mim, no curso de Direção Teatral da minha graduação no Departamento de Artes Cênicas (ECA-USP), após um intercâmbio realizado na Université Paris-8, em 2005. A tradução se fez dinâmica: a partir de uma primeira solução, abriu-se a transformações provocadas pelo Estudo nº 2: Novarina por Novarina. Enfoque prático, incluiu também sua primeira peça, O Ateliê Voador, texto que se articula com a Carta aos Atores, escrita para o grupo de atores que ensaiava tal peça. Nele, Novarina formula princípios para o trabalho do ator, reunidos aqui em um Pequeno Glossário Novariniano de Teatro. O Estudo nº 2 se propõe a aplicar alguns desses paradigmas para entender e refletir sobre a poética de Novarina para o ator que interpretará sua obra. Além disso, para dar suporte a esta pesquisa prática, cotejamos a proposição francesa com a poética pedagógica do artista brasileiro Antônio Januzelli, que dedicou toda sua vida na pesquisa da prática do ator, reunida na sua tese “O Ofício do ator e o estágio das transparências”. O atelier, espaço de ensaio de Novarina, dialoga com o laboratório, espaço pedagógico de Januzelli.

Confrontar não só pensadores e pesquisadores da cena, do ator e do texto, mas as línguas e o transporte do francês para o português brasileiro, que, como a cena, não se estabiliza jamais, apenas aponta direções, como o ator faz ao dizer o texto, é o propósito do presente trabalho; é perpétuo nascimento e morte, jogo vivo e contínuo.

1 ESTUDO Nº1: A TRADUÇÃO COMO TRANSPORTE

1.1 Novarina em Cena

Valère Novarina nasceu em 04 de maio de 1947, em Genebra, mais especificamente na comuna de Chêne-Bougeries. Filho da atriz Manon Trollet e do arquiteto Maurice Novarina, viveu a infância e adolescência em Thonon, na parte francesa do Lago Léman. A influência da paisagem de sua terra natal e sua riqueza linguística influenciaram muito o desenvolvimento de sua escrita, como podemos notar neste depoimento para a revista italiana BARCA!:

A Saboia fica num cruzamento, entre várias fronteiras linguísticas: o francês, o dialeto franco-provençal, o italiano, o alemão. Minha família vem da Suíça e do Piemonte, então eles mudaram várias vezes de língua: o francês não nos era dado como herança, como aos /parisiense. É uma língua desejada, conquistada. Ela não era natural. Quando eu era adolescente tinha uma grande curiosidade pelo dialeto, hoje quase completamente desaparecido, é uma língua de uma maravilhosa riqueza de sons. Aprendi um pouco, eu ia gravar alguns sons que não são mais pronunciados. (VOIE NÉGATIVE, 1998, p.8 apud. REIS, 2003, p.72).

Estudou filosofia e filologia na Sorbonne, Paris. Na universidade, leu Dante durante um ano e redigiu uma monografia sobre Antonin Artaud. Importante salientar a troca de correspondência também com Samuel Beckett, quando esteve no México em 1964. Dois autores que muito influenciaram sua produção teatral.

Sua primeira peça, O Ateliê Voador, foi encenada por Jean-Pierre Sarrazac em 1974:

Essa primeira obra, escrita especialmente para o teatro, foi, segundo o autor, um marco no momento em que ele começou a prestar atenção e a perceber tudo o que ouvia, e que definiu como 'la lutte des langues' ['a luta das línguas']. L'Atelier volant é a sua única peça cuja forma segue alguns padrões e regras da dramaturgia clássica, com uma fábula facilmente compreensível e personagens que agem num tempo e espaço razoavelmente definidos (REIS, 2003, p. 73).

Valère Novarina veio ao Rio de Janeiro em julho de 2009, trazido pela Prof.^a. Dr.^a. Ângela Leite Lopes, tradutora de várias de suas obras, e pela encenadora e atriz Ana Kfoury, no âmbito do Ano da França no Brasil, assim como houve o Ano do Brasil na França em 2005.

O evento Novarina em Cena ocorreu no espaço SESC, no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ e no teatro Glaucê Rocha. O projeto abrangeu cinco espetáculos, fórum com conferências e mesa redonda, além de lançamento de livro. No dia 02 de julho, estreou o espetáculo Vocês que Habitam o Tempo, no Teatro Glaucê Rocha. Sucederam-se as montagens de A Inquietude (2ª parte do texto Discurso aos Animais), com Ana Kfoury e direção de Thierry Trémouroux; O Ateliê Voador, primeiro texto de Novarina, sob a direção de Thomas Quillardet, com a presença de Claude Buchvald, considerada uma das principais encenadoras da obra de Novarina na França. No evento, Buchvald dirigiu os espetáculos Vocês que Habitam o Tempo

e Luzes do Corpo – o ator sacrificante, além de orientar uma prática de montagem, fruto do intercâmbio entre as universidades Paris 8 e UFRJ¹.

O evento resultou no livro *Novarina em Cena*, através do qual podemos ter contato com parte da conferência dada pelo autor, que fez relatos de montagens e experimentos cênicos em torno de sua obra e respondeu perguntas feitas por artistas e intelectuais².

Debruçando-me sobre este livro como fonte primeira para esta abordagem, recortamos dois aspectos que interessam para o desenvolvimento desta dissertação: a tradução, objeto deste capítulo, e a vocalidade do texto de Novarina, tendo em vista a investigação prática, desenvolvida no próximo capítulo do presente trabalho.

A questão da tradução é posta já no início de sua fala transcrita do evento no Rio de Janeiro. Novarina, em resposta à pergunta sobre a relação entre a linguagem e o real, problematiza as duas palavras francesas para palavra – *mot* e *parole*:

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 [...] Eu me interesso muito pelos problemas de tradução e aprendi muito trabalhando com os tradutores, vendo os problemas que eles se colocam. A tradução é um extraordinário laboratório linguístico que mostra também como as línguas funcionam (NOVARINA, 2011, p. 12).

Vale fazer, aqui, uma breve ressonância de um trecho da livre docência de Martins, sobre a utilização dos termos palavra seca e a palavra úmida, pelos dogons.

Palavra seca e palavra úmida: eis as duas categorias de palavras para os dogons, povo que habita o Mali e a Burkina Faso, no noroeste da África. [...] Segundo o mito, existe uma palavra seca que precede a criação, ou seja, precede a concretização corporal de todas as coisas, de sua manifestação como forma. Um ponto extremamente relevante a ser observado é que a palavra a que se refere é palavra proferida, sopro e voz pulsantes sem tempo na interioridade divina. A ideia dessa palavra preexistente também aparece no relato de João, o Evangelista: No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. [...] E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai, cheio de graça e verdade. No mito africano, a qualificação seca pode significar a imutabilidade, como um vaso de cerâmica quando seca conserva os limites de sua forma. Mas, a despeito de sua aparente indisposição para a transformação necessária à criação, a palavra seca engendra a palavra úmida, a palavra fecundadora, o sêmen que penetra como falo a membrana do tímpano e desce numa espiral da cabeça ao útero, para germinar sentidos. A palavra penetra a orelha, a voz copula a escuta: voz e escuta se atraem e são solidárias no ato da fecundação. (MARTINS, 2018, p. 77).

¹Importante salientar minha afinidade com o trabalho de Buchvald, pois conheci Valère Novarina num curso prático ministrado por ela na Université Paris-8, em um intercâmbio que fiz junto à USP, em 2005, e que influenciou minha forma de ver a obra do dramaturgo franco-suíço.

²Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, Henrique Antoun, José da Costa, Cristiane Brasileiro, Thierry Trémouroux, Bruno Netto dos Reis, Ana Kfoury e Ângela Leite Lopes.

Aqui, Martins nos lembra que esse conceito de palavra seca, a palavra imutável e preexistente, está presente também no evangelho de João, o Evangelista. O verbo se fazer carne é metáfora recorrente para Novarina, que se baseia profundamente na tradição judaico-cristã. É nela que está apoiado boa parte do seu pensamento sobre língua e linguagem e, sobretudo este trecho de João pode ser percebido em toda a extensão do texto aqui escolhido para o exercício de tradução, O Espaço Furioso, proferido pelo personagem O Profeta.

Já o conceito de palavra úmida, engendrada da palavra seca, tem paralelo direto com o que diz Novarina sobre a palavra parole e, mais ainda, é o que almeja o próprio autor francês acerca do trabalho do ator sobre a palavra e sua presença em cena.

Um outro exemplo encontramos na palavra personne, que significa pessoa, logo **alguém**, e, a depender da sintaxe e do contexto, **ninguém**. Uma tradução para o português perderá a riqueza desta oposição, pois na nossa língua diferenciamos os dois sentidos com palavras diferentes. A esse respeito, Novarina discorre em sua entrevista, quando no Rio de Janeiro:

É nas palavras mais simples que desencavamos o máximo de saber. Por exemplo, em francês, essa palavra extraordinária que é personne, que designa ao mesmo tempo alguém e ninguém. Toda a profundidade está nas coisas pobres e usadas. Isso me faz pensar num farmacêutico de uma aldeia na Savoia que escreveu certa vez a Claudel: mestre, como o senhor escreve? Ele recebeu algumas linhas de Claudel: “Com as palavras de todo dia” (NOVARINA, 2011, p. 12).

No que tange à materialidade da palavra, Novarina fala de sua dicção no teatro e a relação com o real: “a linguagem não é um instrumento. [...] É uma força do homem e também uma oferenda, uma dança, uma materialidade. [...] Há a ideia de combustão e respiração. No teatro a gente vem derrubar as ideias prontas sobre a linguagem e o real”. (NOVARINA, 2011, p. 13).

Essa materialidade será resultante sempre do trabalho do ator: ele é o centro do fenômeno teatral para Novarina, pois será aquele que dará vida ao cadáver que é o texto. Assim como em Carta aos Atores e Para Louis de Funès, Novarina pensa e reflete o trabalho do ator:

Penso que tudo deve vir do contato muito profundo entre ator e texto. É preciso favorecer esse contato e não ditar coisas a serem feitas, deixar que seja o texto que coloque o ator em movimento. O encenador deve se retirar muito e favorecer esse contato e ter uma confiança enorme no ator. E se o ator vai por uma via que não está boa, eu nunca lhe digo em que via ele deve ir, mas o recoloco na encruzilhada precedente e ali é ele que vai conduzir. Eu nunca sou imperativo com o ator. Tenho uma grande fé no ato físico, somático, respirado entre o ator e o texto e penso que, a partir do momento em que ele faz o papel, ele sabe mais do que eu, que o escrevi. (NOVARINA, 2011, p. 26).

Fisicalidade e vocalidade, corpo e voz, são coisas unas em Novarina. O ato da respiração, que ele chama pulmonear, é o núcleo desta unidade, conduzido pela palavra, língua e linguagem. Pulmonear será o ato respiratório completo, que, no modo fisiológico compreende inspiração, expiração e pausa. Essa codependência das fases integradas em um só ato ressoa a concepção artaudiana, baseada em oposições: masculino, feminino e andrógino. Como se daria isso então na especificidade da língua portuguesa no Brasil, com sua prosódia singular e aspectos linguísticos próprios? Como o autor experienciou seu texto na língua brasileira? Diz Novarina:

O que mais me chamou a atenção, o que sobressai dessa estadia, é a extraordinária beleza do português. Com o trabalho dos atores, de repente, achei que o português tinha algo de catalão, porque o catalão também é rochoso, termina sempre se forma abrupta, um espanhol enxuto. O que me parece muito bonito na língua, o que ouvi aqui do português, são os finais abruptos. Não é preciso finais retóricos para preencher o espaço. O português se abre se fechando, as vogais são extraordinariamente complexas. Ele se desenrola e para. E muitas vezes, no meu trabalho com os atores, peço que eles quebrem o final. E o que também me chamou muita atenção na sucessão dos espetáculos foi como os atores se apoiavam no texto. [...] Os atores franceses têm às vezes medo de se apoiar no francês, que é talvez uma língua menos ritmada, com sons talvez menos ricos. O português do Brasil é um pouco como o russo, com uma espessura fônica e rítmica extraordinária. [...] e os atores vão buscar apoio na linguagem e não na psicologia, eles descem até as raízes e vão beber na fonte do português do Brasil. Talvez o miraculoso seja isso. É muito comovente ver coisas no exterior, numa língua estrangeira, porque a tradução passa pela morte. O texto deve morrer, ele é intraduzível em todas as línguas, ele deve morrer e renascer em português do Brasil. O trabalho da tradução é de todo modo fundamental e é um verdadeiro trabalho poético porque se trata de mostrar o jogo que se dá talvez entre o espaço e a linguagem. Há também a alegria da distância – da mesma forma, é a distância entre os textos, a distância entre os corpos que faz o atrativo do amor. Há uma potência entre as línguas que é algo extraordinário. A potência entre as línguas é o lugar do amor entre as línguas. Porque ali onde há distância, há atração. Há uma sexualidade entre o português do Brasil e o francês. E talvez não se devesse usar a palavra tradução mas talvez a palavra transporte. Você transporta o texto. E a palavra transporte é linda porque se fala também de transporte amoroso. Você desloca coisas, você as coloca na outra língua, e você está num movimento amoroso entre as línguas. Há distância, aproximação, polaridade e movimento. (NOVARINA, 2011, p. 28-29).

Essa passagem é emblemática no que tange Novarina e o Brasil: o choque da língua francesa com o português brasileiro convida a uma reflexão sobre a musicalidade, um confronto de musicalidades. Para Novarina, uma das características do português brasileiro são os finais abruptos, à maneira catalã. Talvez ele se refira a uma vocalidade com a qual teve contato no Rio de Janeiro, já que este não parece ser um traço constitutivo da prosódia da língua portuguesa como um todo. Há obviamente diferenças nítidas quanto à musicalidade: o francês parece mais linear, apesar de várias palavras sugerirem uma pronúncia mais melódica: *lumière*, por exemplo, em oposição à *luz*. A prosódia brasileira tem mais curvas, as frases parecem dançar em melodias menos monocórdicas, apesar da pronúncia de algumas palavras serem de fato mais secas. Em

sua análise contrastiva da entonação de ambas as línguas, Maria Marta Furlanetto corrobora esta percepção:

No francês, o acento de intensidade não tem caráter fonêmico. Sendo colocado inevitavelmente na última sílaba da palavra, o tom mais alto e o mais baixo recaem sempre, no padrão regular, nessas sílabas acentuadas, e assim ficam bem delimitados os grupos de força; paralelamente, uma linha melódica mais ou menos firme, sem muitas ondulações, proporcional à nitidez de timbre na articulação. No português, com sílabas átonas pré e postônicas, com uma consequente grande variação de timbre, a melodia também se apresenta / com muitas modulações, altos e baixos que, transferidos indistintamente aos enunciados franceses, irão certamente dar-lhes um acento estranho. (FURLANETTO, 1975. p. 104).

Novarina cria uma imagem com força poética ao tecer a analogia com o atrativo do amor que se dá exatamente pelas diferenças e distâncias: a tradução é um trabalho de transporte amoroso. Assim, há um movimento interlinguístico que mantém uma tensão em suspensão. Este é o lugar que o ator habita e se deixa habitar quando diz o texto.

Na obra de Novarina, o foco é sempre a linguagem e suas múltiplas possibilidades para a criação de uma poética que suspenda o ator e o espectador do cotidiano, através de uma inversão da lógica. Tal procedimento pode sugerir uma filiação artaudiana, como aventado por alguns debatedores, no referido evento. Apesar de admirar e reconhecer a importância do trabalho de Artaud para o teatro, seu contato com o teatrólogo restringiu-se a um trabalho de conclusão de curso universitário e nada após isto.

As personagens de Novarina agem mais por gravitação do que por motivações, segundo o autor. Se apresentam como constelações de astros que têm características próprias como densidade e gravidade, peso, e é assim que eles aparecem de forma mais ou menos frequente e se configuram como personagens linguísticas, sonoras, rítmicas e musicais.

Chamando a atenção para esses aspectos, trago aqui um relato que Claude Buchvald (2011, p. 81) me fez à ocasião de uma pergunta minha a respeito da especificidade do texto de Novarina, que eu não entendia e me angustiava, mas que ao mesmo tempo me chamava muita atenção e curiosidade. Reproduzo de memória:

O texto de Novarina é como o cosmos; no universo, ao mesmo tempo que passa um cometa no céu, planetas orbitam uma estrela e outras estrelas morrem e nascem. Matéria e luz se condensam e se dissipam e tudo acontece aqui e agora no cosmos. O texto de Novarina nos mostra esse mundo impossível de se ver e o faz pela linguagem, porém e sempre, com muita carne, sangue e gente. O texto é impregnado de amor.

De fato, a analogia de Buchvald da dramaturgia de Novarina com o cosmos reafirma o movimento gravitacional das personagens: a linguagem é o próprio universo que habitamos. Buchvald arremata: “Esse universo intergalático de Novarina não é hermético nem científico,

é sensorial e passa pelo batimento e pulsação do coração que todos temos” (2011, p. 81). Eis a tarefa amorosa: traduzir com o coração.

Convidada para o evento, Buchvald relata seu trabalho de fricção cênica entre o português e o francês:

O choque das línguas é o título genérico de um trabalho teatral iniciado na Universidade Paris 8 que confronta atores de línguas diferentes a uma mesma obra dramática na sua escrita original e nas suas traduções. Escolhi dois textos de Valère Novarina: *Luzes do Corpo* e *Vocês que Habitam o Tempo*. O primeiro, *Luzes do Corpo*, foi apresentado sob a forma de dois monólogos cruzados por dois atores, um francês e a outra brasileira, cada um se exprimindo na sua língua.

Esse texto é uma celebração do teatro e, principalmente, do ator, e um manifesto tanto cômico quanto trágico; cômico na sua dimensão trágica, trágico na sua dimensão cômica, e para além. O ator é mostrado por assim dizer em obra, transfigurado pelo espaço da cena, sacrificante “aos pontos cardeais”, levado pelo surgimento da língua incandescente do autor.

[...]

Na escrita de Valère Novarina, os monólogos são portadores de uma multidão de habitantes: um coro de solidões numa única voz ou uma fala ritmicamente explodida em várias vozes que se afastam, se aproximam, até produzir em algum momento uma só voz. O que se dá a ver, pela palavra saindo da boca dos atores, não é uma coerência, uma lógica onde o sentido se organizaria por etapas, mas um estado de desordem (aparente) pelo próprio movimento do pensamento se desdobrando no espaço, ou se fundindo em projéteis simultâneos e contraditórios. Não se fala mais então de fenômenos de encarnação e de representação, mas de aparição.

Valère Novarina procede em sua escrita por justaposições de elementos contrários, de emaranhados, de choques; o pensamento se revela no movimento. Não se trata, em momento algum, de hermetismo ou de desejo de desvario para tornar o propósito mais obscuro, mas de aberturas para novas visões; como no inferno de Dante, quando Virgílio abre caminho em circunvoluções ascendentes indo rumo ao esclarecimento.

[...]

A língua de poetas como Valère Novarina pede uma entrega; é por sua dinâmica e sua materialidade que somos por ela tocados e penetrados. É pela voz, pelo corpo dos atores e pelo que se manifesta entre eles e o público que a conhecemos; é precisamente nesse lugar que um diálogo se dá em todos os níveis de sentido e que a poesia exala seu sopro, de boca a ouvido, desde suas fontes mais recônditas.

O encontro e o trabalho dos dois atores, Claude Merlin (francês) e Lorena da Silva (brasileira) em torno de *Luzes do Corpo* deram origem a uma maneira singular de se apropriar de um texto/manifesto e de criar com ele um espetáculo representado em duas línguas num mesmo palco, línguas que se respondiam, faziam eco, se entrecrocavam, induziam perspectivas novas de espaços e de sentidos (BUCHVALD, 2011, p. 81-84)

É essa perspectiva de trabalho sobre o texto de Novarina, aliada a considerações do próprio autor, que impulsiona o presente trabalho de pesquisa de mestrado, em seus pontos nucleares: o enfrentamento de uma tradução e o desenvolvimento de módulos práticos.

1.2 Exercício: O Espaço Furioso

O desafio de traduzir as peças de Valère Novarina é vultoso, visto que o autor explora, em seus textos, a língua francesa, sua tradição, a etimologia das palavras, prosódias, gírias e dialetos. O autor é um linguista que experimenta das mais variadas maneiras a linguagem e suas possibilidades.

Ângela Leite Lopes é a tradutora de todos os livros do autor até hoje publicados pela Editora 7Letras: um trabalho excepcional, não obstante suas dificuldades. Exemplo disso é a tradução da expressão *la lumière nuit*, na peça *A Inquietude*, para a luz notinha. Sabemos que *nuit* significa não apenas noite, madrugada, mas também fricciona em sentido com o verbo *nuire*, cuja acepção é desgastar, estragar. Conjugado na terceira pessoa do singular, temos *il nuit*. Sendo assim, segundo a sintaxe da frase, *la lumière nuit* conduziria à tradução a luz deteriora, estraga, causa dano.

Na expressão de Novarina, temos tanto essa possibilidade de entendimento quanto a luz noite. A tradutora, não satisfeita com esta possibilidade de tradução da frase, encontrou uma possível solução: a luz notinha. Segundo ela, mantém-se o substantivo noite e, embutido nele, o verbo *ter* no pretérito imperfeito, tinha. Para Ângela Lopes, a luz notinha converge com *la lumière nuit*, na dimensão do substantivo e do verbo, ao fundir noite e *ter*. Este exemplo mostra o desafio para se traduzir o texto de um autor tão apegado à palavra quanto à sua materialidade e etimologia. Traduzir é um trabalho de reinvenção, admitido pelo próprio autor.

Desafios como este pululam em toda a dramaturgia de Novarina. Muitos neologismos e sintaxes, em uma verdadeira criação, recriação e jogo com a língua e a linguagem: um exemplo são os 1111 pássaros não dicionarizados, criados por Novarina, que são evocados na peça *Discurso aos Animais*, sobre os quais o linguista francês Michel Arrivé comenta, nesse artigo da HAL-archives-ouvertes.fr:

Des exemples de cette action sur la langue ? Il en pleut, et de toute sorte, par exemple la série des 1111 noms d'oiseaux néologiques qui clôt le Discours aux animaux. Je n'ai pas compté s'il y en a effectivement 1111, je fais confiance à Valère Novarina pour les comptes, il adore ça, et il fait ça très bien, qu'on aille seulement voir le début du Monologue d'Adramélech : « Six cent quatre-vingt-dix mille millions de trillards de billions ! » Je remarque cependant, avec un étonnement admiratif, que ces 1111 noms d'oiseaux donnent, tous, sans exception, une impression de vraisemblance absolue, au point qu'on s'étonne de ne point les trouver dans un dictionnaire. C'est qu'ils sont construits avec un sens particulièrement affiné des structures phonologiques, graphiques et grammaticales du français : qui pourrait sérieusement

douter de l'existence de la mèreuse, du baudreuil ou de l'émarmillon ? C'est que les noms qui les appellent leur confèrent la réalié. Toujours du côté de la néologie, on peut citer la liste des métiers exercés par Octoduple dans *Le Vrai sang*, p.77 : « Piétonnier chez Rampon, résolveursignaux maritimes chez Plumefax, agent de sapidité chez Sativa, [...] dédangerosibiliste à station Matmut, négociant relâche chez Fosse-Galarce », etc. Ce sont ici la morphologie et la syntaxe qui sont exploitées pour être malmenées, notamment dans leurs développements contemporains les plus grotesques. Dans l'un et l'autre cas, on est du côté de la création néologique, sur laquelle il y aurait beaucoup à écrire, je le ferai peut-être en un autre lieu. Il s'agirait de voir, selon le mot de Novarina, comment « Vivre sa passion néologique jusqu'au bout » (ARRIVÉ, p. 261-273, 2013).³

Considerando-se a riqueza desta tarefa, propomos desenvolver uma tradução dinâmica, que se altera à medida que colocamos o texto em prática e em movimento, tanto no original francês quanto em sua tradução para o português. Assim, a vocalidade do ator vai impactar na construção do texto brasileiro. Segundo Mário Laranjeira, a tradução será

A resultante de uma tensão existente entre forças que, por serem antagônicas, equilibram-se sem anular-se. As tensões entre autor e tradutor, língua-cultura de partida e língua-cultura de chegada, texto original e texto traduzido sempre existirão. Eliminar tais tensões não é o escopo a que a tradução deva visar em nome da fidelidade. Há que se tentar, antes, trabalhar essas tensões para obter, como já foi dito aqui, um texto homólogo, não um texto subalterno. (LARANJEIRA 1993, p. 123. apud REIS, 2003, p. 13).

Esta tensão, dada entre a língua-cultura de partida e a língua-cultura de chegada, é também a tensão do ator com a vocalidade do texto, seja o original ou o traduzido, configurando-se seu caráter dinâmico. Cabe ressaltar que não há, neste trabalho, o intuito de se aprofundar a questões concernentes à própria tradução, mas sim, trabalhar de forma dinâmica este transporte à medida que avançamos na prática com o texto.

Maria da Glória Guimarães dos Reis, em sua dissertação sobre a tradução de *Lettre Aux Acteurs* afirma que “A tradução, assim como o teatro, tem a palavra como base, não qualquer uma, mas também a que liberta e aprisiona. Liberta, abrindo-se ao outro, ao estrangeiro,

3 Tradução própria: “Exemplos dessa ação na língua? Há aos montes e de todos os tipos, por exemplo, a série de 1111 nomes de pássaros neológicos que fecham o *Discurso aos Animais*. Não contei se realmente existem 1111, confio em Valère Novarina pelas contas, ele adora isso e o faz muito bem, basta ver o início do *Monólogo de Adramélech*: ‘Seiscentos e noventa mil milhões de trilhões de trilhões!’ Observo, no entanto, admirado e com espanto, que esses 1111 nomes de pássaros; todos, sem exceção, dão uma impressão de verosimilhança absoluta, ao ponto de ficarmos surpresos por não encontrá-los em um dicionário. A razão é que eles são construídos com um sentido afinado às estruturas fonológicas, gráficas e gramaticais do francês: quem poderia duvidar seriamente da existência da *mèreuse*, do *baudreuil* ou da *émarmillon*? É que os seus próprios nomes lhes conferem realidade. Ainda com relação ao neologismo, podemos citar a lista de profissões exercidas por *Octoduple* em *Le Vrai sang*, p. 77: ‘Pedestrador em Rampon, resolvedoressinais marítimos em Plumefax, agente de sapidez em Sativa, [...] desperigador na estação de Matmut, comerciante de férias na Fosse-Galarce’, etc. Temos aqui a morfologia e a sintaxe exploradas para serem manipuladas, em particular em seus desenvolvimentos contemporâneos mais grotescos. Nos dois casos, estamos diante da criação neológica, sobre a qual haveria muito o que escrever; talvez eu o faça em outro lugar. Seria o caso de ver, segundo as palavras de Novarina, como ‘Viver sua paixão neológica até o fim’.

à língua, à cultura, à literatura e à dramaturgia do outro. Aprisiona, na dificuldade de expressar, em outra língua, toda a força e a beleza do original” (REIS, 2003, p. 7) ⁴. O transporte amoroso gravita nesse campo polar de prisão e liberdade. Mais adiante, Maria dos Reis aprofunda a tarefa específica do traduzir teatral.

No bloco dos textos literários, nos quais o modo de significar é mais importante do que o sentido, insere-se o texto teatral, cuja a tradução deve, além disso, levar em conta o seu futuro cênico e sua inscrição no corpo e na voz do autor. [...] Na tradução do texto literário poético ou dramático a unidade deve ser o discurso, o conjunto do texto que carrega o “modo de significar” do autor. E nesse modo de significar “a organização da substância sonora tem implicações fundamentais”. Mário Laranjeira nos dá uma das chaves para que esse tipo de tradução [...] possa ocorrer: a tradução das “agramaticalidades”. [...] Ao respeitar essas marcas, não traduzimos somente língua, mas sim discurso. [...] A tradução deve ser a do discurso, da oralidade, da significância do texto, de acordo com as marcas textuais do autor, sem ignorar que o tradutor também trará as suas, pois, como afirma Mário Laranjeira, “uma tradução só tem vida e valor próprios se for fruto de um trabalho de tradução do sujeito, em toda a sua complexidade e não uma simples translação de estruturas semântico-sintáticas” (REIS, 2003, p. 7).

A vocalidade da tradução nasce de um contato ao mesmo tempo íntimo e de sobrevoos sobre o texto, de atração e afastamento, participando de uma pedagogia do ator.

O trabalho de tradução, sendo assim, deve se apoiar no sopro do ator, na escrita do texto no espaço pela vocalidade, para que se perceba o sopro do autor: “o essencial é a respiração”, diz Novarina. Claude Buchvald relata a este respeito: “Acredito efetivamente que se o corpo do ator não for atravessado pelo sopro do autor, se não houver transfusão que se opere, de ritmo cardíaco a ritmo cardíaco, de sopro a sopro, de pulsação a pulsação, um estado de falta se instala (...) É um trabalho bastante físico, o de respirar um texto, como de nadar até perder o fôlego”. (EUROPE, 2002, p. 175).

Assim como Buchvald dá o testemunho com relação ao trabalho do ator com o texto, da mesma forma opera o tradutor, como nos traz Reis, citando Jean-Michel Déprats: “Quanto a esse conceito de sopro, de respiração, Jean-Michel Déprats utiliza ainda o termo *pneuma* e explica: ‘de uma certa maneira, o que tenho para expressar sobre o dizer teatral é apenas um comentário dessa noção de sopro, de respiração, que é o guia do tradutor de teatro confrontado a múltiplas exigências contraditórias ou incompatíveis: traduzir o sentido, o ritmo, a ordem das palavras, a poesia etc.’ – em suma a teatralidade do texto” (REIS, 2003, p. 18-19).

Escolhemos como material um trecho da peça *L’Espace Furieux* (O Espaço Furioso), não traduzida para o português: a cena da personagem O Profeta. Este fragmento sintetiza o

⁴Carta aos atores é texto seminal desta dissertação, a base sobre a qual se alicerça o experimento prático, objeto dos capítulos 3.3.

pensamento do autor acerca de questões ligadas à língua e à linguagem, em sua dimensão existencial e filosófica, articuladas à tradição judaico-cristã. Aliás, diante do que diz Sarrazac sobre o autor, não importa a peça escolhida para o intento de trabalhar Novarina, ela é sempre a mesma; como se a obra do autor fosse o desdobramento e a evolução de uma única grande peça teatral. A esse respeito, afirma Jean-Marie Thomasseau:

O aspecto iniciático dessa experiência fundadora é, aqui, claramente reivindicado. Esse fato também não havia escapado ao outro protagonista da aventura, J.-P. Sarrazac, que afirmaria, quase 30 anos mais tarde: [...] era isso L'Atelier Volant. Eu acho que Valère inventou, a partir de L'Atelier Volant, alguma coisa que poderíamos chamar de o teatro ininterrupto [...]. E eu me pergunto se L'Atelier Volant, que é ainda uma peça de execução bastante clássica, não é justamente a única que Novarina teria escrito e que continuaria a escrever no decorrer da sua obra (entrevista em Hersant, 2002, p. 122-123). (THOMASSEAU, 2003, p. 553).

L'Espace Furieux, uma reescritura da peça Je Suis, de 1991, apareceu sob o novo título em 1997 e ganhou nova versão para a encenação de Novarina com a Comédie-Française em 2006, quando foi incluída no repertório da famosa companhia francesa. Novarina também assina o cenário e a pintura vista no cenário, sobre o que conta Maria dos Reis:

Foi depois de Le discours aux animaux [Discurso aos animais] (1985), Vous qui habitez le temps [Vocês que habitam o tempo] (1988-1991), e Je suis [Eu sou] (1991-1995), ao escrever La Chair de l'homme [A carne do homem] (1996-1997) que o autor percebeu o nítido cruzamento entre a escrita e a pintura, pois começou a compor seus textos totalmente na parede, pregando as folhas escritas e passeando entre elas. [...] Valère Novarina diz ter sido tomado por um “violento desejo de pintar a cena”, não para representar algo, mas sim, para “tocar o espaço”. [...] Impõe-se uma disciplina repetitiva através de exercícios de extenuação, em uma tentativa de chegar ao esgotamento através do desejo ou da escrita. Sua intenção, com esses exercícios, é “me esgotar, para me matar, para colocar no trabalho algo além de mim, para ir além de minhas próprias forças, além de meu sopro. Até que a coisa vá sozinha, sem intenção, continue sozinha, até que não seja mais eu que desenhe, escreva, fale [...]”. A linguagem cria, então, uma espécie de autonomia na qual as palavras têm a iniciativa, agem e movem o escritor. (REIS, p. 2003, 81-83).

Na peça, esta condição do processo criativo do texto se materializa: o espaço furioso é o espaço da própria linguagem, que se constitui, para Novarina, o descortinar da própria condição humana. Ela aparece encarnada em nove personagens, num jogo febril e transbordante. A língua e a linguagem aparecem como que invertidas, fora da lógica da comunicação ordinária, ora acelerada, ora ralentada, em desequilíbrio e em movimentos variados e cruzados no espaço, na cena, através do ator. O sentido se abre para várias direções. Trata-se de atingir um estado em que possamos ver a palavra, vê-la de perto renascer no corpo do ator através da voz. Portanto, dois elementos são importantes na gestação da tradução de L'Espace Furieux: a escrita exaustiva e a pintura que escreve o espaço.

O exercício de tradução dinâmica adotou estes elementos: extensas cópias à mão do texto, tanto no original quanto nas versões, a fim de deixá-lo habitar na mente, corpo e gesto da escrita; desenhos das provocações perceptivas do texto.⁵ Tais exercícios renderam um contato cada vez mais íntimo com o sopro do autor, o sopro do próprio texto que se faz autônomo.

Martins cita Walter Benjamin para traçar a relação estreita do ator com o texto através da cópia.

Para habitar um texto, é preciso perceber a leitura como escuta, em posição de aprendiz. Saber um texto é provar seu sabor. Mais que comer ou devorar: saborear. Saber e sabor podem provir e irromper da simetria entre os gestos de ler e escutar, bem como de escrever e dizer, sobre a qual nos inspira Walter Benjamin, ao afirmar que “A força de um caminho varia segundo se percorra a pé ou se sobrevoe em aeroplano. Do mesmo modo, o poder de um texto é diferente quando se lê que quando se copia. Quem voa, só vê como o caminho vai deslizando pela paisagem e se desvela ante seus olhos, seguindo as leis do terreno. Tão só quem percorre a pé um caminho infere sua autoridade e descobre como nesse mesmo terreno, que para o aviador não é mais que uma planície extensa, o caminho em cada uma de suas curvas, vai ordenando a extensão das lonjuras, miradores, espaços abertos e perspectivas, como a voz de mando de um oficial faz sair aos soldados de suas filas. Do mesmo modo, só o texto copiado pode dar ordens à alma daquele que nele trabalha, enquanto que o simples leitor nunca conhecerá as novas paisagens que, em seu ser interior, vai convocando o texto, esse caminho que atravessa sua cada vez mais densa selva interior: porque o leitor segue o movimento de sua mente no voo livre do sonho, enquanto o copista deixa que o texto lhe dê ordens. (MARTINS, 2018, p. 127-128).

1.3 Fragmento de *L'Espace Furieux*

Retirado de Novarina (2006, p. 140-147).

LE PROPHÈTE

Mon idée est maudite. Je veux retourner au pays de la peur. J'annoncerai que la lumière est sur la terre par terre toute seule, que le son lui-même, qui a rempli le monde, est un non de sourd; j'annoncerai, dans la lumière des sourds, que nous sommes nous-même dans l'obscurité. Même s'il y a des murs autour qui sont les choses que nous voyons. J'annoncerai ensuite la suite aux choses sans nom, je leur dirai leur noms, pour qu'elles soient des choses qui ne sont plus là. Car nous ne connaissons ici-bas les noms-de-choses que de vue; même leur son, nous ne le percevons que pour l'avoir entendu. Je remplacerai les choses du haut par les choses du bas, et les choses du bas, je les mettrai en haut et je dirai à la partie basse du monde restée en haut là-haut, qu'elle n'est pas, qu'elle n'est pas! et qu'elle est suspendue dans les hauts du plafond, au-dessous duquel nous avons cours.

Je donnerai l'ordre au vocabulaire de ne plus frayer avec la grammaire, j'interdirai aux chiffres de se compter, et je demanderai que tout soit fait pour fournir amplement à la musique

5 Apresentados no Apêndice 1.

de quoi se taire. Je donnerai également des noms à ces qui est en vrai: la table ici, la pomme ici, le bruit ici, l'automobile ici, le cercle ici, la négative ici, le oui ici – et d'autres noms, tout ce qu'il y a de plus faux, à ce qui est faux: le vindilecte, l'irlisie, le rulier, l'éliomphe, la nitraïne, le futrule, l'ilime, le janducle, le perciant, la gazure, la hilerpe, le lorine, l'urnulet, le sictase... Je donnerai aussi des noms item à toutes les choses, quelles qu'elles soient, et à nous les hommes, pour qu'ils pensent d'elles qu'ils pensent à elles, même sans les voir et même dans le noir. Je dirai aussi les noms de toutes les choses du néant pour qu'elles sachent qu'il suffit!

Qu'est-ce que c'est que ces paroles, je te le demande, garçon, qu'est-ce que les paroles, sinon ce qui se donne, à nous les hommes, par les mots en échange de cette guise d'existence? Et qu'avons-nous, nous, en échange des mots que nous lançons? et en échange de nos corps qui passent avec? Même pas la présence d'un bruit.

A celui qui a déclaré qu'il a traversé la mort, et qui veut nous déclarer qu'il a en plus encore quelque chose à en dire, je dis qu'il n'y a aucune chose à apprendre de la mort qui puisse servir en quoi que ce soit à un vivant d'ici.

Le lendemain de ces opinions émises ici oralement, j'avais ressuscité des choses à la voix, et, les ayant dites, j'étais. J'ignore qui j'ai été: un chien premier? un homme dernier?... Chaque soir, tâche accomplie, j'entrais dans la nuit, et je pensais à la lumière que je trouvais bonne, en lui disant d'être. Et une fois le noir: Bigresse de vie, dis-je à la tombe, vas-tu cesser d'm'emmener si bas? Alors j'allais me vivre parmi les tombes, dans les décombres, faire tuya, et dire adieu aux pierres, et dire d'aller aux poussières et aux gisants d'gésir qu'ils restent.

A la fin, Je suis ira simplement sortir de sa cachette en lettres écrites, et il ira au-devant, dire "Je suis". Même si les pierres qui nous entourent en forme de mur sont des mortes pour de bon, comment parviennent-elles à exister en se taisant? C'est impossible. Même si les pierres sont des mortes qu'on enterre, faits et gestes, comment peuvent-elles me ressembler dans ma vie? Comment peuvent-elles persister dans mon langage?

Alors, moi qui vis, je me mis tout vif à trembler dans la lumière terrestre, et à ressembler à un talus où tout était tombé, et à une somme de détritrus intérieurs, où toute vie de vivant m'avait été sommée d'échouer. Alors je me levai vers lui, pour lui dire une dernière fois avant qu'il soit ici parmi nous pour de bon:

Oeil fixé sur moi-même que tu vois, je n'existe que grâce à ta vue; et cependant, si tu savais comme je t'écoute, tu ne m'aurais pas appelé ici pour te parler mais pour me taire! Alors voix me dit: Celui qui nomme ce qui est, celui qui prononce le monde, celui qui monte ce qui

redescend, celui-là s'arrache à tout, il s'est abaissé, il s'est étendu sur tout ce qui dure et tout ce qui dure disparaît sauf lui.

Tout ce qui est du temps, fait de temps ou semblable à lui, cela n'est pas, cela est contraire à lui! Alors il s'abaissa profondément en mes paroles jusqu'à me redonner être et visage, alors il prit visage humain en face du mien, et c'est bien. Telles furent mes paroles devant celui qui parle mes paroles, jusqu'à nier mes paroles. C'est pourquoi je prie tout ce qui s'en va, à la suite de la mort, pour qu'il s'en aille; et à tout ce qui reste, j'ordonne de demeurer. Et j'ordonne au monde qu'il soit venu ici pour me délivrer. Si je pouvais parler à Dieu, je lui demanderais aussi qu'il me délivre de lui.

SOSIE

Tu t'imagines peut-être que la mort, c'est toi qui l'as inventée?

LE PROPHÈTE

Oui. Il ne faut plus la prendre en considération. J'en fais ici le serment. Si je n'étais pas, Je suis ne pourrait dire qu'il est, et il ne pourrait avoir été vraiment en présence parmi nous... Dans ma pensée où nous sommes actuellement réunis, je constate que je suis libéré de ma propre volonté, et même de la volonté de toutes les oeuvres divines, quelles qu'elles soient, et de Dieu lui-même qui m'entend. Je suis au-dessus de toute créature et il dit : je ne suis ni Dieu ni créature mais je suis. Et bien plutôt que j'étais, je dois rester moi-même.

Là je reçois une impulsion qui doit m'emporter en un instant au-delà de vous tous et de tous les anges, et dans cette impulsion, je reçois une richesse telle que Dieu ne peut plus me suffire, même selon ce qu'il devient... En effet, Le don que je reçois de lui dans cette percée, c'est que moi et Dieu, nous sommes un. Alors, je suis ce que j'étais, et là, je ne grandis ni ne diminue plus, car je suis là, comme une cause et un objet immuable et comme la parole qui meut toute chose.

Alors je demandai mon nom, et il me fut soudainement répondu: Ton nom? Joie sans nom. Mais cependant mes paroles se turent, mais cependant mes paroles mouraient.

Alors je vis que je suis et que Dieu était; alors je vis que j'étais et que Dieu sera; alors je voyais que je suis et que Dieu est; alors je verrai que je fus et que Dieu était; alors je vis que je suis et que Dieu sera; alors je vis que je serai et que Dieu devient, alors je vis que je dis: "Viens, couleur des présences colorées, viens amour des amoureux, viens pain de toute soif, viens orient des désorientés, viens soleil de toute nuit, viens défaite de la victoire, viens inconnu, viens répartisseur des matières, viens vivant, viens mandarinier, viens renié des derniers, viens noisetier, viens mélodie, viens-viens vivaridier, viens livide de tout, viens lumière véritable,

viens vie éternelle, viens mystère caché, viens trésor sans nom, viens réalité ineffable, viens personne inconcevable, viens fidélité sans fin, viens lumière sans couchant, viens signe qui n'est signe que de toi! Viens, Dieu, c'est toi le croyant! Viens viens viens!" Et même si personne n'avait écouté un mot de mes paroles parlées, j'aurais dit tout ça au plancher.

1.4 Primeira Tradução

PROFETA

Minha ideia é maldita. Eu quero retornar ao país do medo. Eu anunciarei que a luz está sobre a terra por terra solitária, que o próprio som, que preencheu o mundo, é um não de surdo; eu anunciarei na luz de surdos que nós somos nós mesmos na escuridão. Mesmo havendo muros ao redor, que são as coisas que nós vemos. Eu anunciarei em sequência a sequência das coisas sem nome; eu direi seus nomes, para que elas sejam as coisas que não são mais. Pois nós só conhecemos sobre a terra o nome-das-coisas que vemos. Mesmo seus sons, nós só os ouvimos por tê-los ouvidos. Eu substituirei as coisas do céu pelas coisas da terra, e as coisas da terra, eu as colocarei no céu e eu direi à parte baixa do mundo que ficou no céu lá no alto, que ela não é! Que ela não é! e que ela está suspensa lá no alto, embaixo de onde andamos. Eu darei ordem para que o vocábulo não se relacione mais com o gramático, eu impedirei os números de se contarem, e eu pedirei que tudo seja feito para fornecer amplamente à música do quê se calar. Eu darei igualmente nomes ao que é verdadeiro: a mesa aqui, a maçã aqui, o ruído aqui, o automóvel aqui, o círculo aqui, a negativa aqui, o sim aqui – e outros nomes; tudo o que seja de mais falso ao que é falso: o vandilecto, a ilegi, o rulião, a elifonte, a nitrana, o frutulo, a ilima, o janduclo, o perciante, a gazura, a hilerpa, a lorina, o urrulado, a sectase... Eu também darei nomes itens a todas as coisas, não importa quais sejam, e a nós os homens, para que eles pensem nelas para pensarem delas, mesmo sem as ver e mesmo sem as crer. Eu também direi os nomes de todas as coisas do nada para que elas saibam que ele basta! O que são estas falas, eu te pergunto garoto, o que é a fala, senão o que se dá, a nós os homens, pelas palavras em troca deste modo de existência? E o que temos, nós, em troca das palavras que lançamos? e em troca de nossos corpos que passam com elas? Nem mesmo a presença de um ruído. A este que declarou que atravessou a morte, e que nos diz ter ainda mais a nos dizer, eu digo que não há nada a aprender da morte que possa servir, seja ao que for, a um vivo daqui. No dia seguinte às opiniões proferidas aqui oralmente, eu tinha ressuscitado coisas através da voz, e, tendo-as dito, eu era. Eu ignoro quem eu fui: um cachorro primeiro? um homem derradeiro? ... Cada noite, tarefa cumprida, eu ia pela madrugada, e eu pensava na luz que eu achava boa, dizendo a ela para ser. E uma vez na escuridão: Parádoura de vida, digo à tumba, tu vais parar de me levar

tão baixo? Então eu ia viver entre as tumbas, nos escombros, fazer tumbá, e dizer adeus às pedras, e dizer para irem ao pó, e, aos estendidos, os jacentes, de jazerem. Que eles restem. Ao fim, Eu Sou irá simplesmente sair de seu esconderijo de letras escritas, e ele irá à frente, dizer Eu Sou. Mesmo que as pedras que nos rodeiam em forma de muro sejam verdadeiramente mortas, como elas podem existir caladas? Isso é impossível. Mesmo que as pedras sejam mortas que a gente enterra, ativamente, como elas podem assemelhar-se a mim na minha vida? Como podem elas persistirem na minha linguagem? Então, eu que vi, me coloquei bem vivo a tremer frente à luz terrestre e a assemelhar-me a uma montanha de rochas desmoronadas e a uma soma de detritos interiores, onde toda a vida de vivo tinha sido intimada a fracassar. Então eu levantei e me dirigi a ele, para lhe dizer uma última vez antes que ele estivesse aqui entre nós realmente: Olho fixado sobre mim mesma que tu vês, eu só existo graças à tua vista; e entretanto, se tu soubesses como eu te escuto, tu não terias me chamado aqui para falar-te mas para calar-me! Então voz me diz: Aquele quem nomeia o que é, aquele quem pronuncia o mundo, aquele quem sobe o que de novo desce, aquele lá é retirado de tudo, ele se rebaixou, ele se estendeu sobre tudo o que dura e tudo o que dura desaparece menos ele. Tudo o que é do tempo, ação do tempo ou a ele semelhante, não é, mas sim contrário a ele! Então ele se abaixou profundamente em minhas palavras até me dar novamente ser e face, então ele tomou forma humana, face humana, face à minha, e isso é bom. Tais foram minhas palavras frente àquele que fala minhas palavras, até negar minhas palavras. É por isso que eu rezo a tudo o que vai, para além da morte, para que tudo vá; e a tudo o que fica, eu ordeno que se permaneça. E eu ordeno ao mundo que ele esteja vindo aqui para me redimir. Se eu pudesse falar com Deus, eu lhe pediria também que me redimisse dele.

SÓSIA

Você não imagina que talvez tenha sido você mesmo quem inventou a morte?

O PROFETA

Sim. E ela não deve mais ser considerada. Eu faço aqui o sermão. Se eu não fosse, Eu Sou não poderia dizer que ele é, e ele não poderia ter estado realmente aqui entre nós... No meu pensamento, onde estamos atualmente reunidos, eu constato que eu estou liberado de minha própria vontade, e mesmo da vontade de todas as obras divinas, quaisquer que sejam, e do próprio Deus que me escuta. Eu Sou está sobre todas as criaturas e ele diz: eu não sou nem Deus nem criatura mas eu sou. E muito antes de ser, eu devo continuar eu mesmo. É aqui que eu capto uma impulsão tamanha que me conduzirá em um instante muito além de vocês todos e de todos os anjos, e nesta impulsão, eu recebo uma tal riqueza que Deus não é mais suficiente para mim, mesmo tornando-se ele o que se torna... De fato, o dom que eu recebo dele neste

espaço perfurado, é que mim e Deus, nós somos um. Então, eu sou o que eu era, e aqui, eu não cresço nem diminuo mais, pois eu estou, eu sou, como uma causa e um objeto imutável e como a palavra que move todas as coisas. Então eu pedi meu nome, e me foi respondido: Teu nome? Alegria sem nome. Mas contudo minhas palavras se calaram, mas contudo minhas palavras morriam. Então eu vi que eu sou e que Deus era; então eu vi que eu era e que Deus será; então eu via que eu sou e que Deus é; então eu verei que eu fui e que Deus era; então eu vira que eu sou e que Deus será; então eu vi que eu serei e que Deus se tornará, então eu vi que eu estava dizendo: Vem, cor de presenças coloridas, vem amor dos amorosos, vem pão de toda satisfação, vem oriente dos desorientados, vem sol de toda noite, vem derrota da vitória, vem desconhecido, vem distribuidor de matérias, vem vívido ser, vem mexeriqueira, vem últimos renegados, vem castanheira, vem melodia, vem-vem vivas, vem aclamação, vem lívido de tudo, vem luz verdadeira, vem vida eterna, vem mistério escondido, vem tesouro sem nome, vem realidade inefável, vem pessoa inconcebível, vem fidelidade sem fim, vem luz eterna, vem sinal que é só teu! Vem, Deus, é você o crente! Vem vem vem...! E mesmo que ninguém tenha escutado uma só palavra de minhas falas faladas, eu teria dito tudo isto ao chão.

1.5 Tradução Dinâmica: Processo

O processo de tradução dinâmica percorreu os seguintes passos:

- . Cópia do texto original e das traduções alteradas, abordagem em que tradutor e ator são a mesma pessoa;
- . Ao final de cada uma das cópias, foi feito um mapa esquemático e estético, a fim de dialogar e repensar a tradução, alterando-a continuamente;
- . Apresentação da primeira tradução como trabalho final do curso de Teatro Francês, com o Prof. Dr. Maurício Ayer, provocando uma intertextualidade entre o Mestrado na ECA e minha concomitante graduação em Letras Português-Francês, na Universidade de São Paulo
- . Desenvolvimento do Módulo 1 – tradução: o choque das línguas, enfoque cênico desse processo descrito.

1.6 Cópias

FIGURA 1: Cópia de L'Espace Furieux

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019.

1.7 Mapas

FIGURA 2: Mapas

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019.

FIGURA 3: Mapa Número 1

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019.

FIGURA 4: Mapa Número 2

Fonte: Elaborado pelo autor, 2010.

FIGURA 5: Mapa Escrita Tradução

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019.

FIGURA 6: Fluxos

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019.

Destes mapas, é possível visualizar uma evolução em tópicos específicos do texto que foram percebidos e alterados, segundo minha própria compreensão e abordagem do texto. No último mapa, ficou apenas a imagem que toca o tradutor e o ajuda na compreensão do todo trabalhado: fluxos.

1.8 Intertextualidade: Comentários do Prof. Dr. Maurício Ayer

Oi Rodrigo,

Li sua tradução, na verdade, o início dela. Muito interessante, e também: que trabalho extremamente desafiador! Exceto por alguns pontos, onde há mesmo problemas, creio que você faz um bom trabalho de tradução, focando sobretudo na transposição do sentido e num esforço de preservar a estrutura da frase, seu ritmo. Mas acredito que este texto exija de você um mergulho de ousadia. Uma tradução que avance para outros níveis, que encare em pleno direito a sonoridade, o ritmo, as repetições, aliteraões, rimas, assonâncias, dubiedades de sentido... Assim, seria interessante que você pegasse o seu texto e o submetesse a um questionário implacável, procurando repassar cada ponto tentando dar conta de todos os seus níveis. Questões como:

- Quais os jogos de repetição estão ali? Como transpô-los?
- Quais passagens exploram com maior intensidade os jogos rítmicos?
- Como estão as sonoridades, que tipo de papel elas exercem? Onde esse aspecto está sensibilizado no texto?
- Etc. etc. etc.

Daí a necessidade, a meu ver, de se preservar a pontuação, deixar o texto usar seu abrir e fechar de torneira, com frases longas e breves alternadamente. Pois parece que ponto, vírgula e ponto e vírgula criam uma dinâmica própria que precisa ser compreendida e transposta.

Outro ponto ao qual me parece importante atentar é as estruturas enunciativas, procurar preservá-las. Dei um exemplo no texto: Je donnerai l'ordre au vocabulaire – é importante preservar as personagens do trecho: eu e o vocabulário e mais adiante a gramática. Há uma figuração que age em outro nível para além do conceito: assim, como você traduziu, eu darei ordem para que o vocábulo (não entendi por que vocábulo em vez de vocabulário....), a ordem é dada ao léu, como o exercício de um poder legislador genérico e não o exercício de um poder direto sobre o vocabulário, que se torna um ser neste mundo que está sendo transformado em linguagem (pois o “profeta” está dando nomes às coisas, nessa função adâmica primordial).

Há ainda outras questões de difícil decisão. Por exemplo, neste segmento de frase: eu anunciarei na luz dos surdos que nós somos nós mesmos na escuridão. De que nous sommes nous-mêmes. Do jeito que você traduziu, é como se fosse possível ler sem o *trait d'union*: que nous sommes nous mêmes. Com o hífen, a tradução mais literal seria eu anunciarei na luz dos surdos que nós mesmos estamos na escuridão, ou, para preservar um pouco mais o passo da frase: que estamos nós mesmos na escuridão. Coloca-se aí uma disputa entre o ser e o estar contidos na palavra *sommes*. Que fazer? Problema a se resolver.

Pelo que pude sacar, Novarina mobiliza um trabalho que se dá na linguagem, pela linguagem, sobre a linguagem etc. Então essa mesma linguagem se difrata ao mesmo tempo em cena, personagens, ações.... E isso precisa acontecer na tradução.

Mando o seu texto com alguns comentários nas primeiras páginas, espero que ajude um pouco. Fique à vontade para me questionar, se quiser. [...]

Obrigado e um abraço, Maurício⁶

1.9 Tradução Dinâmica

O PROFETA

Minha ideia é maldita. Eu quero retornar ao país do medo. Eu anunciarei que a luz está sobre a terra, **no chão, sozinha**⁷, que o próprio som, que preencheu o mundo, é um **nome**⁸ de surdo; eu anunciarei, na luz **dos**⁹ surdos, que **estamos nós mesmos na escuridão**¹⁰. Mesmo **se há**¹¹ muros ao redor que são as coisas que nós vemos. Eu anunciarei em sequência a sequência das coisas sem nome, eu **lhes**¹² direi seus nomes, para que elas sejam as coisas que não **estão mais aqui**¹³. Pois nós só conhecemos de vista aqui embaixo os nomes-das-coisas; mesmo seus sons, nós só os percebemos por tê-los ouvido. Eu substituirei as coisas do alto pelas coisas do baixo, e as coisas do baixo, eu as colocarei no alto e eu direi à parte baixa do mundo que ficou

⁶E-mail recebido em 06/07/2019.

⁷Na primeira tradução, eu queria manter a rima de *terre par terre*, mas ao longo dos ensaios, leituras e mapas, a dicção sincopada ficou mais sonora e as imagens se dão uma a uma, como no original, mesmo perdendo o eco de *terre par terre*, porém trazendo a palavra que fecha a própria cena: *chão*.

⁸*Nom de sourd*: mantive “nome” e não o *nom* que a palavra *nom* evoca em francês. Para ser aqui mais fiel ao original.

⁹*Lumière des sourds*: de fato, aqui, *dos* surdos e não *de* surdos; um equívoco primeiro de tradução.

¹⁰Acatei o comentário do professor Maurício, e, com relação à decisão para o verbo *être* em se decidir entre *ser* ou *estar*, preferi a transitoriedade que *estar* traz, e que é mais próximo talvez do tipo de texto de Novarina (sempre em movimento e pondo a palavra em movimento) e da própria tradução enunciada aqui como dinâmica e não estabilizada; então *estar* no lugar de *ser*. Contudo, duas possibilidades.

¹¹*S'il y a des murs se há* se aproxima da sonoridade do original sem perda de significado.

¹²*Je leur dirai leurs noms*: ficou melhor e mais sonoro explicitar o complemento *leur lhes* como no original.

¹³*Qui ne sont plus là*: preferi migrar de *non são mais* para o verbo *estar* pois há o advérbio dêitico em francês *là* que pode indicar, seja ali, como aqui (sendo *aqui* o mais comum na oralidade). Daí a tradução para não estar mais *aqui*.

no alto lá em cima, que ela não é, que ela não é! e que ela está suspensa lá no topo do teto, embaixo do qual nós estamos.

Eu darei ordem para que o vocabulário não se relacione mais com o gramático, eu impedirei os números de se contarem, e eu pedirei que tudo seja feito para fornecer amplamente à música do quê se calar. Eu darei igualmente nomes ao que é verdadeiro: a mesa aqui, a maçã aqui, o ruído aqui, o automóvel aqui, o círculo aqui, a negativa aqui, o sim aqui - e outros nomes, tudo o que seja de mais falso ao que é falso: o vandilecto, a ilegi, o rulião, a elionfa, a nitrana, o futrulo, a ilima, o janduclo, o perciante, a gazura, a hilerpa, o lorrima, o urnulado, a sictase... Eu também darei nomes igualmente a todas as coisas, quaisquer que sejam, e a todos os homens, para que eles pensem delas que eles pensem nelas, mesmo sem ver e mesmo se escurecer. **Eu direi também**¹⁴ os nomes de todas as coisas do nada para que elas saibam que ele basta!

O que são estas falas, eu te pergunto, garoto, o que é a fala, senão o que se dá, a nós os homens, pelas palavras em troca deste modo de existência? E o que temos, nós, em troca das palavras que lançamos? e em troca de nossos corpos que passam com elas? Nem mesmo a presença de um ruído.

A este que declarou que atravessou a morte, e que nos diz ter ainda mais a nos dizer, eu digo que não há nada a aprender da morte que possa servir seja ao que for a um vivo daqui.

No dia seguinte às opiniões proferidas aqui oralmente, eu tinha ressuscitado coisas através da voz, e, tendo-as dito, eu era. Eu ignoro quem eu fui: um cachorro primeiro? Um homem derradeiro?... Cada noite, tarefa cumprida, eu ia pela madrugada, e eu pensava na luz que eu achava boa, dizendo a ela para ser. E uma vez na escuridão: **Maldita vida**¹⁵, digo à tumba, tu vais parar de me levar tão baixo? Então eu ia viver entre as tumbas, nos escombros, **vulcanizar**¹⁶, e dizer adeus às pedras, e dizer para irem ao pó e aos estendidos, os jacentes, de jazerem que eles **fiquem**¹⁷.

14Aqui, eu mantive a ordem das palavras. Na primeira tradução estava invertido, com o objetivo de ser mais palatável à nossa dicção. Porém, verifiquei empiricamente que a ordem não dificultava a oralidade brasileira, então mantive a ordem das palavras como no original.

15*Bigresse de vie*; na primeira tradução eu pesquisei o termo, cheguei a consultar professores e ninguém o conhecia. Na continuidade da pesquisa, descobri que é uma interjeição do tipo lamentosa – droga de vida – e corrigi o erro. A expressão também parece não ser muito usual e Novarina a recupera na sua investida e lapidação da língua.

16Aqui está o termo que mais deu trabalho e foi mais desafiador nesse processo. Como traduzir *faire tuya*, *tuya* que o autor colocou em itálico e é um mistério o que ele quis dizer de fato. A feitura do mapa me deu *vulcanizar* remetendo ao magma, à rocha, que aqui aparecem e as *pedras* são remexidas. *Tuya* é o nome de um tipo de montanha de origem vulcânica, podendo ser também o nome de um tipo de árvore. Aqui, não é possível saber ao certo ao que ele se refere colocando a palavra em itálico. Então optei pelo termo que alude a pedras, rochas e vulcão, uma vez que ele está tratando disso no texto. *Faire tuya* tornou-se *vulcanizar*, que acredito trazer o sentido e condiz com os neologismos criados pelo autor.

17*Qu'ils restent*: preferi ficar como tradução de *rester* no lugar de *restar* que alude mais à sobra em português e não de permanência.

Ao fim, eu sou irá simplesmente sair de seu esconderijo de letras escritas, e ele irá à frente, dizer Eu sou. Mesmo **se**¹⁸ as pedras que nos rodeiam em forma de muro **estejam**¹⁹ verdadeiramente mortas, como elas podem existir caladas? Isso é impossível. Mesmo que as pedras sejam mortas que a gente enterra, **fatos e gestos**²⁰, como elas podem assemelhar-se a mim na minha vida? Como podem elas persistirem na minha linguagem?

Então, eu que vi, me coloquei bem vivo a tremer frente a luz terrestre, e a assemelhar-me a uma montanha de rochas desmoronadas, e a uma soma de detritos interiores, onde toda a vida de vivo tinha sido intimada a fracassar. Então eu levantei e me dirigi a ele, para lhe dizer uma última vez antes que ele estivesse aqui entre nos realmente: Olho fixado sobre mim mesmo que v, eu são existo graças à tua vista; e entretanto, se tu soubesses como eu te escuto, tu não terias me chamado aqui para falar-te, mas para calar-me! Então a voz me diz: Aquele que nomeia o que é, aquele que pronuncia o mundo, aquele que sobe o que de novo desce, aquele l é retirado de tudo; ele se rebaixou, ele se estendeu sobre tudo o que dura e tudo o que dura desaparece menos ele.

Tudo o que  do tempo, ao do tempo ou a ele semelhante, **não , senão que**²¹ contrário a ele! Então ele se abaixou profundamente em minhas palavras até me dar novamente ser e face, então ele tomou forma humana, face humana, **frente a mim; sim**²². Tais foram minhas palavras frente aquele que fala minhas palavras, até negar minhas palavras.

É por isso que eu **suplico**²³ a tudo o que vai, para além da morte, para que tudo v; e a tudo o que fica, eu ordeno que **permaneça**²⁴. E eu ordeno ao mundo que ele **venha**²⁵ aqui para me redimir. Se eu pudesse falar com Deus, eu lhe pediria também que me redimisse dele.

SÓSIA

Você não imagina que a morte, foi você quem a inventou?²⁶

18*Même si les pierres*: mantive o *se* como no original.

19Opo do verbo *estar* no lugar do *ser*. Acho mais interessante questionar a morte que pode voltar à vida, como  a questão que coloca o autor, que a morte não existe aqui nesse espaço perfurado pela palavra que tudo .

20Mantive o original, ao invés da adaptao primeira: *faits et gestes*.

21Estava confusa a traduo primeira. Optei em reforçar e dar ênfase ao que  contrário ao tempo. No original é utilizada uma outra estrutura para tal ênfase, difícil de encontrar paralelo em português: *Tout ce qui est du temps, fait de temps ou semblable  lui, cela n'est pas, cela est contraire  lui!*

22*En face du mien, et c'est bien*; a opo aqui foi manter a rima entre “mim” e “sim”, pois o sentido permanece já que há uma afirmativa positiva no original. Embora haja perda de qualificar, há ganho com a sonoridade, mais interessante de manter.

23O verbo *prier* está mais no sentido de dar ênfase ao pedido, e ele é mais empregado até assim, que *rezar*; como estava literalmente traduzido primeiramente.

24*Permaneça*  melhor e mais direto que *se permaneça* que sequer é correto.

25*Soit venu*  uma estrutura tpica do subjuntivo francês composto e, em português, cabe melhor o subjuntivo presente, uma vez que o subjuntivo do imperfeito não cabe aqui como traduo.

26Deixei mais próxima e direta a pergunta, mantendo a ordem dos termos originais, e, empiricamente, *coube na boca*: *Tu t'imagines peut-être que la mort, c'est toi qui l'as invente?*

PROFETA

Sim. E ela não deve ser mais considerada. Eu faço aqui o sermão.

Se eu não fosse, Eu sou não poderia dizer que ele é, e ele não poderia ter estado realmente aqui entre nós.... No meu pensamento onde estamos atualmente reunidos, eu constato que eu estou liberado de minha própria vontade, e mesmo da vontade de todas as obras divinas, quaisquer que sejam, e do próprio Deus que me escuta. Eu sou está sobre todas as criaturas e ele diz: eu não sou nem Deus nem criatura mas eu sou. E muito antes de eu ser, eu devo continuar eu mesmo.

É aqui que eu capto uma impulsão tamanha que me conduzirá em um instante muito além de vocês todos e de todos os anjos, e nesta impulsão, eu recebo uma tal riqueza que Deus não é mais suficiente para mim, mesmo conforme o que ele é, e **mesmo conforme o que ele se torna**²⁷... De fato, o dom que eu recebo dele neste espaço perfurado, é que mim e Deus, nós somos um. Então, eu sou o que eu era, e aqui, eu não cresço nem diminuo mais, pois eu estou **aqui, eu sou**,²⁸ como uma causa e um objeto imutável e como a palavra que move todas as coisas.

Então eu pedi meu nome, e me foi **prontamente**²⁹ respondido: Teu nome? Alegria sem nome. Mas contudo minhas palavras se calaram, mas contudo minhas palavras morriam.

Então eu vi que eu sou e que Deus era; então eu vi que eu era e que Deus será; então eu via que eu sou e que Deus é; então eu verei que eu fui e que Deus era; então eu vira que eu sou e que Deus será; então eu vi que eu serei e que Deus se tornará, então eu vi que eu estava dizendo: Vem, cor de presenças coloridas, vem amor dos amorosos, vem pão para toda sede, vem oriente dos desorientados, vem sol de toda noite, vem derrota da vitória, vem desconhecido, vem distribuidor das matérias, vem vivo, vem mexeriqueira, vem renegado do passado, vem castanheira, vem melodia, vem-vem viverideiro, vem lívido de tudo, vem luz verdadeira, vem vida eterna, vem mistério escondido, vem tesouro sem nome, vem realidade inefável, vem pessoa inconcebível, vem fidelidade sem fim, vem **luz sem se pôr, vem sinal que é sinal só de si**!³⁰ Vem, Deus, é você o crente! Vem vem vem vem! E mesmo que ninguém tenha escutado uma só palavra de minhas falas faladas, eu teria dito tudo isto ao chão.

27Procurei repetir sobretudo a palavra “conforme”, para traduzir *selon*, que também se repete. Optei pela palavra por conter a “forma”, amálgama do profeta com o próprio Deus.

28*Je suis là*: faltou introduzir na tradução o dêitico, traduzido por *aqui*, que não constava na primeira tradução.

29*Soudainement*, havia sido suprimido na primeira tradução e preferi trazer para manter-me mais próximo do texto original.

30Encontrei dois termos aqui em português que acredito expressar e estar bem mais próximo ao original. Talvez um bom *transporte* para *lumière sans couchant, viens signe qui n'est signe que de toi!*

1.10 Comentário Sobre a Tradução Dinâmica

O Estudo nº 1 visou refletir e entender algumas práticas e premissas de Valère Novarina, aspectos de sua poética e escrita, em busca da carne e do sopro de sua palavra no português brasileiro, a partir da proposta de tradução dinâmica, nunca imobilizada nem fechada, mas aberta a uma evolução constante de suas forças de tensão, como ressalta Maria dos Reis 2003, p. 104):

Na tradução do texto literário, de forma geral, não se trata de encontrar fórmulas, normas ou regras, mas sim, de estar constantemente em contato com algo dinâmico, paradoxal e dialético que é a linguagem, a oralidade, a teatralidade. No momento em que pensamos ter encontrado a resposta correta e que fechamos todas as outras possibilidades, aí sim, estamos diante do grande equívoco da tradução. Tarefa impossível, mas também um dever, pois a tradução é o meio mais eficaz para que haja, efetivamente, a troca entre as culturas.

A esse respeito, uma reflexão de Gerald Thomas (2002) expressa nosso propósito neste capítulo:

O tradutor de teatro tem que ter uma relação carnal com a cena e sentir o que (e como) uma frase contrasta com a outra, em que volume certas consoantes passam a ser o maior obstáculo do ator. [...] Um tradutor tem que se autonear coautor sem ter medo de possíveis críticas. [...] Precisa vestir a roupa de todas as personagens e se perder (assim como se encontrar) dentro do “tumulto organizado” de uma peça teatral.

2 ESTUDO Nº2: NOVARINA POR NOVARINA

O núcleo do Estudo nº 2 é a prospecção cênica, a pesquisa prática em si: Laboratórios e Ateliês, conjunto de três Módulos multiplicados em doze encontros e alimentados com premissas e conceitos de Novarina sobre o ator, o dramaturgo, o encenador, o teatro. Dois vetores convergem para esse núcleo:

A) Baseando-se em Carta aos Atores, texto dirigido ao elenco da montagem de sua primeira peça teatral, O Ateliê Voador, bem como na sua entrevista, compilada e selecionada por ele da conferência proferida no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, em 13 de julho de 2009, inferimos alguns conceitos e premissas de Novarina, reunidos em um Pequeno Glossário Novariniano de Teatro.

B) Observando-se as analogias entre o espaço do Ateliê e o espaço do Laboratório, provocamos uma aproximação com a proposta pedagógica do Prof. Dr. Antonio Januzelli, desenvolvida em sua tese de doutorado O Ofício do Ator e o Estágio das Transparências (1992). A escolha deste interlocutor brasileiro se deve também pela vizinhança poética de Novarina, aliada ao fato de eu ter sido seu aluno na Escola de Arte Dramática e no Departamento de Artes Cênicas.

A ideia é que a dimensão prática seja motivada principalmente pelo estudo dos princípios e preceitos professados pelo próprio Novarina.

2.1 Pequeno Glossário Novariano de Teatro

Ateliê:

A fábrica do mundo

Ator:

da definição:

Ator é máquina orgânica e não inteligência da razão. É um todo. Um corpo. A coisa que é.

Ele é a língua, e dá vida a um cadáver que é o texto.

É um atleta da memória e um artista da emoção.

Ele é trans-humano. Ele sai da definição do homem. O ator vem destruir o ídolo humano que se reconstitui o tempo todo.

Centro de tudo.

Encarna e devora o texto.

Carrega a linguagem diante dele, ele é logóforo.

Aquele que promove a decomposição de si, que revela o ruído do corpo.

Ele tem seu orifício como o centro.

Música.

das características:

O ator está de pé na suspensão, ou seja, está de pé sobre um outro solo que o solo material.

O público está em suspenso, trata-se de retirar um pouco o solo debaixo dos pés dos espectadores e sob os pés dos atores, estar num outro estado físico, numa outra gravidade.

da intenção do ator:

Precisa ter intensidade e não intenção.

da motivação:

Alguma coisa quer dançar e que não é o corpo humano que nos fazem acreditar que temos.

do trabalho com o corpo:

Trabalha seu corpo no centro; “no cômico”; nos músculos da barriga; nos acentuadores rítmicos.

Quadruplica o batimento cardíaco regular, o circuito dos líquidos.

Troca de pele.

Então, tem um novo corpo que aparece em cena e que é submetido a outras leis materiais, uma espécie de aparição, um corpo carregado diante de si.

O ator carrega a linguagem diante de si.

da singularidade à subversão:

Ele é singular. Cada ator tem sua própria doença. Seu corpo ruidoso e subversivo.

O sistema quer sufocar o ruído dos corpos, ele quer uma assepsia em tudo.

É esse corpo-natureza-homem-bicho onde tudo acontece.

Esse é o corpo que irá derrubar os dominantes.

da técnica:

Uso dos três esfíncteres (boca, ânus, vagina) – abertura e fechadura da palavra

Botar o corpo para trabalhar. Em primeiro lugar materialistamente, farejar, mastigar, respirar o texto. É partindo das letras, tropeçando nas consoantes, soprando as vogais, mastigando, pisando com força, que a gente descobre como se respira e como é ritmado. Parece

até que é ao se desgastar violentamente no texto, perdendo nele o fôlego, que a gente encontra seu ritmo e respiração.

Leitura profunda, sempre mais baixa, mais perto do fundo. Matar, ou extenuar o corpo primeiro para encontrar o outro – outro corpo, outra respiração, outra economia que deve atuar.

Procurar a musculatura desse velho cadáver impresso, seus movimentos possíveis, por onde ele quer mexer.

Comer o texto: como? Encontrar o ritmo: em queda livre e sem medo.

Ver o corpo lutar com o velho libreto; inundar o seu cadáver; com seus espermatozoides masculinos e femininos para encarná-lo.

Fazer com que a palavra volte a morrer no corpo. Descer às posturas.

Refazer o ato de fazer o texto, o reescrever com o corpo.

Não ficar passivo! Não levar tudo ao pé da letra, como sentido a ser transmitido!

objeções (às antigas réplicas impostas):

Estudar o texto conforme tradição: entendê-lo, decodificá-lo e dissecá-lo como algo plausível de ser compreendido pela inteligência, o que não condiz com a natureza da fala.

premissas de sua ação:

O ator não executa, mas se executa; não interpreta, mas se penetra; não raciocina mas faz todo o seu corpo ressoar. Não constrói a personagem, mas decompõe o corpo social mantido em ordem, se suicida. Não é a composição da personagem mas a decomposição da pessoa.

Morre jovem.

Ator pneumático:

Aquele que respira e se atém à respiração.

Nos manuscritos árabes, a pontuação textual se dá através dos sóis respiratórios; importância da respiração, pontuação respiratória e do pulmonear pelo ator.

Autor:

da definição:

Criatura paralisada, um corpo que não trabalha mais, que fala àqueles que dançam (os atores) e prepara a pista para a corrida.

da ação e do corpo:

Dança sem se mexer e canta com a boca fechada.

Escrevo pelas orelhas.

Escrevi (...) com todos os buracos do corpo; com os três esfíncteres.

da competência:

É preciso saber reencontrar o tato, o toque da língua e, sem poder explicar, a fórmula que me vem é: o órgão da linguagem é a mão.

dos objetivos:

Criar falas no teatro é preparar a pista onde algo vai dançar, colocar os obstáculos, as barreiras antes da corrida.

Ânus:

Músculo arredondado que fecha nosso tubo.

Abertura e fechadura da palavra.

Boca:

Músculo arredondado que fecha nosso tubo.

Abertura e fechadura da palavra.

Boucot:

Personagem central de O Ateliê Voador

É o grande devorador de palavras.

Boucot sem ânus, buraco sem fundo.

Analogia ao próprio sistema.

Boucot-bode-Satã, tomado sempre pela angústia do tempo, dos capitais, do grão que escorre, da ampulheta.

das características:

Consoantado.

Fala tudo de dentro, tudo vem de dentro.

Boucot vaza por toda parte, quer tudo tampar com sua boca.

Medo da morte.

Sempre acordado e sempre vivo.

Nunca pensou na morte, nunca pensou em seu ânus.

Ele tem medo das duas coisas; do fechamento.

Cena:

Sessões de ritmo.

Corpo:

da definição:

Lugar da irradiação, e não da opacidade; onde a matéria chameja.

Fábrica do mundo.

Corpo feminino: corpo do interior; é o corpo com órgãos.

O corpo no teatro aparece invertido, o corpo de repente é um animal que fala.

da ação:

A língua sacode o corpo inteiro.

Cristianismo:

É um pensamento paradoxal de inversão e uma coleção de contradições, um nó de contradições.

É também um drama, um pensamento dramático.

O escândalo, a força escandalosa do fato que Deus se faça homem, que os mortos ressuscitem com seus corpos.

Há uma espécie de absurdo, [...] há uma negatividade no centro do cristianismo que é esquecida. E uma violência, ou melhor, uma força.

Dança do ator:

Queima e destrói o texto todo pela sua dança.

Dança do ator que leva o corpo inteiro diante de si.

Doença do ator:

Em cena, o ator morre!

– Tô mostrando pra eles como eu morro.

Dona Boucot:

Vagina.

Grande voz que vem e vai (...) num movimento hipnótico.

Vocaliza as consoantes, articula as vogais.

Emoção:

As grandes emoções são rítmicas.

As grandes emoções são momentos de acordes (etmo logicamente oriundo de coração) ou desacordes rítmicos.

A afinação rítmica entre os atores é pautada pela natureza, no tempo que estava debaixo e ninguém via.

do intuito:

A emoção é totalmente livre: ela não está dirigida, ela é simplesmente buscada como um objeto complexo e aberto e com frestas e furado, cheio de passagens e de ressonâncias.

Ressonâncias no sentido da razão e do eco.

Empregados do ateliê voador:

Ânus.

Recebem as descargas; são sempre levados pela língua; estão sempre atrás ou à frente da palavra.

São, também, buracos sem fundo mas no sentido inverso.

O que falam?

– Reminiscências, pedaços falsos de infância, ataque, revolta, confusão, zigue-zague dos corações, (...) desmaios, síncope, (...) suicídio, eletrochoque. Desmaiam todo o tempo. Morrem todo o tempo.

Encenação:

das características:

É preciso que partam flechas da cena, flechas que não atinjam todo mundo ao mesmo tempo.

Não é uma metralhadora... são flechas singulares que vão furar um, depois outro, passar ao lado de um terceiro, atingir o público individualmente. Às vezes acontece.

Tudo deve vir do contato muito profundo entre ator e texto.

Encenador:

da definição:

Aquele que, a partir da escuta atenta, joga com os sentidos da língua, renovando-a.

do ofício e obrigações:

É preciso favorecer esse contato (entre ator e texto) e não ditar coisas a serem feitas, deixar que seja o texto que coloque o ator em movimento.

Deve manter orelhas bem abertas, a escuta, à massa imensa de tudo o que se diz, que se acentua hoje, que joga para todos os sentidos a velha língua imposta, diante do barulho ensurdecedor das novas línguas que arrebatam e lapidam a velha que cambaleia e não aguenta mais.

Tenho que buscar a unidade respiratória do pensamento, com unidades longas e não fragmentadas, porque é preciso entregar as coisas num trago, porque o trabalho de desenlace e compreensão quem deve fazer é o público. Se a frase está por demais argumentada pelo ator, clara demais, ela não tem mais seu efeito de emoção nem seu efeito cômico.

Espectador:

O observador cego da execução/desgaste dos atores no palco.

Ele é cego e deseja ver a maneira com que o ator se desgasta no palco. Quer assistir à execução do ator.

do objetivo:

A gente vai ao teatro para reaprender que a linguagem é uma zona erógena, uma zona de alegria. A gente pode resolver uma situação por uma palavra ou uma frase que te salva.

As pessoas vêm também se lembrar de sua língua.

Reencontrar também a língua do sonho, da infância, outra coisa que a comunicação e a troca. E uma alegria.

da poética:

O espectador cria o espetáculo, ele é criador. Tudo bem que ele fica sentado, mas ele está num trabalho profundo. E não precisa reformar a cenografia do teatro como queria Artaud, colocar tudo pelo avesso e as pessoas sentadas em cadeiras giratórias. O espectador fica duas horas sem se mexer mas ele faz um trabalho extraordinário, uma viagem pra fora do corpo como o ator. E cada um faz essa viagem do seu jeito.

Fábrica:

O corpo.

Língua: ligado à linguagem, mas também é algo que não se compreende, só se sente (língua materna incompreensível).

É preciso também se espantar com a sua própria língua, se surpreender pelo fato de sermos animais que falam.

Leitor:

Não há muita diferença entre leitor e ator.

O leitor dá seu corpo e seu sopro, ele volta a dar vida ao livro.

das diferenças com o ator:

Ele dá vida ao livro, porém, de forma invisível e muda.

Linguagem:

É uma força do homem e também uma oferenda, uma dança, uma materialidade.

Um fluído. Uma onda que se derrama no espaço e que vai batendo nas paredes, depois em você, depois num outro espectador.

Um volume que respira.

É um florescimento. A linguagem desabrocha. No teatro, ela está num estado primaveril.

É tempo, onda, dança e respiração.

Livro:

Um volume.

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.

Máscara mortuária do ator:

Seu rosto é desfeito (como nos três momentos: gozar, defecar, morrer).

É a morte que fala, é o defunto dela que aparece.

Sua máscara mortuária, branca, desfeita, vazia – parte vazia do corpo e não mais uma frente expressiva da cabeça colocada em cima de um corpo decorativo – mostra branco, o rosto, carregando seu morto, desfigurado.

Memória:

É um animal extremamente inteligente porque a memória precisa compreender para se lembrar.

Não há nada de mecânico na memória.

A memória precisa compreender a construção profunda da peça e é quando ela conhece essa estrutura que ela se lembra.

A memória coloca coisas no espaço e é assim que ela se lembra.

Morte:

Lugar de uma negatividade, mas não no sentido do nada, mas na passagem pelo não que é o que a configura.

A morte é uma travessia.

Lugar do fechamento que permite, a partir daí, um novo nascimento.

Mundo:

A palavra; a língua; a fala; a linguagem.

Novarina por Novarina:

Eu penso que todo terreno que cavo talvez esteja contido entre duas frases, uma das quais é de Artaud, e a outra de São Paulo. Artaud: toda verdadeira linguagem é incompreensível e São Paulo: Nada é sem linguagem. Minha vida está entre esses dois marcos, que eu tenho que cavar daqui e dali.

Obra de arte:

Se desenvolve em todas as dimensões do corpo e inverte o tempo.

Orifícios:

Três esfíncteres: boca, ânus, vagina – abertura e fechadura da palavra.

Palavra(s):

Uma combustão.

O que tem a potência e a força de fazer ver.

Transmitem uma biblioteca filológica mesmo que a gente não saiba.

Ela é antropogênica.

Você atira uma palavra, ou você quebra uma palavra e isso vai produzir homem.

Pensamento:

Está intimamente ligado à música e se articula sobretudo com o ritmo.

Um quarteto de Beethoven é pensamento. Não se trata de apenas dar ouvido, há também ali um pensamento pelo ritmo.

O ritmo que pode ter numa pintura. Há uma frase de Santo Agostinho no De Trinitatis da qual gosto muito: A linguagem se ouve e o pensamento se vê.

Personagem:

Algo que vem mascarar.

Posturas de órgãos; substância advinda da decomposição do ator. Corpo com órgãos.

São movidos por gravitação, como a gravitação dos astros.

Há uma espécie de circularidade, como os planetas ao longo de suas diferentes órbitas.

São também rios e torrenciais.

Identidade rítmica que cria algo no tempo e no espaço.

Não há espaço para a psicologia.

Pulmonear:

Economia respiratória. Asfixia final do ponto. Texto jorrado num só sopro/fôlego.

Respiração:

O centro do teatro; o sopro que alimenta a fornalha onde as coisas são queimadas, destruídas e transformadas.

A respiração é para nós um conhecimento, uma travessia permanente da morte.

Teatro:

História de um protesto contra o corpo humano, sempre iniciante e inacabado; protesto surdo e teimoso.

Ele destrói as imagens prontas do homem.

Não é um difusor cultural oral de literaturas, mas o lugar onde refazer materialmente a palavra morrer os corpos.

Lugar onde a gente vem derrubar as ideias prontas sobre a realidade e o real.

O próprio lugar do paradoxo.

Rico esterco.

Uma duração e uma prova para os sentidos.

Texto:da definição:

A matéria do mundo.

Alimento do ator/corpo.

O velho álcool engarrafado.

Cadáver à espera de um sopro de vida.

texto/fala:

Ele/ela é como um tubo de ar, um cano de esfíncter, uma coluna com descargas irregulares, espasmos, comportas, jatos cortados, vazamentos, pressão.

Seu coração é a barriga; o fundo da barriga, seus músculos.

tipologia:

Texto de buracos de ar, feminino, vazio, pedindo socorro ao ator.

Tradução³¹:

Extraordinário laboratório linguístico que mostra também como as línguas funcionam.

A tradução passa pela morte. O texto deve morrer, ele é intraduzível em todas as línguas, ele deve morrer e renascer em português do Brasil.

O trabalho da tradução é de todo modo fundamental e é um verdadeiro trabalho poético porque se trata de mostrar o jogo que se dá talvez entre o espaço e a linguagem.

Há também a alegria da distância – da mesma forma, é a distância entre os textos, a distância entre os corpos que faz o atrativo do amor.

Há uma potência entre as línguas que é algo extraordinário.

A potência entre as línguas é o lugar do amor entre as línguas.

2.2 Ressonâncias Poéticas Entre Antônio Januzelli e Valère Novarina

Acredito que o radar da alma é sensível até as gerações passadas. Dentro de nós mesmos estão acumuladas as lembranças pretéritas das quais somos o resultado. Esse radar está voltado para todos os pontos cardeais. Está aberto para o futuro, a partir do presente e do passado, para cima e para baixo, para todos os fantasmas e demônios, para o poder das trevas, para os anjos e para os santos. É preciso impedir que o cotidiano e as pessoas perturbem tais contatos. A educação que recebemos nos faz desconfiar da nossa própria intuição, que é o nosso estudo da vida (...) A educação que recebemos nos faz discutir com a nossa intuição, e então essa voz clara, que vem do fundo, faz-se cada vez mais débil. Finalmente não prestamos mais atenção à

³¹Ver Estudo nº 1.

intuição... e ficamos apenas com o bom senso, grandemente desamparados! Ingmar Bergman (JANUZELLI, 1992. p. 15).

Na introdução de sua tese, defendida em 1992, Antonio Januzelli ressoa a fala de Bergman para abordar a intuição como tema. Intuição: faculdade da inteligência humana, cara a todos e sobretudo ao artista, pois direciona o seu ofício. Valère Novarina traduz o ator como um animal instintivo e visceral que mastiga o texto e busca suas profundezas, farejando seu cerne para poder dar vida às palavras escritas, mortas no papel. Intuição e instinto: Januzelli e Novarina.

Nesta seção do **Estudo nº 2**, ressaltarei da tese o tocante sobretudo à prática do ator, que pude experienciar como aluno do Januzelli, o Janô, visando criar uma base para a **Pesquisa prática: Laboratórios e Ateliês**, que contribua para indagar e validar algumas premissas de Valère Novarina, reunidas no **Glossário**.

2.2.1 Dos princípios formadores

“O teatro é a transfiguração que o homem faz da vida, para, ao espelhá-la, numa outra dimensão – a dramática – entendê-la melhor e entender-se dentro dela” (JANUZELLI, 1992. p. 15). Isso, tendo a emoção como fundamento da arte dramática e a quebra de sistemas e paradigmas sendo necessária para uma autenticidade artística: “Algo que é comum a todos eles (laboratórios, exercícios) é o objetivo de acelerar a percepção direta das coisas e desacelerar o raciocínio sistemático” (JANUZELLI, 1992. p. 16).

Antonio Januzelli diferencia conhecimento e compreensão como termos próximos, porém distintos: o primeiro refere-se ao raciocínio lógico e intelectual e o segundo dentro da esfera da vivência, o saber experienciado, conjugado pelo instinto, emoção, sentimento e mente.

Também são princípios ressaltados por Januzelli: as questões da presença de si e o si mesmo, através de premissas de Stanislavski, Grotowski, Chaikin; as bases para estar vivo e presente em si e no tempo presente, desperto e atento a si, via Artaud; a importância do ritual; flagrar o que ocorre no corpo diante de situações limites; a sensação de urgência e a transfiguração como capacidade de não estar centrado apenas em si e poder se transformar em todo e qualquer corpo que se penetra. Tudo matéria do ofício do ator.

A corda do pai:

A importância da percepção de que somos frutos da trajetória evolutiva do universo:

a carne em cada corpo vivente neste momento tem a idade da Terra e a sabedoria do universo. É essa qualidade dessa massa vulcânica que queremos resgatar. Essa qualidade está lá, incólume. Neste exato momento está apenas encoberta pelos véus que fomos acumulando para que ela não se mostrasse inteira. [...] Nosso objetivo é desvelar o que a encobre. (JANUZELLI, 1992. p. 22-23).

Do fazer:

Ativar através de exercícios a intuição e a compreensão para eliminar a preponderância do pensamento conceitual, do conhecimento; “Não aprendemos percepções profundas de um ponto de vista externo, só através da própria vivência” (JANUZELLI, 1992. p. 23).

Da visão global:

Difusão de uma visão holística de conhecimento do mundo e do homem. Aqui, Januzelli usa o termo holístico, palavra oriunda de holos, todo, e holon, o todo e a parte: a intersecção e conjugação com a filosofia moderna, a filosofia oriental e as medicinas alternativas constituem conhecimentos para o treinamento do ator.

Da saúde, do alimento e da doença:

“O aperfeiçoamento físico, mental e espiritual consiste nas seguintes artes: comer, respirar e viver plenamente a vida cotidiana” (JANUZELLI, 1992. p. 26). Januzelli entende a doença como uma dissociação do homem de suas raízes e almeja um corpo saudável e corretamente alimentado para se alcançar a “expressão dramática” desejada para este ator idealizado.

Da física e da expressão dramática:

Januzelli convoca Fritjof Capra e sua articulação entre física moderna e pensamento oriental, para traçar um paralelo com a arte do ator e a troca com o espaço e com as pessoas. “Campos elétricos e magnéticos em vibração podem deslocar-se através do espaço sob várias modalidades de radiação eletromagnética: ondas de luz, ondas de empatia, ondas de antipatia, ondas de carinho, ondas de vibrações dramáticas” (JANUZELLI, 1992. p. 31).

Do princípio único:

O autor se vale, aqui, do princípio de Ying Yang para propor um reaprendizado da ordem do universo e da realização do homem na Terra, conscientizando-se de algumas diretrizes, tais como a realização da saúde física em primeiro lugar; a eterna lei das mutações; o movimento se transformando em repouso e o repouso em movimento; a permanente consecução

da harmonia natural, além do caráter de que tudo é efêmero e transitório. (JANUZELLI, 1992. p. 31).

2.2.2 O Estágio das transparências

No capítulo segundo da tese, Antonio Januzelli foca os princípios do ator em três elementos: da não-ação, da experiência direta e da intuição.

Da não ação:

Um estado que intenta uma presença de espírito através de uma percepção de si natural e espontânea: “Conjugar a descontração física com a psíquica – a descontração muscular e o não pensar, pois a precisão da ação depende da serenidade e suavidade do processo” (JANUZELLI, 1992. p. 37).

Da experiência direta:

A realidade direta da natureza e a experiência de habitar-se a si mesmo e estar presente no tempo do agora, torna necessário ao homem readquirir “uma existência mais objetiva, pressentindo uma realidade de outra ordem”. (JANUZELLI, 1992. p. 39). Nisso, Januzelli chama a atenção para um estado de percepção desperto que gera um estado fora do ordinário sistêmico, o que comumente conhecemos via Eugênio Barba e Grotowski como estado extra-cotidiano: “se a base dessa existência é a inter-relação, temos o compromisso de nos tornar côncios de nossas relações com todas as coisas e pessoas, e percebermos como o ‘eu’ nelas atua e reage” (JANUZELLI, 1992. p. 39).

Da intuição:

O autor retoma o tema do início da obra, acrescentando que tal faculdade deve ser cultivada e que a vida cotidiana, com foco em padrões e normatividades, na racionalidade e intelectualidade, acaba por anular a intuição: “Se alguma vez tivermos sentido em nós mesmos o funcionamento de uma faculdade que está além e acima da razão, provavelmente vamos querer dar-lhe peso, até que aos poucos ela se torne o centro de comando de nossa vida” (BURDEN, 1985. p. 49 apud JANUZELLI, 1992, p. 41).

2.2.3 Do Teatro e da aprendizagem

Capítulo terceiro da tese de Januzelli. Nos itens que se seguem neste capítulo, será tratado o teatro que se quer atingir e da aprendizagem que ele requer.

Qual a razão?:

A arte genuína, segundo Januzelli, não está a serviço de estudar personagem e cena intelectualmente para desenhá-la no espaço, mas sim, trata-se de indagar as mesmas grandes questões da humanidade, como a questão da origem e destino da existência. É colocado em destaque, aqui, o campo da compreensão que advém da consciência de nossas experiências.

Da singularidade:

Importância de não artificialização do ator no palco mas sim a pessoa espontânea e verdadeira: “A arte dramática não é uma soma de linguagens, mas algo singular” (JANUZELLI, 1992, p. 45).

De uma arte:

A arte que toca a essência das coisas e que vai às profundezas sai da superfície para adentrar e buscar o âmago.

Do viver:

“Não se pretende fazer algo diferente, original, mas sim algo tocante que, sensibilizando, ajude a transformar quem faz e quem observa” (JANUZELLI, 1992, p. 48).

Da aprendizagem sensível:

Vinculada ao sensível, à compreensão e à intuição. A pedagogia almejada é a pedagogia do sensível e profundo. Da autenticidade, espontaneidade e não da virtuosidade técnica e aprendizagem do intelecto e razão: “Desejamos, apoiados na atividade lúdica e na improvisação, enfrentar as dificuldades, mas sem criar habilidades. Sentir as dificuldades, percebê-las, conscientizá-las, sentir o nosso estado e transformá-lo a partir desse sentir consciente” (JANUZELLI, 1992, p. 49).

Das anotações escritas:

Anotar as práticas para se ter um panorama dos exercícios e poder refletir sobre eles, poder diagnosticar o que acontece no plano do sensível e da experiência.

Da despersonalização:

Januzelli define esse termo como Ponto Neutro Elétrico, o que comumente nomeamos como o estado neutro no teatro, a máscara branca, o estado de repouso, porém ativado e aquecido para o ator se expressar. Quando o ator se torna “papel em branco” a ser preenchido e desenhado, com o seu ego o mais rarefeito possível.

Quando conseguimos atingir a proximidade do Ponto Neutro, o ego se torna rarefeito, nossos canais de percepção se tornam mais intensos, e a serenidade orgânica se estabelece facilmente; esse é o ponto a partir do qual a transubstanciação ocorre com maior grau de sensibilidade. (JANUZELLI, 1992, p. 53).

Das frestas e ranhuras:

A técnica desejada é aquela que permite que os poros fiquem abertos. Frestas e ranhuras para se deixar vaziar as imperfeições, fragilidades de que somos feitos, que denominamos de essência humana.

Presença permanente no palco:

Um exercício para o ator não se desvincular do TODO da peça. Ele permanece no palco acompanhando a cena mesmo sem estar nela. Algo muito comum nas encenações de hoje em dia, mas que aqui é menos um recurso estético e mais um meio de pedagogia para o ator.

Do brincar:

O lúdico é considerado como atividade-chave para o ator e para o aprendizado do artista.

O brincar coloca-nos num estado de ser de comunhão, de captação de energias entre nossos pares e com a natureza, numa serenidade e plenitude psico corporal e espiritual raramente alcançadas em outras atividades. (JANUZELLI, 1992, p. 57).

2.2.4 Das propriedades do teatro

No quarto capítulo da tese, Januzelli está interessado nas questões sobre teatralidade e encenação.

Da teatralidade:

“Deve ser portadora de uma carga de humanidade de querer compartilhar, de querer penetrar – jamais invadir – de querer despertar ou dar prazer, de ativar o humor, a abertura. [...] No teatro a ação não é mecânica. – um elemento interior a impulsiona através das células nervosas: a alma.” (JANUZELLI, 1992, p. 61).

De uma opção:

Januzelli divide a encenação em dois tipos de teatro; “a encenação do teatro psicológico” e “a encenação da teatralidade pura, onde não é a psicologia das personagens enquanto indivíduos o que importa. É outra estrutura – o desempenho das energias”. e diante desses dois modelos de teatro elencados, a pedagogia do ator: “Educar o corpo não significa botá-lo numa trilha, mas libertá-lo. Como ele poderá conduzir a alma se estiver numa prisão muscular?” (JANUZELLI, 1992, p. 63).

Da plástica dramática:

1 Do Movimento Dramático:

Necessidade de práticas que investiguem o mecanismo que aciona o movimento de todas as coisas, vivas ou não. A energia que compõe e forma a matéria. A energia e a vibração.

2 Tempo e Ritmo Dramáticos:

São elementos constitutivos da cena e do trabalho do ator, mas que, segundo Januzelli, não podem nunca ser mecânicos, eles têm relação direta com o sentir, com a alma:

Quando o conjunto desse material, tempo e ritmo, se entrelaça, temos a produção da atmosfera dramática plena, que paira no espaço e seduz a plateia, aquilo que integra o estar com o ser. Penetrar nesses meandros é um exercício de despojamento e entrega. (JANUZELLI, 1992, p. 66).

3 Do Espaço Dramático:

“Espaço cênico! O que torna encantada essa região?” (JANUZELLI, 1992, p. 67).

4 Da Tensão Imanente:

Tensão é energia; o retesado gera energia. É o elemento mobilizador da vida, e por isso, do teatro. O ator deve estar em estado de tensão, no sentido de mobilizar sua incandescência, para despertar “nosso animal”. “A natureza é sensual. [...] Assumir a sensualidade de cada parte do corpo. Ereção do tronco, da voz, do gesto, da interação. Ação inteira, sentida, redonda, projetada.” (JANUZELLI, 1992, p. 67).

Da Transição:

“O ator não quebra o eixo de sua personalidade para construir o eixo do personagem. O que o ator realiza é a identificação e maleabilidade do seu eixo pessoal para abarcar o eixo de sustentação do personagem.” (JANUZELLI, 1992, p. 70).

Da pré e do pós-cena:

Necessidade do ator em perceber, para além do intelecto os tempos anterior e ulterior que formam a cena e também cada ação – “são fios que entrelaçam todas as coisas” (JANUZELLI, 1992, p. 71).

2.2.5 Do ator

No capítulo quinto, Januzelli mergulha nos elementos constitutivos essenciais do ator.

I. Primeiro:

“O teatro é o ator” (JANUZELLI, 1992, p. 75). “O que lhe falta [...] é uma dedicação disciplinada para deslanchar um processo criativo mais duradouro e profundo, estabelecendo linhas de estudo e treinamento com continuidade e sistematização”. (JANUZELLI, 1992, p. 76).

II. Do estar e do ser:

Januzelli divide em dois momentos o trabalho do ator: o treinamento pessoal, o “estar em cena” e o momento da criação propriamente dita, o “ser em cena”:

O estar em cena é do ator, o ser em cena é do personagem. O palco é do ator, a cena é do personagem. O palco é o espaço físico onde o ator atua. A cena é o estado mágico provocado pelo ator transmutado em personagem e vivendo a situação deste. (JANUZELLI, 1992, p. 77).

III. Da história:

Januzelli divide a pedagogia do ator em três etapas: a primeira é a prática que fará o ator alcançar seu estado de “estar em cena”; a segunda etapa é para recuperar a produção, sustentação e irradiação da energia, e a terceira é a da “transmutação” do ator em personagem.

IV. Do vivo:

A arte do ator vive da vida do ator. Dois exercícios: do excesso e do silêncio profundo. Primeiro: o excesso para dilacerar os limites. Depois: o silêncio profundo.

V. Da limpeza:

A prática do despojamento e contato com as dinâmicas operantes propriamente do indivíduo; a espontaneidade, o relaxamento das máscaras e a frouxidão das expressões que as configuram, para uma aproximação energética e sensível com o personagem.

VI. Da graça:

A energia pessoal e individual de cada ator deverá ser ativada através de exercícios que despertem na percepção do artista a graça que ele possui, ou seja, de sua energia individual.

VIII. Da multiplicidade:

Questões sobre como adentrar personagens são colocadas aqui: Januzelli entende que personagens fluem entre o masculino e o feminino, dentro de suas infinidades, mobilizando “virilidades” e “suavidades”, que se completam numa só massa energética. “Você conseguirá

ser mais personagens, quanto mais penetrar em você mesmo. Não é a soma das partes, mas a fusão delas numa terceira entidade o que importa!”(JANUZELLI, 1992, p. 84).

VIII. Do abandonar-se:

Há duas vertentes para o treinamento do ator:

- a) *Exercícios de liberação*, livre, quase sem regras, que vão ativar a energia do ator e estados de frequências de ação não ordinários. São improvisos do estar em cena sem roteiros e sem pé em qualquer estilo de teatro. É uma espécie de delírio e ação pura, desprovido de sentido. Um jogo livre da energia criativa e emotiva, do sensível;
- b) *Exercícios de articulação*, que são mais estruturados e estão mais próximos da racionalidade, de uma organização cênica e associados a um material dramaturgico. Porém, essa lógica e racionalidade deve ser plena deste universo de “a” que é sensível e energético.

O autor retoma os dois tipos de teatro (psicológico e da teatralidade) para acrescentar conceitos acerca do personagem. No caso do teatro psicológico é claro de que personagem estamos dizendo, diante da tradição teatral ocidental dos séculos XIX e XX. Já no teatro da teatralidade, “o ator não cria necessariamente um personagem, mas um desempenho dramático”. (JANUZELLI, 1992, p. 51).

Januzelli parece colocar esses conceitos de personagem como diametralmente opostos. Se virmos dessa forma, seria possível colocar todas as possibilidades de personagens ou figuras ou performances do ator dentro desses campos?

IX. Da razão e da sensação:

Aqui também temos dois limites opostos: o ator racional versus o ator sensível; o primeiro necessitando sensibilizar-se e o segundo “amadurecer a estruturação da linguagem”. (JANUZELLI, 1992, p. 51).

X. Atenções:

O autor emula aqui algumas regras e premissas que devem nortear as práticas. São questões mais técnicas, como, por exemplo: estar atento em cena para não se machucar, etc.

XI. Lições que arrolamos:

Seguimos com lições de ordem mais técnica também aqui, como a percepção de que gesto e fala nem sempre estão convergindo, de como se expressa um homem que trai suas emoções.

XII. Do ator observador:

Importância da observação do trabalho do companheiro artista para se aprender mais e também ajudar o observado para daí trocar os papéis, quando o observado torna-se observador.

2.2.6 Do método

I. Método:

É o “conjunto dos procedimentos que, consciente ou inconscientemente, utilizamos no processo do conhecimento ou da criação”. (JANUZELLI, 1992, p. 92).

II. De uma realidade:

Questões da realidade brasileira sobre cultura e arte, implicando alguns pressupostos:

- a) que não temos aparato para pesquisa e estudo neste campo como deveria ser idealmente e, daí, é preciso se adaptar e fazer o que é possível com recursos limitados;
- b) devido a essa precariedade, faz-se necessário empenho para que essa adaptação seja a melhor possível;
- c) a necessidade de “condutas mais globalizantes de aprendizagem, menos departamentalizadas, para atender grupos sem condições de bancar vários especialistas”. (JANUZELLI, 1992, p. 92).

III. Dos momentos:

Com pensamento voltado a uma dinâmica teatral de grupo, Januzelli distingue três momentos operacionais da vida de um grupo teatral: preparação e treino do ator; ensaios e criação teatral; apresentação pública contínua e sistemática para manter viva a relação obra-plateia.

IV. Da técnica:

Práticas voltadas mais ao propósito do que às formas. O autor chama a atenção para a importância da prática como meio de todo conhecimento artístico, e diz:

Elas [as práticas] devem ativá-lo e sensibilizá-lo. A essência do preparo técnico é dissolver tensões, promovendo confiança e interação, provocando e assegurando a presença mais contínua do fluido vital, nunca poderá se transformar em ginástica ou técnica pura. (JANUZELLI, 1992, p. 96).

V. Do coletivo:

Importância de entender o teatro como arte coletiva, integração das individualidades: “O grupo é composto da história pessoal de cada um. O acervo de atividades e projetos de cada grupo deve refletir o conjunto das pessoas que o integram” (JANUZELLI, 1992, p. 98).

VI. Do laboratório dramático:

Segundo Januzelli, é a prática da fusão entre o profissional e o existencial. Aqui, ele conceitua o estado das transparências, dizendo ser um termo que evoca o que se quer atingir com o ator num estado dilatado e sensível, ou seja, um ator com o corpo transparente à passagem da luz e da energia do sensível. Explica também o que ele chama de transubstanciação, “da qual a arte dramática é um veículo privilegiado, por ter como escopo o vivenciar papéis, ser múltiplo, despersonalizar-se para personalizar outros seres, e não apenas uma decoração de papel e representação de emoções”. (JANUZELLI, 1992, p. 99).

VII. Das atividades do laboratório:

Os segmentos interligados dessa prática, são:

- a sensorialização;
- o fazer-se presente;
- percepção direta da realidade;
- reflexão superior (que seria a capacidade do ator em ter uma visão mais geral e universal);
- o imaginário;
- os aquecimentos;
- os jogos;
- as improvisações;
- a disfunção;
- a dramaturgização;
- as rodas de reflexão em grupo;
- a anotação por escrito ao final de cada prática;
- a pontuação dramática: pontuação do gesto, da fala, da interação. (JANUZELLI, 1992, p. 100-101).

VIII. Das etapas:

O objetivo, numa primeira etapa, é de integrar a intuição e a sensibilidade emotiva à razão. O início do laboratório é o da autopercepção e a percepção do grupo; é importante observar também o trabalho de terceiros, fora do grupo que se trabalha; momentos de elaboração racional e ensaios “frios” também são importantes num processo artístico; o lúdico

é ferramenta fundante, porém. Januzelli chama a atenção para a importância enorme da observação: “Colocar-se na vida distanciando-se por alguns momentos como se fosse espectador de um teatro. Uma das experiências mais fascinantes é realizar simultaneamente, sem nenhuma quebra, as ações de observar e atuar”. (JANUZELLI, 1992, p.103).

IX. Da reciclagem:

Toda prática, jogo ou atividade é passível de transformação, adaptação e criação de outros e novos exercícios a partir de um inicial. Essa “reciclagem” da prática é importante para se afinar e aprofundar uma pesquisa. “Cada grupo, além de produzir as atividades, deve ir estruturando sua própria terminologia de trabalho, sedimentando termos que tenham significado vivo para seus componentes”. (JANUZELLI, 1992, p.104).

X. Do perguntar-se:

Importância da reflexão constante. Importância das perguntas, mesmo que sem respostas, o cerne do trabalho científico; encontrar as boas perguntas que nos levam ao conhecimento ou a novas e outras questões que nos faz avançar na descoberta e aprimoramento de algo.

XI. Do ponto neutro elétrico:

Prontidão global! [...] escala dramática da expressão humana, que vai do grito primal ao silêncio abissal, explorando, estruturando e sustentando a infundável gama de nuances expressivas dramáticas intercaladas entre esses dois extremos. (JANUZELLI, 1992, p.105).

2.2.7 Das práticas do laboratório dramático

I. Do Preaquecimento:

Esta prática ficou conhecida como laboratório da chegada³² e será utilizada na **Pesquisa prática: Laboratórios e Ateliês**.

O laboratório do deixar rolar o círculo obedece ao princípio do movimento espontâneo e autônomo dos organismos, e que deve estar presente com frequência no nosso processo de aprofundamento das experiências. Aproveitamos aqui todos os movimentos espontâneos que nasçam e que causem empatia natural. (JANUZELLI, 1992, p.110).

II. Do aquecimento: do brincar e dos jogos:

Trata-se da descrição dos exercícios, dentre os quais escolhemos alguns em especial para a **Pesquisa prática: Laboratórios e Ateliês**:

³²Acrescento neste estudo minhas vivências e experiências como seu aluno.

Tudo aquilo que por técnicas áridas demoraríamos longo tempo para aprender, tendo como alento o brincar, se torna quase imediato, gera-se com ele um clima e uma atmosfera que se tornam propícios para encontros sinceros e profundos, eriçando os radares à flor da pele e desabrochando a atenção, a concentração, a compenetração, a motricidade refinada, o senso reflexo, a autopercepção, a interação, a comunhão, a acuidade visual, tátil, auditiva, espacial, descontração muscular e clareza gestual. (JANUZELLI, 1992, p.111).

Tendo em vista o quadro de exercícios, segue-se a ponderação final acerca de seu conjunto:

Não há necessidade de se ter um grande acervo de jogos, pois apenas a partir de alguns poderemos recriar outras dezenas, o número de laboratórios que podemos criar e recriar e o número de objetivos que podemos atingir é imenso. (JANUZELLI, 1992, p.113).

Apresento a seguir um catálogo dos exercícios, descrevendo apenas os laboratórios e os jogos a serem utilizados na **Pesquisa prática: Laboratórios e Ateliês**, no interior dos **Módulos**.

Primeiro catálogo de jogos e laboratórios³³:

- Jogo da Viúva [113]
- Espuma do Adriano [115]
- Laboratório de bolas [117]
- Laboratório das Varas [121]
- Laboratório da Corda [123]
- João Bobo [127]
- Ovos e bandeja [128]
- Vôlei da Sílvia [p.130]
- Ritmo coletivo simples [131]

III. Da dramatização improvisada:

Januzelli descreve e faz uma reflexão sobre a improvisação livre, base para a vazão emotiva e potencialização do ator, e, em seguida, temos as distinções da dramatização improvisada.

Assim como os jogos são, naturalmente, descongestionadores de nosso fluido vital, a dramatização improvisada pode se tornar o equivalente para a psique humana. O transcorrer das dramatizações improvisadas vai nos conduzindo a penetrar cada um das centenas de seres em que – brincando – podemos nos transfigurar, essas

³³A página de cada jogo/laboratório da tese de Januzelli está indicada entre colchetes.

dramatizações levam-nos a uma instigante viagem de investigação direta das sinuosidades da alma humana. (JANUZELLI, 1992, p.133).

No que se concerne às distinções das improvisações:

- a) com combinação prévia
- b) sem combinação prévia
- c) com fala
- d) sem fala
- e) com tempo determinado de duração
- f) sem tempo determinado de duração
- g) realista
- h) não-realista
- i) improvisação livre
- j) improvisação elaborada (JANUZELLI, 1992, p.137).

Quanto aos momentos da improvisação:

- a) discussão para sua elaboração e roteiro;
- b) improviso propriamente dito;
- c) momento de reflexão, com dois momentos: livre e caótico e posteriormente articulado pelo grupo.

Segue daí uma série de descrições de diversas improvisações e laboratórios, que não dizem necessariamente respeito à **Pesquisa prática: Laboratórios e Ateliês**.

IV. Dos laboratórios específicos:

Como no item II acima, os laboratórios e os jogos utilizados na Pesquisa prática: Laboratórios e Ateliês estarão descritos no interior dos Módulos:

Segundo catálogo de jogos e laboratórios³⁴:

- Berlindas [161]
- Atividades primeiras, segundas, terceiras e paralelas [166]
- Laboratório vendado [168]
- Das ações físicas [170]
- Da respiração [193]
- Perguntar-se [195]

³⁴A página de cada jogo/laboratório da tese de Januzelli está indicada entre colchetes.

- Das observações, das reações, das imagens captadas e produzidas [197]
- Das Impressões [199]
- Expressão gestual dramática [199]
- Expressão vocal dramática [205]
- Abordagem da plateia [210]
- Laboratório sobre o texto de terceiro [212]

V. Do laboratório da dramaturgização:

Januzelli nos define o termo da seguinte forma:

A característica desse exercício é a partir da ação e não do planejamento intelectual prévio: estar atento à realidade direta para captar a teatralidade nela reinante; é um exercício que alerta para que se flagre o instante e que se consiga estruturá-lo como arte. Este laboratório propõe também levar o ator não só a dizer textos de terceiros, mas a se perguntar o que ele tem a dizer em cena. (JANUZELLI, 1992, p.215 grifo nosso).

Finalização de uma etapa laboratorial e criativa, este laboratório articula toda a experiência e é o espaço para a criação e formatação de uma obra teatral ou de um processo pedagógico.

2.2.8 Depoimentos

Este capítulo da tese de Januzelli apresenta a transcrição de depoimentos de seus alunos e ex-alunos, que vivenciaram as bases de seus procedimentos. Dito isto, acrescento aqui um breve relato meu, bem como a justificativa referente à escolha de seu método articulado à experimentação sobre a dramaturgia de Valère Novarina:

Passei dois anos de minha formação (2000 a 2002) entre o Departamento de Artes Cênicas (CAC) e a Escola de Arte Dramática (EAD)³⁵. Nesta, a vivenciar a disciplina de Improvisação, com o professor Januzelli, que na verdade desenvolvia um conteúdo muito mais amplo, o laboratório dramático: a investigação da prática do ator. Naquele, a disciplina Interpretação, ministrada por Januzelli em conjunto com o professor Armando Sérgio da Silva. Nessa dupla participação junto às atividades acadêmico-artístico-pedagógicas do Janô, a sua visão concernente ao ator e ao teatro muito me afetaram e são bases para qualquer prática que desenvolvo no âmbito das artes cênicas. A visceralidade emotiva e sensível januzelliana, premissa para o trabalho do ator no teatro, é almejada também por Novarina, o que resulta numa ressonância de poéticas símeis em vários aspectos.

³⁵As duas escolas pertencem à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

2.2.9 Conexões

Januzelli conclui a tese, inferindo a importância do ator sensibilizado e trabalhando suas emoções e energias vitais para um teatro vivo e transformador:

Pousar em si próprio! Estar aberto para viver as emoções e atentos às mensagens transmitidas pelo nosso corpo. Desacelerar, ir contra a vertigem da velocidade desse nosso século eletrônico, tendo como meta atingir a experiência direta que é o acesso à realidade desmistificada. Entre outras coisas, privilegiar a boca, como ensina George Oshawa, caracterizando-a como a porta do espírito, e o alimento sadio como sua chave mestra. (JANUZELLI, 1992, p.291).

O privilégio da boca lembra Dona Boca e Sr. Boucot, os protagonistas da primeira peça do dramaturgo francês. Novarina, em Carta aos Atores, fala da importância das aberturas do corpo, e sobretudo sobre esse aparelho crucial para o ator e o teatro: a boca, emissora do sopro que concretiza a palavra e lhe dá vida e carne.

Podemos divisar outras ressonâncias entre Januzelli e Novarina, cujo ator pneumático, visceral, oral, que sopra a palavra e lhe dá vida, parece ser o mesmo ator dramático de Januzelli, no tocante às visceralidades e verticalidades na investigação de um atleta afetivo. Há um emaranhado de conceitos que se inter cruzam nas terminologias: o Teatro-Laboratório, de Grotowski, e o Laboratório do Ator, de Januzelli; o corpo sem órgãos, de Gilles Deleuze, a partir da leitura de Antonin Artaud, em contraste com o corpo com órgãos, de Novarina:

Assim como dizemos que a cena não é representação da realidade, Novarina compreende a personagem não como uma figura dada, e sim como estados, aberturas no espaço tempo. Nesta perspectiva, o ator não irá criar a representação de outro ser humano, mas sim experimentar as pluralidades de seres humanos que o habitam para gerenciar estados e atualizar em ficção: ficcionalizar. Ficção não é o oposto de realidade, ela é realidade virtual em imanência sendo atualizada naquilo que Novarina chama de Corpo com Órgãos (CcO). O “personagem ficção” está ligado ao tempo. Ele dura o tempo da atuação. Depois volta a ser virtualização até que seja atualizado novamente. É presentificação momentânea das possibilidades de vir a ser. Nos processos de atualização do/no CcO, atualizar é ficcionalizar: um processo de não-construção da personagem ou de desconstrução do ator. (ELIAS, 2012, p. 1).

Esses conceitos sobre o ofício do ator e sobre o personagem parecem se inter cruzar, ensejando um ator conectado e presente no tempo da performance, para alcançar um brilho vital “extra-ordinário”. A intuição, citada por Januzelli via Bergman, na introdução de sua tese, é faculdade primordial, aqui, para a estruturação dos exercícios da **Pesquisa prática**.

Novarina tem a prática do ator dentro da noção da palavra francesa atelier, que significa, segundo o dicionário Larousse, o local onde trabalham os operários de uma fábrica/usina, bem como o conjunto dos colaboradores de um mesmo mestre numa escola de arte, uma academia. É o lugar do Atelier Voador. Já Antonio Januzelli utiliza o termo laboratório dramático. Por que essa diferença de terminologia? Existe diferença de abordagem ou no fundo

são apenas designações para uma mesma prática? Se há diferenças, onde elas se completam ou se enriquecem, na prática, para a reflexão e o pensamento sobre o ofício do ator?

Analisemos de onde vêm tais termos e suas específicas atribuições. O conceito francês, adotado para toda a prática artística, não é um termo circunscrito e específico de Novarina, mas uma palavra atribuída à prática artística: o trabalho prático e poético do artista plástico, do pintor, do artesão. Ao falarmos em atelier, conectamo-nos rapidamente à ideia do lugar onde trabalha o artesão, sobretudo o artista plástico, sua oficina.

E Novarina, além de escritor, é um artista plástico, pintor e cenógrafo de várias de suas encenações, friccionando os conceitos da pintura à prática do ator. Aliás, ele coloca lado a lado o trabalho do pintor ao do ator. O ator escreve a palavra no ar, da mesma forma que o pincel fala. Para Novarina o pincel é também uma caneta, uma pluma³⁶. Novarina inclusive cita que pinta às vezes durante ensaios, enquanto os atores praticam. Ateliê, aqui, ganha uma dimensão outra na relação da prática tanto do ator quanto do encenador e escritor.

O Ateliê Voador é a peça sobre a qual Novarina escreve a Carta aos Atores: o lugar onde os operários de uma fábrica trabalham está metaforizado como oficina do próprio ator, que escreve no espaço o texto e que dá vida a um cadáver, o texto no papel. O ator dá vida à palavra gravada pelo autor; isso também configura um ateliê.

Já o termo laboratório, local onde se realizam experiências científicas, não é tão usado para atribuir a prática das artes cênicas. Januzelli o faz muito provavelmente apropriando-se do Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski, que usa o termo para sua investigação do ofício do ator³⁷. Janô parece atribuir o termo à investigação e à pesquisa poética do trabalho do ator, já que se encontra dentro do âmbito acadêmico onde a investigação e pesquisa são o centro.

Então, é interessante se pudermos ver a prática do ator através dessas duas óticas: o ateliê francês de Novarina e o laboratório científico-artístico de Januzelli: **Pesquisa prática: Laboratórios e Ateliês**. Ora um termo, ora outro.

A metodologia de Januzelli referente ao ofício do ator não está distante do trabalho prático do ateliê de Novarina e de como este pensa o trabalho do ator. A visão de um ressoa a visão do outro no tocante à prática da atuação.

³⁶Afirmção feita numa entrevista de 2017 para Wajdi Mouawad, que fez parte da programação a respeito de *O Homem Fora de Si*, peça do autor franco-suíço.

³⁷Aliás, *investigação do ator* foi o nome de seu instituto, junto ao Teatro-Laboratório, que fortemente influenciou a academia brasileira, sobretudo o grupo LUME, núcleo da UNICAMP.

Diante dessas intersecções, onde o estágio das transparências encontra o ator pneumático com um corpo com órgãos, a **Pesquisa Prática** utiliza-se de procedimentos e exercícios para o ator de Januzelli para testar os conceitos sobre o ofício do ator do teatrólogo e dramaturgo francês.

2.3 Pesquisa prática: Laboratórios e Ateliês

No final de 2017, formei um pequeno grupo multidisciplinar, interessado na pesquisa do ator, tendo a dramaturgia de Novarina e os conceitos sobre a prática do ator, de Januzelli, como base. A proposta era reunir atores já formados e não-atores, artistas de outras áreas, interessados no intercâmbio entre linguagens artísticas e na prática do ator. O grupo contava com a presença de Auber Bettinelli, ator formado pela Escola de Arte Dramática, Daniel Conti, músico (violonista e cantor), Talita Vinagre, oriunda da dança contemporânea, e, posteriormente, tivemos a presença em um dia de prática, a atriz Gisela Millás. O depoimento desses artistas encontra-se no apêndice.

Para o desenvolvimento dos **Módulos**, houve uma proposta de continuidade deste coletivo de artistas, que não foi levada a cabo por problemas de agenda. Lancei-me então a uma pesquisa solo, recortada em três Módulos com quatro Encontros no interior de cada um.

Importante salientar, aqui, que, anterior à formação deste grupo acima citado, houve uma prática desenvolvida dentro de uma das disciplinas da pós-graduação, ministrada pelo Prof. Dr. Fábio Cintra (A musicalidade no teatro), na qual pude iniciar a fricção entre palavra cantada e palavra falada, o texto como matéria a ser *tocada* e a sua musicalidade explorada por um grupo de artistas pesquisadores interessados nesta temática aqui cara à pesquisa. A título de ilustração da prática com este grupo, bem como com o grupo citado aqui acima e que foi base para o desenvolvimento posterior à experimentação solo, disponibilizo, compondo o corpo desta dissertação, links de alguns registros em vídeo que fiz ao longo desses anos de pesquisa de mestrado, que possibilitam ao leitor compreender melhor a dimensão do nosso trabalho prático, descrito a seguir com maior profundidade.

Novarina experimentado multidisciplinarmente em disciplina da pós-graduação (2019b). Disponível em: <https://youtu.be/iNVgZZPIe8w>.

Grupo de pesquisa – Formação e primeiros contatos com Novarina (2019a). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=20qosVAVtb4&feature=youtu.be>

Experimentos sobre a dramaturgia de Valère Novarina (2020). Disponível em: <https://youtu.be/sluPdB4UWCY>.

Além dos *links* acima, disponibilizo também outros *links* de registros em audios de alguns encontros dos módulos práticos que seguirão o corpo desta dissertação;

2.3.1 Dos módulos

. Módulo 1 – Tradução: o choque das línguas

Investigação prática, geradora da **Tradução Dinâmica**.

Encontro 1. Leitura em voz alta

Encontro 2. Ecos e interferências

Encontro 3. Confluências e divergências de uma língua na outra

Encontro 4. Síntese e tradução dinâmica

. Módulo 2 – Novarina por Novarina

Trabalho com os preceitos do autor para o ator.

Encontro 1. A partir do laboratório vendido

Encontro 2. A partir da respiração dramática

Encontro 3. Expressão gestual dramática

Encontro 4. Expressão vocal dramática.

. Módulo 3 - O canto do ator

Pesquisa da palavra corporificada: *corpooral*, entre a fala e o canto.

Encontro 1. Falar o texto até perder o fôlego

Encontro 2. Pulmonear o texto: o ator escreve no ar com a fala

Encontro 3. A concretude da palavra. Palavra rocha, terra, fenda, boca e o tubo de ar. A palavra em combustão

Encontro 4. O canto do ator. A palavra cantada. A relação do texto com a música. A fronteira do cantar e do falar um texto.

Corpooral, segundo Montenegro (2019, p. 57-58):

É parte integrante da fala, mas convoca não apenas os elementos diretamente relacionados à palavra articulada ou ao pensamento que desenvolve, mas somada à respiração, envolve uma pulsação que se expressa, de algum modo, por todo o corpo visível no tônus, na dinâmica de movimento e nas inscrições de focos sonoros. Contém dessa forma, tanto um gesto oral quanto global. Nesse sentido, a articulação oral se realiza como fluxos, sonoridades e qualidades que criam ritmos e dinâmicas de movimento que oferecem a possibilidade de, ao se ampliar corporalmente, evidenciar os impulsos desse dizer. Materializa, deste modo, não apenas as dinâmicas na fala, mas ao abranger o corpo todo abre a possibilidade de escuta de outras camadas do dizer. [...] A oralidade, dessa perspectiva, faz ver-ouvir todo um funcionamento expressivo corpooral. E esse, pode ser abordado, como aqui se pretende, como ação poética que surge vinculada ao ato verbal. Esse (o ato verbal) pode funcionar como disparador daquele (corpooral), mas é o corpooral que contém o ato verbal e lhe caracteriza, dando-lhe estrutura dinâmica. Como resultantes se somam, fundindo-se com substância expressiva; e, mesmo que, caso construídas intencionalmente de modo contraditório, em uma dupla comunicação, tornam-se junto aquilo que é expresso.

2.3.1.1 Módulo 1: tradução: o choque das línguas

O Laboratório de Antonio Januzelli estrutura o Ateliê de Valère Novarina.

Material: O Espaço Furioso

I. Encontro 1. Leitura em voz alta (língua original e tradução)

Data: 9 de outubro de 2019

Lugar: Sala 24 (Departamento de Artes Cênicas) com participação especial: Zebba Dal Farra; disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1pEwqALL4fUBpo9xSleKyOeCZD1Qfxt/view?usp=sharing>

Descrição.

1 – Laboratório da chegada

- a) conversa com o orientador;
- b) arrumação do espaço: deixar a sala nua, livre de objetos, para ali o ator praticar o estar no espaço diante da palavra de Novarina.

2 – Laboratório do aquecimento

- a) Problema: despertar, disponibilizar e animar o corpo para o trabalho em relação ao espaço e a ativá-los a partir da memória do texto, sem formas determinadas a priori.
- b) Exercícios:
 - . Corpo no espaço da sala em diversas dinâmicas rítmicas, pausas e variando a posição no espaço
 - . Aquecimento vocal simultâneo ao corporal, entendendo corpo e voz como um todo, um só organismo.
 - . Ativação de vibrantes surdos de lábio e de língua e depois, sons em vibrato e sons em *bocca chiusa* para explorar o som no espaço do corpo e em relação à sala.

3 – Laboratório [dramático com o texto] da palavra

- a) Problemas:
 - . Como um mesmo ator sente, ouve e produz esses textos?
 - . Quais as diferenças e similaridades?
 - . Como é o ritmo em cada uma das línguas?
- b) Premissas:

.Definição da dimensão espacial do gesto vocal: posição e identidade do interlocutor dos dizeres.

. Colocar-se à escuta.

c) Exercícios:

. Prospeção sonora de palavras do texto que ocorriam à memória.

. Exploração de frases e formas de dizê-las, suas possibilidades rítmicas, relacionando com as imagens produzidas na imaginação.

. Abordagem espacial da palavra.

. Canto.

. Jogo de justaposição e de ecos de palavras e/ou frases.

. Jogo cruzado de escuta: original e tradução [dupla: o texto original evolui livremente, enquanto a tradução penetra os vazios das pausas.

d) Comentário:

. A definição da dimensão espacial do gesto vocal altera o volume da voz, os estados e poéticas do texto.

. Ao ler o texto em português, seguindo essas experimentações do dizê-lo, confrontamos ativamente o texto traduzido e o original, deixando aparecer jogos com as palavras. Percebendo-as em suas similaridades e diferenças.

. No jogo cruzado de escuta, apareceram diferentes “temperaturas” poéticas na elocução e prosódia.

. Tendo em vista a tradução dinâmica e ativa, foi uma prática que se iniciou cheia de possibilidades poéticas, abrindo sentidos e possibilidades do dizer o texto e entendendo no corpo e na vibração da voz como o texto se movimenta.

. Tendência frequente de preencher o espaço vazio da sala com o volume da voz, talvez contaminada pela grandiloquência (esperada) do profeta (personagem da peça). A partir desta consciência, pude experimentar outras dinâmicas e pulsações.

II. Encontro 2. Ecos e interferências

Data: 10 de outubro de 2019

Lugar: Sala 19 (Departamento de Artes Cênicas)

Participação especial: Diego Andrade de Carvalho.

link para áudio: https://drive.google.com/file/d/1Y7_lmXrr86txCSIZl54bU62yaZ7d-1ou/view?usp=sharing

Descrição.

1 – Laboratório da chegada

- . Arrumação da sala (deixá-la o mais vazio de objetos possíveis) e preparar aparelho de som para experimentá-lo como novo interlocutor.

2 – Laboratório do aquecimento

- . Mesma dinâmica do dia anterior, com aquecimento corporal livre e em comunicação com o espaço e impelindo-o a dialogar com o que o ator tinha de memória sensorial e imagética com o texto.

3 – Laboratório dramático

a) Problemas

- . Problematizar as resultantes da exploração dos jogos com as línguas;
- . A atmosfera que uma música traz é muito forte e se coloca no espaço. Em que medida isso reduz as possibilidades de investigação prática? Em que medida isso é um ganho?

b) Premissas:

- . Jogo com um ou mais atores no dizer e ouvir os textos bilíngues;
- . Interlocução com presença de música no laboratório dramático.

c) exercícios:

- . Prospeção sonora de palavras do texto que ocorriam à memória.
- . Exploração de frases e formas de dizê-las, suas possibilidades rítmicas, relacionando com as imagens produzidas na imaginação.
- . Abordagem espacial da palavra.
- . Canto.
- . Jogo de justaposição e de ecos de palavras e/ou frases.
- . Jogo cruzado de escuta: original e tradução.

[Dupla. O texto original evolui livremente, enquanto a tradução penetra os vazios das pausas.]

d) Cometários:

- . A Sala 19 é menor e mais clara que a sala 24 do departamento; mantiveram-se os procedimentos do encontro anterior.
- . Nesse dia, 10 de outubro de 2019, tive a colaboração do estudante de letras e interessado nas práticas cênicas, Diego Andrade de Carvalho, que colaborou com seu olhar e sua participação direcionada por mim, também atuante além de condutor.

- . Aqui, o elemento novo foi a presença de uma música que o Diego trouxera e que eu não conhecia, o que deu margem a maior espontaneidade e improvisação com os textos. Trata-se de *Evill Nigger*, de Julius Eastman: instrumental, com um estilo minimalista, foi ótima para fomentar diálogos com os textos pois não se impunha no espaço, além de ter silêncios que podiam ser preenchidos pelos atores.
- . O uso de música pareceu uma prisão ao Diego, por exemplo, que não é ator, apenas simpatizante às artes cênicas, mas sem técnicas ou vivência no teatro. Então tais relações não me pareceram frutíferas à pesquisa.
- . Contudo, para mim, que tenho experiência com a prática teatral, a música somou muito e abriu possibilidades de percepção dos textos.
- . Os jogos com as palavras e as imagens que o texto evoca se multiplicaram. Prazer lúdico nessa relação e também muito prazer na emissão do texto dentro da música de suas próprias palavras e dentro das atmosferas da música. Era possível ir a favor ou contra a música. Além disso, a presença musical dá uma percepção maior de tempo e também mobiliza o ator à ação dramática.
- . Ao final do laboratório, da prática com os textos, onde pudemos escutá-lo e pronunciá-lo em dinâmicas parecidas com as do primeiro dia e outras novas com a presença musical, o texto vai sendo mais compreendido e toca mais a sensibilidade e emoção do ator.

III. Encontro 3. Confluências e divergências de uma língua na outra

Data: 10 de outubro de 2019

Lugar: Sala 16 (Departamento de Artes Cênicas)

A verdadeira tradução é transparente, ela não esconde o original, não o eclipsa, mas deixa recair sobre o original a pura linguagem como que reforçada por seu meio. É o que antes de tudo a literalidade na transposição da síntese consegue fazer. Essa “pura linguagem” é o que une as línguas, o que nenhuma pode atingir de maneira isolada, “mas unicamente pela totalidade de suas intenções complementares” [...] Em vez de assimilar ao sentido de origem, o tradutor deve antes de forma amorosa, e até no mínimo detalhe, adotar na sua própria língua a mirada do original para tornar um e outro reconhecível como fragmentos de um mesmo vaso, como fragmentos de uma mesma linguagem maior. (BENJAMIN, 2005, p.710).

Descrição.

1 – Laboratório da chegada

- . Conversa e estruturação do plano de trabalho com meu orientador;
- . Arrumação e preparação do espaço.

2 – Laboratório do aquecimento

. Colocar o corpo fora do racional e mente reflexiva sobre a própria pesquisa e adentrar o campo do sensível e do poético que é frágil e instável.

3 – Laboratório dramático

a) Problemas:

. Os monólogos são multiplicados pela escuta e emissão dos textos: como isso interfere na elaboração, na recepção, no jogo com as palavras?
 . Como isso afeta a tradução?

b) Premissas:

. Jogos no dizer e ouvir os textos bilíngues;
 . Interlocução com presença de música no laboratório dramático.

c) Exercícios:

. Prospeção sonora de palavras do texto que ocorriam à memória.
 . Exploração de frases e formas de dizê-las, suas possibilidades rítmicas, relacionando com as imagens produzidas na imaginação.
 . Abordagem espacial da palavra.
 . Canto.
 . Jogo de justaposição e de ecos de palavras e/ou frases.
 . Jogo cruzado de escuta: original e tradução.

d) Cometários:

. Estar sozinho na prática foi muito rico como experimentação. Apesar de não ter um olhar de fora, treinar a autopercepção é instrumento próprio do ator.
 . Foi utilizada uma profusão musical de vários estilos, até mesmo uma com canto³⁸.
 . Com isso, foi possível ter uma exuberância sonora junto à pesquisa poética dos textos. O choque dos textos cotejados deu uma dimensão das diferenças na prosódia. Isso afetou o trabalho com a tradução e alterou-a.

A língua de poetas como Valère Novarina pede uma entrega; é por sua dinâmica e sua materialidade que somos por ela tocados e penetrados. É pela voz, pelo corpo dos atores e pelo que se manifesta entre eles e o público que a conhecemos; é precisamente nesse lugar que um diálogo se dá em todos os níveis de sentido e que a poesia exala

³⁸Sinfonia Nº3, de Witold Lutoslawski; Dorota Miskiewicz Kwadrofonik – Kotek; Messiaen – Vingt regard sur l'enfant Jésus; XI première communion de la Vierge – Hakon Austh; Bela Bartok – Romanian Folk Dances; Ernst Bloch, Mischa Maisky, Lily Maisky – From Jewish Life, B54: 1. Prayer; Luciano Berio, Andrea Lucchesini – Six encore: Wasserklavier.

seu sopro, de boca a ouvido, desde suas fontes mais recônditas. (BUCHVALD, 2011, 83).

IV. Encontro 4. Síntese e tradução dinâmica

Data: 17 de outubro de 2019

Lugar: Sala 19 (Departamento de Artes Cênicas)

Participação especial: Diego Andrade de Carvalho

Que se quebre a forma onde [a palavra] se enredou e novas relações aparecem: a sonoridade se exalta, os segredos adormecidos surgem, aquele que escuta é introduzido num mundo de vibrações que supõe uma participação física simultânea à adesão mental. Liberte o sopro e cada palavra se torna um sinal. [...] Aquele que abre a palavra abre a matéria e a palavra é apenas o suporte material de uma busca que tem a transmutação do real como fim. Mais do que se situar numa tradição, ou numa evolução, eu me aplico a desvendar uma ressonância de ser, inadmissível. A poesia é um “silensofone”, o poeta é um lugar de operação, a palavra é submetida a uma série de mutações sonoras, cada uma das facetas libera a multiplicidade dos sentidos com os quais estão carregadas. Hoje percorro uma vastidão onde o barulho e o silêncio se entrechocam [...] onde o poema se eclipsa diante das suas consequências. Em outros termos, eu me oralizo. (LUCA, 2002, p. 87).

“[...] é também dessa oralidade própria ao ator que se trata na tradução e ignorar isso seria perder o próprio sentido da escrita, suas trajetórias” (BUCHVALD, 2011, 87).

Descrição.

1 – Laboratório da chegada

. Arrumação e preparação do espaço.

2 – Laboratório do aquecimento

. Mesmos procedimentos da prática anterior;
 . Tive novamente a parceria e o olhar de Diego Andrade de Carvalho, que observou e fez alguns registros da pesquisa em vídeo.

3 – Laboratório dramático

a) Problemas

. Quais os elementos e em que língua a musicalidade e a sonoridade são mais ricas?
 . Como aprender com o choque das línguas para se chegar a uma síntese da tradução?

b) Premissas:

. Escolhas de tradução a partir das práticas com o texto.

c) exercícios:

. Prospeção sonora de palavras do texto que ocorriam à memória.

- . Exploração de frases e formas de dizê-las, suas possibilidades rítmicas, relacionando com as imagens produzidas na imaginação.
- . Abordagem espacial da palavra.
- . Canto.
- . Jogo de justaposição e de ecos de palavras e/ou frases.
- . Jogo cruzado de escuta: original e tradução.

d) Cometários:

- . Nesse quarto dia, terminando esse primeiro módulo prático, a tradução ganhou corpo e se alterou;
- . Hoje a música utilizada foi de John Adams, do álbum Kent Nagano. Vale ressaltar aqui que as músicas escolhidas são aleatórias e heterogêneas propositadamente, para expandirem a pesquisa em diferentes espectros sonoros e estilos. A de hoje tinha muita massa sonora e concorreu com o trabalho sobre o texto. Foi interessante, mais no diapasão da divergência e contraste do que na confluência.
- . O que mais foi significativo na prática foi a experiência de falar e ouvir o texto inteiro na língua original e depois inteiro na tradução (já com algumas alterações feitas nos dias anteriores).
- . As diferenças ficaram bem ressaltadas. A sonoridade, as assonâncias, rimas e aliterações do texto francês ficaram bem audíveis e me pareceram mais ricas que na tradução, que também tem sonoridades interessantes. O todo, porém, no original, é mais musical e característico da prosódia do autor.
- . Em português, porém, os significados ficaram mais ressaltados e as imagens que o texto produz também. Como o ator é brasileiro, o mergulho na língua materna deu mais possibilidades de dizer o texto, e as pausas e as imagens e sensações que o texto provoca ficaram mais intensas em português.
- . Por fim, é possível ajustar a tradução saboreando-a e ora confluindo ao texto francês, ora percebendo tornar-se outra coisa, sem ferir o movimento profético original, onde a palavra move e cria todas as coisas.
- . O engajamento corporal e vocal nas duas experimentações foi de um jorro de vida e colorido sonoro e vocal que atravessavam o corpo e o transbordavam de poética. É um texto que pede muito fôlego e trabalho com a respiração. É verborrágico e transita por inúmeros universos sonoros e de sentidos. É possível sentir a exuberância e abundância da fala no texto de Novarina. É excessivo e daí brota sua poética e beleza. E isso acontece no texto francês e

culminou, mesmo com diferenças, em ter esse tipo de corpo também em português.

2.3.1.2 Módulo 2: Novarina por Novarina

O Laboratório Dramático de Antonio Januzelli no Ateliê de Valère Novarina: a prática do ator.

Material: O Ateliê Voador

A escolha desse texto se deve ao seu vínculo com a Carta aos Atores, endereçada ao elenco da montagem do O Ateliê Voador, na qual Novarina discorre sobre os princípios do ator.

Uma motivação de Antonio Januzelli:

Nas improvisações com fala, o pensamento dirige e condiciona muito as situações e os relacionamentos. Antes de entrar nos laboratórios com fala, é importante explorar o mais longamente possível as improvisações sem a fala, até que os corpos consigam expressar, por suas vibrações e reações, atitudes que a fala dificulta que surjam. Um segundo bloco de laboratórios antes de introduzir o ator nas improvisações com diálogos, são os exercícios de liberação da fala, exercícios com o mínimo de regras para destravar a fala do pensamento lógico linear e conseguir com que o aluno atinja a fala poetizada e imantada. (JANUZELLI, 1992, p. 140-141).

I. Encontro 5. A partir do laboratório vendido proposto por Januzelli

Data: 23 de outubro de 2019

Lugar: Sala 23 (Departamento de Artes Cênicas)

link para áudio:

<https://drive.google.com/file/d/1qhixyhQ9ciDWvCJgLfgiVqIOWoEOS-g/view?usp=sharing>

Descrição.

1 – Laboratório da chegada

. Chegando no período da noite nesta sala, ela foi mantida com seu espaço vazio a fim de prepará-lo para um *ateliê acusmático*, baseado no laboratório *com olhos vendidos*, sobre o qual diz Januzelli:

Vivemos numa época extremamente visual. Os apelos exteriores visuais são tão numerosos que inibiram o tato e a audição. Há um grande número de laboratórios que comportam a experiência de serem feitos sem o uso da visão. Todas as atividades que excluem a visão são importantes no processo da ressensibilização dos demais sentidos. [...] Vendar a visão é uma das bases de nosso processo de treinamento e de ensaios. Centrados demais em nosso cotidiano na percepção visual, vão se arrefecendo os outros canais de percepção. Com algumas atividades nas quais se trabalha de olhos vendados vamos liberando e aguçando os outros sentidos: enxergar com a audição, enxergar com o paladar e o olfato, enxergar com o tato, locomover-se sendo direcionado por esses outros instrumentos, aprofundar com eles o contato com as coisas etc. (JANUZELLI, 1992, p. 168-170).

2 – Laboratório do aquecimento

. A estratégia aqui foi de *desmecanizar* o corpo e colocá-lo a trabalhar em relação ao espaço e a ativá-lo, porém aqui, no escuro e de olhos vendados.

3 – Laboratório dramático

a) Problemas

. Como se dão as relações entre corpo, voz e texto no contexto de uma prática acusmática?

b) Premissas:

. Ateliê acusmático, com objetivo de sensibilizar os outros sentidos.

c) Exercícios:

. Audição de texto não decorado, em leitura gravada, variando as velocidades (podendo diminuí-la ou aumentá-la no reproduutor de áudio).

. Seguiu-se então a relação com o espaço da sala e com as músicas e o texto lido, deixando o corpo dançar e a voz ressoar.

d) Cometários:

. *Acusmático* aqui tem como princípio o termo oriundo da escola de Pitágoras, onde os discípulos iniciantes valiam-se apenas da audição para aprendizagem: o contato com o mestre se dava somente pela voz. O termo é modernamente usado, por exemplo, pelo compositor Flô Meneses, que apresenta composições de música eletroacústica em sala escura.

. Acerca da experiência do aquecimento, como atuante posso relatar as emoções e sensações depreendidas: além de estar no escuro e de olhos vendados, procurei, num primeiro momento, diminuir também a audição colocando chumaços de algodão nos ouvidos. Tal experiência já havia sido feita em um curso na Pós-Graduação, ministrado pelo Prof. Dr. Fábio Cintra sobre musicalidades. A prática realizada neste curso, porém, não foi feita de olhos vendados.

. A conexão comigo foi forte e profunda. A percepção da respiração ficou em evidência, bem como a sensação de mergulhar em si. Junto a isso, houve um misto de medo e desamparo que gerou ansiedade. Aliado a muitos pernilongos presentes na sala, que me picavam, eclodiu uma emoção atormentada.

. Conectado à respiração que ressaltava, o corpo foi mobilizado ao movimento e ao deslocamento pela sala. A dificuldade em caminhar fica evidente, pois enxergar com os outros sentidos não é tarefa fácil.

. O tato, de fato, é ampliado; calor e frio são percebidos; o calor do corpo, o frio do espaço. O espaço se abre na percepção em amplitude; a sensação e a percepção do corpo o percebem diminuto. A conexão com o espaço e com o próprio corpo também foi uma variável de dificuldade. Daí se deu uma vontade de sempre deixar o corpo abandonado no chão, à qual resisti.

. A prática teve como pano de fundo uma *playlist* previamente disparada, com o silêncio no início, seguido de músicas como *Les yeux clos*, de Tōru Takemitsu e *Uirapuru*, de Villa-Lobos, culminando com duas gravações de leituras que fiz do texto da peça escolhida, *O Ateliê Voador*:

A – Fossa dos ursos; entrada e saída, luzes de porrinha!... Todo lazer cai. Toda luz é fogo de palha. Durante muito tempo pensei evitar o fim. Mas no final todo lazer cai. Não faz mal: a criança seguinte sobreviverá! Ela sairá da tumba, é preciso, estou dizendo. Eu mesmo, se eu sobreviver, não vou parar no caminho, esperarei o fim, direi: que venha a hora, que soe a hora! que ela venha e que ela caia! Quando chegar a hora da minha morte, não terei medo, direi: ‘realmente, realizei tarefas mínimas... mas não foi por minha culpa.’ Quantas mordidas daqui ali? Quantas vezes ainda mexer as minhas patas? Mil?... Meninas, vejam: nesses lugares amaldiçoados, rola a seis milhões de lágrimas-segundo. Que chegue a hora, que caia a hora, que ela caia!... Quem agita, aqui, para quem, que mãos? Esplêndida existência: como preço por cada esforço meritório, obtenho, uma mordida que me avança com um passo rumo à saída. Todos os sinos podem muito bem tocar! Minha detestável posição de belo badalo elevado, não varia, de um centímetro! (Ouve-se um revoar de sinos.) Céus... esperança, esperança! A criança vai sobreviver!... Ele vive, ele vive! Eis o orifício, eis o horizonte! (NOVARINA, 2009b, p. 86-87).

. Acerca dos exercícios: quando começou a primeira música, permaneci um tempo com o chumaço de algodão nos ouvidos, até decidir tirá-los. A percepção do som exterior ficou mais aguçada, o que propiciou um mergulho maior no laboratório.

. Em *Carta aos Atores*, Novarina descreve o ofício do ator como a história de um protesto contra o corpo humano, sempre iniciante e inacabado; protesto surdo e teimoso. Para o teatrólogo francês, o ator vive “uma duração e uma prova para os sentidos”, enfatizando que ele não é um difusor cultural oral de literaturas, mas o lugar onde “refazer materialmente a palavra morrer os corpos”. Novarina observa também, indo contra as normas estabelecidas por uma sociedade normatizada que “alguma coisa quer dançar e que não é o corpo humano que nos fazem acreditar que temos”. Daí a importância em sensibilizar este corpo atuante e suas emoções, pois:

A essência da arte dramática é a emoção. Expressar algo dramaticamente significa expressar algo com emoção. Por isso, é necessário conseguir trabalhar a habilidade técnica com extremo cuidado. [...] O laboratório dramático é a atividade que propicia acordar as vivências registradas na vida e incorporadas ao organismo. Acordar não

através do pensamento, do intelecto, mas de todos os tecidos que compõe nossa estrutura orgânica existencial, estando permanentemente presentes em nós mesmos. O grito é um som físico, palpável, audível. Podemos treiná-lo tecnicamente, adestrá-lo. Mas, não nos interessa o grito treinado. Interessa-nos o parto do grito. [...] Inicia-se a seguir o treino dessa capacidade, mas como prerequisite houve a vivência densado significado de um simples gesto, mas que é dos mais sacrificados atualmente na humanidade – o gritar de dentro. (JANUZELLI, 1992, p. 171-172).

Novarina parece escrever este grito e, também, nos dá pistas de como chegar até ele. A palavra, que está morta no papel, precisa voltar à vida na materialidade do ator, que percorre e dança a morte do seu próprio corpo, dando ao texto sua vida. Nessa metáfora, Novarina radicaliza a ideia do doar-se à expressão dramática; à poética do ator.

. Ao fim deste dia, ao escrever, ler, ouvir e experimentar o fragmento de **O Ateliê Voador**, fala do personagem A, funcionário do senhor Boucot, é possível cruzar palavras, ideias e tons deste texto com o trabalhado no **Módulo 1**, na fala do personagem Profeta, da peça *O Espaço Furioso*. Reconhecer esses encontros textuais possibilita ampliar o próprio entendimento da poética do autor e mergulhar na investigação prática de suas potencialidades.

II. Encontro 6. A partir da respiração dramática proposta por Januzelli

Data: 23 de outubro de 2019

Lugar: Sala 24 (Departamento de Artes Cênicas)

O ar é o nosso alimento intermediário, insere-se entre os alimentos físicos, que ingerimos pela boca, e os alimentos ‘cósmicos’, que absorvemos pelo corpo todo. A descontração muscular e a serenidade e profundidade respiratória são duas bases para a harmonia do nosso organismo espiritual. (JANUZELLI, 1992, p. 193).

link para audio:

<https://drive.google.com/file/d/1wxPXRf8TVbqW03pOdSEKWB5N2dE3odv1/view?usp=sharing>

Descrição.

1 – Laboratório da chegada

. No período da noite, o espaço vazio da sala foi preparado para o laboratório da respiração, dentro da prática com o texto de Valère Novarina.

. Na preparação da sala, um exercício de preaquecimento realizado foi o de escrever numa lousa o texto trabalhado neste módulo. Tendo sido feito anteriormente alguns mapas de escrita com o texto do **Módulo 1**, a escrita na

lousa rendeu uma boa preparação para se conectar respiração e ato de escrita; trabalhando a memória, uma vez que o texto não estava memorizado.

. A escolha do fragmento deve-se a paralelismos possíveis e identificáveis com *O Espaço Furioso*, no que tange uma cosmogonia da linguagem dentro da seara da cultura judaico-cristã. Em *O Espaço Furioso*, o Profeta elabora o mundo, deificando a linguagem como a base de tudo. Em *O Ateliê Voador*, o personagem A constrói sua fala fazendo referência a uma criança que sobreviverá e gritando a palavra “esperança” ao final. Talvez uma alusão a Cristo e à ressurreição. Na elocução do personagem, ouvem-se, citados na rubrica, sons de sino. A articulação da fala em relação a si própria e ao instrumento, simbolicamente religioso, constrói um panteão musical, o que torna o laboratório com música ainda mais pertinente.

2 – Laboratório do aquecimento

. A conexão do ator com a percepção e a consciência de sua respiração de forma profunda foi trabalhada para o aquecimento deste laboratório. Januzelli chama a atenção, na descrição deste laboratório, do elemento dramático que há nas duas suspensões da dinâmica respiratória: o *entre* a inspiração e expiração.

. O corpo, aqui, foi acordado nesta relação de fole. O movimento conectado ao ato respiratório densifica a percepção rítmica e, possibilita, também, liberar tensões corporais, inclusive das pregas vocais. Junto a isso, outro elemento interativo nesta dinâmica foi a presença de sons de sinos tibetanos. A presença desse timbre constrói uma atmosfera que coloca na base o relaxamento, sem impossibilitar outros voos rítmicos, expressivos, outras atmosferas.

3 – Laboratório dramático

a) Problemas

. O que é um ator pneumático?

b) Premissas:

. Explorar o *pulmonear*.

c) Exercícios:

. Seguido do aquecimento, este laboratório iniciou-se com as recomendações de Januzelli:

Esse laboratório consiste em brincar com essa substância que entra e sai do nosso peito – apertando-a, explodindo-a, sussurrando, inaudível, chamando, chorando, desfalecendo, tampando os ouvidos, fechando os olhos, tampando o nariz, tampando uma narina, demorando para expirar, demorando para inspirar, conversando com o parceiro só pela respiração, sincopado, fanhoso, colérico (JANUZELLI, 1992, p. 195).

d) Cometários:

. Dentre os laboratórios específicos descritos na tese de Januzelli, este parece o mais complexo e contundente para ressoar, na presente pesquisa, com os textos de Novarina, pela referência a um *ator pneumático*, a *pulmonear*: ação do ar necessária para dar cabo à interpretação de sua dramaturgia.

. Trabalhar com a respiração é sempre adentrar um universo. Diante da dramaturgia de Novarina, esse universo me parece e pareceu, na prática, ser *o universo*. Explorar o texto a partir das dinâmicas respiratórias citadas anteriormente abre a percepção do próprio texto, das palavras e das possibilidades rítmicas em dizê-lo, junto às variações de timbre e volume sonoro, afetando sempre o estado emocional do ator. Sempre tentar e buscar uma conexão profunda e real do ator com o texto e fugir das máscaras e representação que ficam externas ao ator.

. Botar o corpo para trabalhar. Em primeiro lugar materialistamente, farejar, mastigar, respirar o texto. É partindo das letras, tropeçando nas consoantes, soprando as vogais, mastigando, pisando com força, que a gente descobre como se respira e como é ritmado. Parece até que é ao se desgastar violentamente no texto, perdendo nele o fôlego, que a gente encontra seu ritmo e respiração. Leitura profunda, sempre mais baixa, mais perto do fundo. Matar, ou extenuar o corpo primeiro para encontrar o outro – outro corpo, outra respiração, outra economia que deve atuar.

. O fragmento acima parece convergir com Januzelli. O laboratório procurou abarcar essas duas vozes, tentando responder à pergunta: *o que é o ator pneumático?*. Januzelli define a respiração como um *alimento* absorvido pelo corpo todo. Novarina fala dos *orifícios do corpo*, de um corpo *vazado* e *aerado*. No trabalho deste dia, a respiração levou à palavra, que levou ao texto, que levou à música, que tocou a memória, despertando, por exemplo, músicas como *Para ver as meninas*, de Paulinho da Viola; *O que é o que é*, de Gonzaguinha, e outras tantas, que não saberia nomear e atmosferas e imagens e sensações oriundas deste edifício imenso que caracteriza a memória.

. Se no dia anterior o texto foi ouvido, lido e gravado, pois o trabalho era com os olhos vendados, hoje a gravação do texto foi a resultante e a síntese deste laboratório dramático.

. Parece-me como conclusão deste dia de trabalho que trabalhar a respiração e todos os elementos derivados dela possibilita um mergulho mais profundo nas emoções do ator, confluindo com os mistérios contidos no texto de Novarina.

III. Encontro 7. Expressão gestual dramática

Data: 6 de novembro de 2019

Lugar: Sala 19 (Departamento de Artes Cênicas)

GESTOS Novarina (2019). Disponível em: <https://youtu.be/ImQNRyIqegA>.

Descrição.

1 – Laboratório da chegada

. Arrumação do espaço: deixar a sala nua, livre de objetos, para ali o ator praticar o estar no espaço diante da palavra de Novarina.

2 – Laboratório do aquecimento

a) Problema: despertar, disponibilizar e animar o corpo para o trabalho em relação ao espaço e a ativá-lo a partir da escuta da leitura do texto, sem formas determinadas a priori.

b) Exercícios:

. Corpo no espaço da sala em diversas dinâmicas rítmicas, pausas e variando a posição no espaço

. Aquecimento do corpo em relação à gravação da leitura do texto, fragmento da peça *O Ateliê Voador*.

. “Improvisar livremente gestos amplos, inteiros, redondos, fluentes, utilizando todo o espaço do palco.” (JANUZELLI, 1992, p. 201).

. “Laboratorizar a geometria gestual dramática cênica: abrir sempre para a plateia, [...] projetar-se para o público, não pesar um só lado do espaço, os rompimentos espaciais e dramáticos do gesto.” (JANUZELLI, 1992, p. 202).

3 – Laboratório expressão gestual dramática

a) Problemas:

. Como gestualizar o texto de Novarina?

. A gestualidade coordenada à percepção do texto resulta um dizer o texto com o corpo?

b) Premissas:

. Gestualizar o fragmento do texto da peça de Novarina a fim de expandi-lo na percepção do ator.

. Colocar-se à escuta do texto e ativar o corpo através desta escuta.

c) Exercícios

. Expressar o texto através do corpo.

. Perceber as dinâmicas internas de movimento associadas à respiração.

d) Comentário:

. Os exercícios realizados junto à escuta da gravação da leitura do texto contribuíram para a expansão da compreensão deste.

. A pesquisa resultou numa partitura de movimentos (com registro em vídeo). A posição da câmera resultou em espaço referente ao público. A coreografia gestual se relaciona com essa espacialização.

. A pesquisa da gestualidade do texto leva o ator em contato com as emoções do texto, o que valida a citação de Januzelli: “através da gestualidade e sonoridade que [os homens] expressam suas emoções e sentimentos; não há um gesto humano que não vaze o sentimento do autor”. (JANUZELLI, 1992, p. 200).

. “É uma pesquisa de liberação do gesto, sabendo que no cerne da proposta está a intenção de vasculhar o impulso primevo que o vivifica [o gesto] e o auto-direciona coreográfica e ritmicamente”. (JANUZELLI, 1992, p. 200).

IV. Encontro 8. Expressão vocal dramática

Data: 7 de novembro de 2019

Lugar: Sala 19 (Departamento de Artes Cênicas)

link para áudio:

https://drive.google.com/file/d/1u0l1FBdfFzPnKk_7uIoTbYlJ5bCZylxE/view?usp=s

haring

Descrição.

Expressão vocal dramática

é o título que damos para os laboratórios de liberação sonora e vocal; não se constitui numa técnica em sentido estrito, nem são exercícios que se repetem sistematicamente

para se adquirir uma habilidade específica. É um laboratório que visa principalmente levar o indivíduo e o grupo a sentirem a voz e os sons, suas possibilidades, seu potencial, brincar com os matizes sonoros, com escalas, com a projeção, com a imitação, com tonalidades, harmonias, melodias, com a extensão, com interações corais, brincar com o subtexto das falas, com pontuações. É uma proposta de experimentar nosso aparelho ‘orgânico sonoro’ e sua ‘alma’, além de suas possibilidades enquanto instrumento dramático cênico. (JANUZELLI, 1992, p. 205-206).

1 – Laboratório da chegada

- . Arrumação do espaço: deixar a sala nua, livre de objetos, para ali o ator praticar o estar no espaço diante da palavra de Novarina.

2 – Laboratório do aquecimento.

- a) Problema: Ativar a voz e suas possibilidades poéticas diante do mesmo fragmento utilizado para o laboratório de gestualidade.
- b) Exercícios:
 - . Aquecimento corporal livre. Disponibilizar o corpo (musculatura e articulações).
 - . Trabalhar o movimento em relação à respiração.
 - . Aquecimento vocal a partir de vibrantes surdas (de lábio e de língua).
 - . Inclusão de som nas vibrantes.
 - . Som de bocca chiusa.
 - . Som com vogais. Relação do som com os espaços internos do corpo e o espaço externo da sala (ressonâncias).
 - . Leitura e improvisação com o texto e suas palavras.

3 – Laboratório *expressão vocal dramática*

- a) Problemas:
 - . Como vocalizar o texto de Novarina?
 - . A vocalidade e pesquisa sonora e poética com o texto de Novarina ampliam a percepção do texto?
 - . Tal laboratório se coordena e converge com o laboratório anterior sobre gestualidade?
 - . É possível separar corpo e voz? Entender gestualidade corporal apartada da gestualidade vocal?
- b) Premissas:
 - . Investigar as possibilidades poéticas na pesquisa sonora e corporal do texto.
 - . Liberação sonora e vocal do texto.

. A sensibilização e descoberta do ator de algumas das tônicas poéticas e sentimentos oriundos com a investigação sonora do texto.

c) Exercícios:

. Investigar livremente as possibilidades do dizer o texto.

. Sussurrar o texto.

. Trabalhar volumes no texto.

. Trabalhar diferentes velocidades de leitura.

. “Produzir jogos livres com o falar”. (JANUZELLI, 1992, p. 207).

. “Laboratório de partir o som, quebrá-lo, tropeçá-lo, cortá-lo.” (JANUZELLI, 1992, p. 207).

. “Laboratório de falas e sons ativando cada parte do corpo, enquanto produz a fala ou o som, como que integrando as várias partes do corpo ao ato sonoro”. (JANUZELLI, 1992, p. 208).

d) Comentário:

. Resulta registro de áudio deste laboratório com alguns resultados diante da pesquisa sonora.

. Gestualidade corporal e gestualidade vocal estão intimamente associados.

. Novarina define o ator como pneumático e cria o verbo pulmonear. A questão da voz relaciona-se com o sopro (souffle) que corresponde ao ato da emissão, tanto do ar, quanto da voz e, finalmente, da palavra.

2.3.1.3 Módulo 3: o canto do ator

A palavra corporificada: vocalidades, corporealidades.

link para áudio 1:

<https://drive.google.com/file/d/1I77TtWvEv1jLrMCUuRblQXSMoqZob-R/view?usp=sharing>

link para áudio 2:

<https://drive.google.com/file/d/17bpzx8hS3fUyaH5JBkzAVllmIipOCBpo/view?usp=sharing>

Material: *O Ateliê Voador*

Eu, veja você... Estendido, distendido, descalçado, na natureza, os olhos no joelho, então o cérebro já uma outra história, já que não se pensa mais tanto no batente... Você não teria um selo? (ele começa a escrever um cartão postal em voz alta, os olhos fixados no público:) ‘Querida Tereza, passo aqui alguns instantes breves demais de lazer aproveitável, bem longe do tumulto e das penas de Paris. Estou deitado. As ondas

sobem umas nas outras e o mar mexe a sua barriga, soa aspirado, desarmado, sob a sua sombra: estou na água e suas tetas. Ô natureza, abre o teu alforje! Então, ele me pega, me leva e fecha o seu círculo branco. Sim querida Tereza. Vejo morrer por lá alguns gatos ou bichos, dar uns saltos de animal por lá e cair, dançar e saltar no fundo, eles saem da água e brincam e depois caem no fundo. Olhar em volta e cair. Talvez ele se agarre entre as patas, já que eles agarram a água entre as patas, já que eles caem na água... Uma centena pelo menos, talvez mais. São pássaros. Talvez ele os mantenha agrupados. Na sua voz nem sempre aparacem peixes, agrupados para morrer e eles se vão agrupados, saindo da garganta da rainha, eu diria talvez imóvel e silenciosa, pois sempre se pode perguntar se alguma coisa saiu dali aonde ele vai. Mas chego agora ao final do cartão e preciso te dizer adeus pois alguém acaba de me chamar e já vai certamente ser a hora da comida. Pensei muito em você segunda-feira. Ficaria realmente muito feliz se você passasse na tua prova de carteira de motorista. Você pode me escrever pra cá. Mas anda logo, pois não vou ficar mais por muito tempo. (NOVARINA, 2009b, p. 30).

Meu sinhô o Boucot, noss já tam chêi di tramar pru seus binho s e de só colher rodinhas e doenças. Noss quríamu ir mais dentro dágua e ali fico mais tempu. Noss quríamu ir rebatar casas grandes com vistas e saídas no andar. Noss vida si passá si mordê i crupi e pegá i mosquí, issento qui si dora su fuce, i né justo, díu du cé! Então si vai nu dar pataca e logo! Mossa kirimidas e mossa lhes riclamo. Num é mui, per uma vida tota passá no chum! Il povi ban ni zi dar,nada de Diu!, por favir! SI voss quir nad uvir, noss ni quir nass uvir tambô! Responda!... Noss quríamo assi que stoppe de comprar nossa pele e de noss fare bricar objetos pra nos empurrar pregos que nos devolvem para nos empurrar objetos. Compranda, Sinhô Bocú, noss vida, fora diss tud, enfi ol quiú, enfi ol quiú! (NOVARINA, 2009b, p. 30).

I. Encontro 9. Falar o texto até perder o fôlego

Data: 8 de novembro de 2019

Lugar: Sala 19 (Departamento de Artes Cênicas)

link para áudio:

https://drive.google.com/file/d/1HNSbQ_g4r7DP6qKkSHDyzqNTb7OQPkd/view?usp=sharing

Descrição.

Os pontos, nos velhos manuscritos árabes, são marcados por sóis respiratórios... Respirem, pulmoneiem! Pulmonear não quer dizer deslocar o ar, berrar, inflar, mas, ao contrário, ter uma verdadeira economia respiratória, usar todo o ar que se inspira, gastar tudo antes de inspirar novamente, ir até onde o fôlego acaba, até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, da pontada que a gente leve depois da corrida. Boca, anus. Esfíncter. Músculos arredondados fechando o nosso tubo. A abertura e a fechadura da palavra. Atacar certo (dentes, lábios, boca musciosa) e acabar certo (ar cortado). Parar certo. Mastigar e comer o texto. (NOVARINA, 2009c, p. 106).

1 – Laboratório da chegada

. Arrumação do espaço: deixar a sala nua, livre de objetos, para ali o ator praticar o estar no espaço diante da palavra de Novarina.

2 – Laboratório do aquecimento

a) Problemas:

- . O que é um ator “pneumático”?
- . O que seria a prática de “pulmonear”?

b) Exercícios:

- . Trabalhar e aquecer o corpooral a partir da respiração.
- . Percepção do ritmo respiratório e sua alteração a partir da leitura do texto.
- . Alteração da respiração a partir da ativação do corpo (do relaxamento à exaustão através de corrida no espaço).
- . Ativação e percepção dos músculos arredondados que formam *tubo* (boca, ânus e esfíncter).

3 – Ateliê *pulmonear*

a) Problema:

- . O que resulta na experiência de falar o texto até perder o fôlego?

b) Premissas:

- . Entender, na prática, o ator pneumático.
- . Experienciar o pulmonear.

c) Exercícios:

- . Trabalhar o texto sob o foco da respiração.
- . Falar o texto até perder o fôlego.
- . Trabalhar a dinâmica sobre repetições do dizer o texto.

d) Comentário:

- . A prática foi registrada em áudio (trecho).
- . Trabalhar a exaustão da respiração na elocução do texto altera a percepção deste.
- . À medida que se repete o exercício, o ritmo se altera e novas percepções do texto surgem.
- . Com esta prática, o dizer o texto ganha um caráter de urgência.
- . Emerge da experiência uma poética próxima e correlacionada com as leituras do próprio autor, quando fala seus textos em voz alta. Valère Novarina tem um estilo próprio de ler seus próprios textos em voz alta. Diante da experiência deste Ateliê, é possível compreender de onde surge tal estilo, que parece ser decorrência deste conceito respiratório.

Data: 14 de novembro de 2019

Lugar: Sala 19 (Departamento de Artes Cênicas)

link para áudio 1:

<https://drive.google.com/file/d/1kNz7PWNUTT2OIPULIZ2VozlVQFeGBZWP/view?usp=sharing>

link para áudio 2:

https://drive.google.com/file/d/1IaNKQSbs1S4cWJodQwiR8FXJd3Ng_3_S/view?usp=sharing

Descrição.

O ator escreve a palavra no ar, da mesma forma que o pincel do pintor fala. Escrita em volume pelo ator e fala em cores pelo pintor. A cor fala para Novarina. Os desenhos são linguagem e os escritos são pintura. E o ator em cena está escrevendo a palavra em volume e lhe dando corpo. “Porque somos feitos de linguagem tanto quanto de células e de sangue. E temos cada um nossa carne de linguagem”. (NOVARINA, 2011, p. 30). Há uma reversibilidade intrínseca ao teatro. Os conceitos ficam do avesso. Para Novarina, o pincel é também uma caneta, uma pluma. “Nos meus espetáculos, pinte muito o chão, sempre do ponto de vista do ator. Nunca me coloquei no lugar do público, sempre pinte a partir do caminho do ator. E acho que a última ação de pintura que farei no teatro será pintar os camarins dos atores – para lhes dar forças”. (NOVARINA, 2011, p. 26).

1 – Laboratório da chegada

- . Arrumação do espaço: deixar a sala nua, livre de objetos, para ali o ator praticar o estar no espaço diante da palavra de Novarina.

2 – Laboratório do aquecimento

a) Problema:

- . Despertar, disponibilizar e animar o corpo para o trabalho em relação ao espaço e a ativá-lo a partir da leitura do texto, sem formas determinadas a priori.

b) Exercícios:

- . Corpo no espaço da sala em diversas dinâmicas rítmicas, pausas e variando a posição no espaço.
- . Aquecimento vocal simultâneo ao corporal, entendendo corpo e voz como um todo, um só organismo.

- . Ativação de vibrantes surdos de lábio e de língua e depois, sons em vibrato e sons em *bocca chiusa* para explorar o som no espaço do corpo e em relação à sala.

3 – Laboratório dramático com o texto

a) Problemas:

- . Como escrever o texto achatado no papel no espaço com o corporeal?
- . Como enfatizar a tridimensionalidade do texto no corporeal no ateliê de pesquisa?

Como visualizar e sentir o texto como uma onda no espaço que invade a sala e arrebenta irregularmente pelas paredes?

b) Premissas:

- . Entender, na prática, a escrita no ar com a fala.
- . Experimentar o texto com carne e como onda no espaço, preenchendo-o em volume.

c) Exercícios:

- . Trabalhar o texto sob o foco da respiração e do movimento.
- . Primeiramente: falar o texto com o corpo aquecido, porém sem gestos ou movimentos corporais externos.
- . Segundo momento: gestualizar o texto porém sem dizê-lo com a voz.
- . Falar o texto atrelando-o ao gesto e ao desenho do corpo no espaço.
- . Falar o texto sem gesto mas com a memória perceptiva do gesto.
- . Trabalhar a dinâmica da fala sobre partitura física construída, atrelada ao texto ou não (variações possíveis).

d) Comentário:

- . A prática foi registrada em áudio (trecho). Há dois registros de áudio: um anterior à pesquisa gestual e outro junto à gestualidade.
- . Trabalhar o texto dentro de uma partitura gestual oriunda dele próprio, altera a percepção deste.
- . A tridimensionalidade da fala é mais sentida / percebida nesta dinâmica.
- . À medida que se repete o exercício, o ritmo se altera e novas percepções do texto surgem. Gesto altera fala e fala modifica gesto, que modifica tônus e ritmo e que modifica o pensamento.
- . Com esta prática, a fala é percebida no espaço junto ao corpo.
- . Emerge da experiência uma poética da voz apoiada na corporalidade.

- . O texto encarnado, ou seja, que se torna carne, é melhor percebido pelo ator.
- . A escuta vê e sente o sopro.

Encontro 11. A concretude da palavra. Palavra rocha, terra, fenda, boca e o tubo de ar. A palavra em combustão.

Data: 21 de novembro de 2019

Lugar: Sala 22 (Departamento de Artes Cênicas)

link para áudio:

<https://drive.google.com/file/d/1DUUpUNJJQ86LHeOLiZp09gq9qKPkHLJJ/view?usp=sharing>

link para áudio:

<https://drive.google.com/file/d/1OmXhOuWY3cmf5NiefNxSkDua3X86nYMA/view?usp=sharing>

Descrição.

Neste ateliê, desenvolvemos uma prática que envolve a associação do dizer a imagens específicas de elementos de concretude, tais como: terra, rocha, pedra e outros que suscitem aberturas, como: fenda e tubo de ar. O modo de ação, associado à combustão da palavra: uma emissão que parece estar atrelada a uma energia viva e explosiva. Novarina se vale muito desses termos para conceituar palavra. O corpo da palavra é como uma montanha de rochas. Há uma relação do que é mais concreto e denso, do elemento terra, da rocha, contrastando com a ideia comum que se tem da palavra como simples elemento sonoro; som etéreo, invisível e impalpável. Valère Novarina, em *Diante da Palavra*, exalta exatamente o contrário disso e enfatiza a noção de que a palavra tem corpo e o ator a encarna e lhe empresta seu corpo para materializá-la:

A fala não nomeia, chama. É um raio, um relâmpago: as palavras não evocam, elas a talham, racham a pedra. A linguagem não tem nada para descrever já que ela começa. Não há nada que esteja mais no segredo da matéria do que o mistério verbal. O mundo é uma linguagem, nossa fala se lembra disso. Ela se adiante. Abrindo o universo, ela se imprime em você. Nada de material no fundo do homem, fora sua boca aberta, sua passagem furada. Nenhum conteúdo. Nascido perfurado e espelho do sem-fundo. (NOVARINA, 2009a, p. 24).

Para trabalhar tais premissas, utilizaremos dois trechos de peças de Novarina que têm estilos bem diferentes entre si. O primeiro é um trecho de *O Atelier Voador*³⁹. O segundo é um trecho da fala do personagem O Profeta da peça *O Espaço Furioso*, já trabalhado, numa outra

³⁹Ver **Material** no **Módulo 3**, acima.

perspectiva, no **Módulo 1**. Segue os recortes trabalhados neste encontro, na tradução e no original:

Mesmo que as pedras que nos rodeiam em forma de muro estejam verdadeiramente mortas, como elas podem existir caladas? Isso é impossível. Mesmo que as pedras sejam mortas que a gente enterra, ativamente, fatos e gestos, como elas podem assemelhar-se a mim na minha vida? Como podem elas persistirem na minha linguagem? Então, eu que vi, me coloquei bem vivo a tremer frente a luz terrestre e a assemelhar-me a uma montanha de rochas desmoronadas e a uma soma de detritos interiores, onde toda a vida de vivo tinha sido intimada a fracassar. Então eu levantei e me dirigi a ele, para lhe dizer uma última vez antes que ele estivesse aqui entre nós realmente:

Même si les pierres qui nous entourent en forme de mur sont des mortes pour de bon, comment parviennent-elles à exister en se taisant? C'est impossible. Même si les pierres sont des mortes qu'on enterre, faits et gestes, comment peuvent-elles me ressembler dans ma vie? Comment peuvent-elles persister dans mon langage? Alors, moi qui vis, je me mis tout vif à trembler dans la lumière terrestre, et à ressembler à un talus où tout était tombé, et à une somme de débris intérieurs, où toute vie de vivant m'avait été sommée d'échouer. Alors je me levai vers lui, pour lui dire une dernière fois avant qu'il soit ici parmi nous pour de bon. (NOVARINA, 2006, p. 143).

1 – Laboratório da chegada

Arrumação do espaço: deixar a sala nua, livre de objetos, para ali o ator praticar o estar no espaço diante da palavra de Novarina.

2 – Laboratório do aquecimento.

a) Problema:

. Despertar, disponibilizar e animar o corpo para o trabalho em relação ao espaço e ativá-lo a partir da leitura do texto, sem formas determinadas a priori.

b) Exercícios:

. Aquecimento corporal com foco na percepção da materialidade.

. Relação do corpo com o espaço e a materialidade do espaço (percepção tátil).

. Escrita do trecho da peça na lousa da sala. Escrever o texto e relacionar a escrita e a fala sendo proferida, lida e extraída da materialidade do giz, da lousa, etc.

. Falar o texto experimentando a relação da fala sobretudo às consoantes. Foco às aliterações.

3 – Laboratório [dramático com o texto]

a) Problemas:

. Como evidenciar na leitura e performance do texto e/ou na sua experimentação a questão da concretude da palavra?

. A palavra é concreta metaforicamente ou atua na matéria? De que forma?

. O que seria na ação do ator a palavra em combustão?

b) Premissas:

. Entender, na prática, o que vem a ser a concretude da palavra e esta em combustão.

. Experimentar aliteraões como analogia da concretude das palavras inscritas nas consoantes.

. Experimentar a leitura de texto onde as aliteraões não são a tônica mas sim, a concretude se dando no sentido do texto mais do que na forma.

c) Exercícios:

. Trabalhar o texto com foco nas aliteraões.

. Perceber no trabalho prático a questão da concretude da palavra.

. Escrever o texto e proferi-lo durante e após a escrita.

. Encontrar na pesquisa prática a palavra em combustão.

d) Comentário:

. A prática foi registrada em áudio.

. Há registro fotográfico da escrita do texto na lousa que imantou a leitura e a prática deste ateliê.

. O exercício de escrever e falar o texto traz melhor a compreensão do mesmo.

. O texto do personagem C, é cheio de aliteraões. As consoantes estão em abundância e o autor cria uma nova linguagem, baseada na oralidade popular onde as palavras são entrecortadas e muitas vezes ditas em partes, quando como, em português, em vez de dizermos *você* produzimos *cê* ou mesmo *s se* esvaziamos a palavra de vogal. Novarina faz isso e a tradução da Ângela Leite Lopes tenta trazer essa linguagem criada pelo autor franco-suíço.

. O texto do personagem O Profeta traz em seu conteúdo a questão da concretude da palavra, interferindo na matéria por ser o verdadeiro corpo de tudo o que conhecemos.

. Se só conhecemos o mundo e nós mesmos através da palavra, de fato, ela rege a matéria e rege tudo o que existe. Mas para além da filosofia, ter isso em mente afeta a performance do ator?

. Ao experimentar essa temática em cena, e ser ajudado por texto que tinha aliteraões como característica sonora e o outro, o tema, circunscrito no

sentido do discurso, parece que a resultante afeta a ênfase do dizer o texto. A embocadura da palavra e a sua articulação, dicção se altera.

. Advém daí uma articulação mais pronunciada com foco no trabalho com as consoantes.

. A ideia da palavra em combustão chama a atenção do tónus do dizer.

. A energia é sempre convocada e dizer o texto faz aquecer todo o corpo para adentrar e perceber seu ritmo.

. Dizer o texto em português e francês dá a medida de como as duas línguas são trabalhadas ritmicamente e há um chamamento do sistema linguístico de uma e de outra, ou seja, mesmo num texto curtíssimo, todo o sistema de uma língua é sempre convocado. E dizer o texto alternando a língua deixa presente esta percepção: uma única palavra ou um pequeno texto chama e convoca todo um sistema de uma língua que é, cada qual, aquilo que define nosso conhecimento de mundo e de nós mesmos:

Diante da linguagem, as sensações são da ordem do toque: algo fala, aqui, atrás do ouvido. Sente-se a materialidade de tudo. As palavras são como pedregulhos, os fragmentos de um minério que é preciso quebrar, para liberar sua respiração. [...] A palavra está encoberta, envolvida, secreta, soterrada: algo deve aparecer de dentro – do interior da palavra e não do interior do escritor. [...] As palavras estão no solo, incompreensíveis e como caroços. Eu as apanho, escuto ali dentro; as quebro: aparece uma frase, uma cena, toda uma construção respiratória do livro. (NOVARINA, 2009a, p. 35).

Encontro 12. O Canto do Ator. A palavra cantada. A relação do texto com a música e a fronteira do cantar e do falar um texto.

Data: 28 de novembro de 2019

Lugar: Sala 22 (Departamento de Artes Cênicas)

link para áudio 1:

https://drive.google.com/file/d/1904EGD-WYiq_SLBoaJzhFgNqK0VH0ouQ/view?usp=sharing

para áudio 2:

<https://drive.google.com/file/d/1pMQ1o8Kc5X6uU6ya0d8Y62-oEnMOIeS7/view?usp=sharing>
Descrição.

Confesse-nos! Ser sufocado – oh!

Revire tudo no seu sobrado – oh:

Onde foi parar a massa humana – ah?
 Com a qual foi feito Adão – ah – ah?
 Com a qual se trançou... tudo o que se era...
 Com a qual se dissera... com a qual se pagou...
 Promessa a todos de uma pelada do além.
 Com a qual foi feito Caim também
 Se eu a encontrar... quero tudo que tem! (NOVARINA, 2009a, p. 35).

Este trecho da Opereta Reversível, incrustada no livro Diante da Palavra, apresenta ao final o que Novarina denomina música circular. Corpo textual para se explorar o último experimento prático, nas fronteiras entre cantar e falar. Sobre isso, afirma Martins:

Quando canto, o sopro da canção me dirige. No dizer, meu sopro comanda. Fiel à tradição de costurar cantos e narrações, o rapsodo se equilibra (se desequilibrando como os andarilhos quando andam) em um fio estendido do polo da língua-paixão ao polo da língua-máquina: o contínuo da vocalidade. No início deste percurso, o rapsodo se descola do polo-paixão e canta um canto quase intransitivo, alguém cantando longe daqui e, à medida em que se desloca, percebe que seu canto começa a ficar cada vez mais transitivo, e passa a encontrar sentido no contato com outras pessoas. Até que ele cruza a borda de uma região em que seu canto diz, uma região que habitava Araci de Almeida, pois reconhecia que não era cantora, mas que cedo percebeu que podia dizer a música brasileira. No seu caminhar, o rapsodo transpõe agora o limite para o lugar do dizer cantando, segundo nomeou Sara Lopes. Logo ele escuta os pregões das canções de Caymmi e sua célebre pergunta, você já foi à Bahia, nega, não? Então vá! O cancionista tem um gesto preciso: se o rapsodo caminha pra um lado, sua vocalidade vira canto; se anda pra outro, vira dizer. Dizer ainda cheio de música das ruas da Bahia, dizer cheio de ressonância. Porém, continuando seu percurso, o rapsodo percebe que seu dizer perde pouco a pouco a ressonância, tornando-se fala mecânica, curvas melódicas, pausas e inflexões pré-determinadas, encaixadas em gabaritos de uma ordem não só nacional, mas internacional, global, pré-condição para a produção das falas robóticas utilitárias, comuns em jornalistas que replicam a língua-máquina de um ventríloquo. (MARTINS, 2018, 102-103).

1 – Laboratório da chegada

. Arrumação do espaço: deixar a sala nua, livre de objetos, para ali o ator praticar o *estar* no espaço diante da palavra de Novarina.

2- Laboratório do aquecimento.

a) Problema:

. Despertar, disponibilizar e animar o corpooral para o trabalho do dizer e cantar o texto.

b) Exercícios:

. Aquecimento corpooral com foco nos jogos sonoros: Explorar o ritmo das palavras e do texto, sons aleatórios e a memória musical aleatória.

. Brincar com o texto em diferentes estilos musicais conhecidos, gêneros e subgêneros.

- . Explorar a musicalidade do texto fora desses estilos e gêneros musicais.

3 – Laboratório dramático com o texto

a) Problemas:

- . É possível encontrar uma musicalidade própria do texto sem interferência de estilos e gêneros por nós, inseridos na cultura ocidental, conhecidos?

b) Premissas:

- . Encontrar, a partir do texto, sua musicalidade.
- . Da musicalidade do texto, transformá-lo em música estabilizada (podendo ser repetida).
- . A partir da música, migrar o texto do cantar em direção à língua-máquina, o falar.
- . Perceber o ponto do meio, na linha que vai da língua-paixão à língua-máquina, onde o texto não é nem fala nem canto.

c) Exercícios:

- . Explorar o percurso e as nuances do canto à fala e vice-versa.

d) Comentário:

- . É muito difícil se dissociar das tradições musicais que conhecemos neste trabalho de criar melodia a um texto.
- . Brincar com o texto diante da tradição e repertório que dispomos amplia o entendimento do texto e o areja.
- . O canto do ator que aqui foi ponto de chegada da pesquisa prática evidenciou-se ponto de partida para toda uma pesquisa que se abre sobre o texto do autor franco-suíço, que é a de explorar as potencialidades e possibilidades sobre a musicalidade no texto de Novarina.

3 CONCLUSÃO

Do estudo de parte da dramaturgia de Novarina, passando pela prática da tradução de uma cena de uma de suas peças mais emblemáticas, numa perspectiva de movimento constante desta tradução em transformação, bem como da prática do ator, alicerçada nas bases de Januzelli e utilizando alguns preceitos caros a Novarina, emergem reflexões diante de algumas questões subjacentes a essa pesquisa. Em Carta aos Atores, Novarina idealiza um ator para seus textos: seus paradigmas seriam possíveis de serem tomados e levados à cena? O ator que ele almeja, aplicando seus conselhos práticos, é possível e viável? Sua teoria sobre a interpretação é pertinente e concreta, ou são questões metafóricas sobre o trabalho do ator? A escolha de intersecção com a poética de Januzelli é pertinente?

Não temos respostas definitivas para tais questões, uma vez, que em arte, como já dissemos, tudo pode ser subvertido e uma dramaturgia aconselhada a ser tratada de tal forma pelo autor pode muito bem ser tratada diferentemente pelo encenador. A arte teatral é uma substância volátil que se contrai e expande das mais diversas formas sob a menor mudança de parâmetros daqueles que a manipulam. Ainda assim, ao submeter suas premissas à prática, verificou-se que a pertinência das premissas de atuação de Novarina não se deu só no campo metafórico, mas que, de fato, elas impulsionam o trabalho corporal do ator. Além disso, verificou-se plena ressonância com propostas de Antonio Januzelli, especialmente no campo da respiração, pois o pulmonear é fundante na poética novariniana. No Módulo 3 – O canto do ator, por sua vez, há um apontamento de jogo a ser desenvolvido pelo ator e encenador das peças de Novarina, no tocante à relação do falar e do cantar, como potência poética de enfrentamento ao inventivo texto de Novarina.

Desdobrando o pensamento para além da pesquisa, 2020 foi um ano atípico para o mundo todo e sequer sabemos ao certo como serão os dias de um futuro sem as restrições impostas pela crise sanitária global. Dentro disso tudo, o que será do teatro? Certo é que a palavra, nesse contexto de isolamento social e a impossibilidade do encontro presencial, ganha uma potência muito forte em dois aspectos: o comunicativo, tentáculo que possibilita nosso encontro à distância, mas também no âmbito do poético, do para além do prosaico, do “extra-cotidiano”. E é aqui que vejo um estudo sobre Valère Novarina fazer tanto sentido, na intimidade e na sacralidade com as palavras, com a língua, a linguagem e a concretude da fala.

Certamente, quando a humanidade conseguir voltar à sociabilidade presencial que lhe é tão inerente, o teatro será espaço ainda mais importante e necessário para o encontro e para a sacralidade do verbo, para o rito, lugar onde poderemos sentir presença e poesia. No momento,

fiquemos com a poesia e a concretude da companhia de nós mesmos e aqueles que nos cercam e habitam conosco.

A existência da internet está nos possibilitando o contato social e um outro tipo de presença que chamamos de virtual. É como podemos nos socializar e sentir a presença do outro neste momento tão singular e é também o surgimento de outra poética do encontro que chamamos de teatro via web, mas que, de fato, é outra coisa, pois o teatro é a arte do encontro presencial por excelência.

Da mesma forma com que nesta dissertação abordamos a tradução como transporte entre uma língua à outra, o teatro também está sendo transportado e traduzido para a internet. O original sempre terá uma outra natureza, assim como cada língua opera em um sistema próprio.

Dito tudo isto, retomo à epígrafe do presente trabalho, na qual Novarina fala que o fim da história é sem fala e implica que rebaixar a língua como mero instrumento de comunicação é aproximá-la dos animais sem fala, que só se comunicam. E, por isso, ao mesmo tempo que vemos, desde antes desse momento de pandemia, mesmo, uma banalização da língua, vemos também pessoas, como nós, artistas em geral, e, aqui, nesta pesquisa, a debruçar-nos sobre a palavra em sua dimensão sagrada, em sua esfera poética, atávica, e que tem um poder para além da comunicação. Esta outra dimensão, não banal, da palavra toca o mistério da própria condição humana enquanto animal dotado de uma linguagem duplamente articulada (numa visão Saussuriana), na qual o eixo sintagmático, ao articular-se com o eixo paradigmático, possibilita o que chamamos de subjetividade, língua e linguagem, da forma única como somente o humano as detém.

Retomando, enfim, o ponto principal, o desejo desta pesquisa é fomentar uma reflexão e discussão sobre a prática do ator e sua vocalidade na dimensão do corpooral, na relação do ator, como o artista que dá vida a um texto escrito e também na relação disso tudo com o trabalho de tradução, numa perspectiva novariniana de tradução como sendo um transporte: “a tradução é um extraordinário laboratório linguístico que mostra também como as línguas funcionam” (NOVARINA, 2011, p. 12).

Nestas considerações finais, em que pondero duas dimensões da fala: a comunicativa e a poética, vale retomar o conceito, e fazer um paralelo, sobre palavra úmida e palavra seca, oriunda dos dogons, em que poderíamos fazer uma analogia da dimensão poética da palavra com o conceito de palavra úmida, que liga-se, também, ao conceito do corpooral.

Para além da dupla articulação estruturalista saussuriana, interessante também pensarmos na dupla articulação da linguagem vista a partir dos linguistas funcionalistas, como André Martinet, em que a língua se articula no eixo das ideias, isto é, da organização do que se quer expressar e, noutro eixo, o da concretude sonora da fala, sua dimensão fonética, fônica, concreta. Essa é uma dimensão que é cara a Novarina, que vê o texto escrito como um cadáver que precisa ganhar vida através do eixo fônico do ator.

Novarina, como o linguista que também é, com certeza reflete sobre a língua e a linguagem e traz à sua poética uma visão própria também no que tange os aspectos linguísticos: ele constrói sua arte fazendo uma reflexão que é própria da linguística, daí a pertinência nestas considerações finais em trazer à discussão alguns aspectos próprios da linguística como ciência.

E como bem falou o professor Dr. Maurício Ayer da FFLCH em mail presente no corpo do presente trabalho: “Novarina mobiliza um trabalho que se dá na linguagem, pela linguagem, sobre a linguagem etc. Então essa mesma linguagem se difrata ao mesmo tempo em cena, personagens, ações....”

E, ao falar em ciência da língua, a linguística, vale trazer aqui e comentar alguns aspectos metodológicos desta pesquisa. Como o próprio título desta dissertação traz: “dois estudos”, há aqui uma empreitada dupla, cujo cruzamento e fricção objetiva avançar a pesquisa e problematizar premissas teatrais sobre o ator e a dramaturgia – um eixo de pesquisa tradutológica se confrontando com o eixo da pedagogia do ator e seu ofício, bem como aspectos inerentes ao corporeal e ao sopro, o pulmonear, buscando e investigando na prática como encontrar o ritmo impresso pelo autor em seu texto.

Somemos a isso a articulação, também, entre dois pensadores e homens de teatro: Novarina, de língua francesa, e Januzelli, brasileiro. Cabe evidenciar aqui ainda mais a confluência de visão teatral de um para o outro, fazendo uma intersecção de alguns conceitos que se cruzam, da tese de Januzelli com o Glossário de Novarina, presente na pesquisa. Para começar, retomo dois conceitos que foram mais aprofundados nesta dissertação, o da denominação Ateliê (Novarina) versus Laboratório (Januzelli) e da faculdade primeira que deve o ator usar como ferramenta, que é o seu instinto (Novarina) e intuição (Januzelli). Januzelli aponta três elementos no trabalho do ator para alcançar o estágio das transparências, que são: a não-ação, a experiência direta e a intuição, explicados e desenvolvidos no capítulo próprio, mas que aqui, trago como parte fundante da metodologia de nossa pesquisa prática que perpassou sempre todos os laboratórios / ateliês. Se Januzelli fala do ator como sendo o ser que cria a arte que toca a essência das coisas e que vai às profundezas, sai da superfície para adentrar e buscar o âmago, Novarina, convergindo com essa visão, como visto no Pequeno Glossário,

apresentado anteriormente, coloca o ator no centro de tudo; ele, como sendo o ser que carrega e traz a linguagem consigo, deve fazer esse movimento de uma leitura profunda, sempre mais baixa, mais perto do fundo, para encontrar um outro corpo, bem como outra respiração e outra economia para atuar. É possível dizer que este outro corpo é o próprio estágio das transparências de Januzelli. Foi assim que compreendemos e conduzimos nossa pesquisa, traçando essas pontes e pontos de contato de um para o outro para dar base metodológica ao desenvolvimento prático.

Ainda sobre o ator, Januzelli converge mais intimamente com um dos conceitos base para Novarina quando explana em um tópico: das frestas e ranhuras, em que diz que a técnica desejada é aquela que permite que os poros fiquem abertos. Frestas e ranhuras para se deixar vaziar as imperfeições, fragilidades de que somos feitos, que denominamos de essência humana. O mesmo diz Novarina sobre a técnica do ator. Ele deve usar os três esfíncteres (boca, ânus, vagina) – abertura e fechadura da palavra. Poros abertos (Januzelli) e corpo vaginado, feminino (Novarina) e aberto em todos seus orifícios.

Com relação ao outro estudo (o tradutológico) e sua fricção com a prática, também nos orientamos e nos apoiamos a partir de premissas de Januzelli, a partir de seu tópico sobre as anotações escritas, no qual ele aconselha a anotar as práticas para se ter um panorama dos exercícios e poder refletir sobre eles, poder diagnosticar o que acontece no plano do sensível e da experiência. Assim, o conselho sobre mapas e escritas nos laboratórios foi aplicado também no trabalho de tradução, encarando-o como parte conjunta das práticas. Deste procedimento vem a influência de um estudo sobre o outro e daí essa tradução vista como dinâmica.

E, para finalizar algumas dessas intersecções aqui apontadas entre Januzelli e Novarina, vejamos como um dialoga, compartilha e completa o outro, quando tomamos uma visão global sobre o teatro e o ator visto por um, brasileiro, e, por outro, franco-suíço; Novarina, como visto no Pequeno Glossário, vê no teatro a necessidade de, através do ator, mostrar que alguma coisa quer dançar e que não é o corpo humano que nos fazem acreditar que temos. O autor, ainda sobre o intuito no teatro, explana que a emoção é totalmente livre: ela não está dirigida; ela é simplesmente buscada como um objeto complexo e aberto e com frestas e furado, cheio de passagens e de ressonâncias. Ressonâncias no sentido da razão e do eco. Em paralelo, temos Januzelli falando sobre a teatralidade: “Deve ser portadora de uma carga de humanidade de querer compartilhar, de querer penetrar – jamais invadir – de querer despertar ou dar prazer, de ativar o humor, a abertura. [...] No teatro a ação não é mecânica – um elemento interior a impulsiona através das células nervosas: a alma”. (JANUZELLI, 1992, p. 61). E, sobre o teatro: “O teatro é o ator” (JANUZELLI, 1992, p. 75)

Deixando mais claro nestas considerações finais a intersecção entre Januzelli e Novarina, que foram a base para a metodologia da pesquisa, é importante também evidenciar aspectos da conclusão do trabalho que se abre à investigação entre texto original transportado ao texto traduzido, bem como a relação do ator com essa nova poética (o texto traduzido).

A pesquisa em arte é uma pesquisa intimamente ligada à linguagem e às novas possibilidades poéticas, meios e técnicas para a criação e a reflexão sobre nosso próprio ofício. Assim, quando Novarina explana sobre a tradução como sendo algo fundamental, ele o encara como um verdadeiro trabalho poético por se tratar de mostrar o jogo que se dá talvez entre o espaço e a linguagem, espaço esse que está circunscrito no corpo do ator. Destarte, o trabalho da tradução sendo gerido junto ao trabalho de investigação do ator converge para a pesquisa com a linguagem e com a poética do ator, sendo que Novarina vê suas personagens configurando como personagens linguísticas, sonoras, rítmicas e musicais.

Tal fricção configura-se no que Novarina entende como uma tensão, dada entre a língua-cultura de partida e a língua-cultura de chegada, que é também a tensão do ator com a vocalidade do texto, seja o original ou o traduzido, configurando seu caráter dinâmico.

Assim, a presente pesquisa aponta possibilidades de novas e futuras investigações sobre esses dois eixos (texto – ator), entre tais tensões. A ideia é que a dimensão prática seja motivada principalmente pelo estudo dos princípios e preceitos professados pelo próprio Novarina, ao dar foco, por exemplo no que já conceituamos como: corpóreo, bem como a ideia de que o essencial é a respiração; daí a importância e relevância do termo pulmonear, que traz a questão do sopro como protagonista ao trabalho do ator, um trabalho físico intenso, rítmico e que está centrado em algo tão físico quanto invisível – o ar; a voz, a língua e linguagem – e que toca num outro lugar que sequer sabemos o que é, o qual denominamos alma.

REFERÊNCIAS

- ARRIVÉ, Michel. Pour un dialogue avec Valère Novarina, à propos de giromitres, de centaures et de quelques autres objets. **HAL**, p. 261-273, 2013. Acesso em: 03 Janeiro 2020. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00796239/document>.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BENJAMIN, W. **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. (Org. Lucia Castello Branco). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. Acesso em 03 de janeiro de 2020, disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>.
- BESSON, Jean-Louis. **Pour une poétique de la traduction critique, n.699-700**: Le théâtre sans l'illusion. Paris: les éditions de minuit, 2005.
- BUCHVALD, Claude. O choque das línguas. In: **Novarina em Cena**. Organização: Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 81-84, 2011.
- BURDEN, Virginia. **O Processo da intuição**. São Paulo: Pensamento, 1985.
- ELIAS, Marina. O ficcional e o virtual no corpo com órgão de Novarina ou a não-construção da personagem. In: **Revista do Lume**. Campinas: UNICAMP, n.1, set. Dez, 2012.
- EUROPE – Revue Littéraire Mensuelle, Août, 2002.
- FURLANETTO, Maria Marta. **Fonologia contrastiva francês-português**. (Dissertação Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 1975. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270444>. Acesso em: 21 de maio de 2020.
- JANUZELLI, Antonio Luiz Dias. **O Ofício do ator e o estágio das transparências**. (Tese Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1993, p. 123.
- LOPES, Ângela Leite et al. **Novarina Em Cena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- LUCA, Ghérasim. **Ghérasim Luca por Ghérasim Luca**. Texto de introdução ao recital gravado em CD. Paris: Corti et Héros limite, 2002.
- MARTINS, José Batista Dal Farra. Vozes em estado de sítio. In: **Palavra muda**: Sobre poéticas para vozes em Estado de Sítio. (Tese de Livre-docência) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São paulo, 2018.
- MONTENEGRO, Mônica de Almeida Prado. **O Corporeal: concepções e prática**: Uma abordagem de trabalho de voz para o ator. (Tese Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São paulo, 2019.

NOVARINA, Valère. **L'espace furieux**. Paris: P.O.L., 2006.

_____. Diante da palavra. In: **Diante da palavra**. Trad. de Angela Leite Lopes. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009a.

_____. *O ateliê voador*. In: **O ateliê voador** / Vocês que habitam o tempo. Trad. de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009b.

_____. Valère Novarina no Rio: a onda da linguagem. Conferência proferida no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ; entrevista concedida a Ângela Leite Lopes et al. In: **Novarina em Cena**. Organização: Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

REIS, Maria da Glória Magalhães dos. **A tradução do Texto Teatral Contemporâneo**: a tradução do sopro em Lettre aux acteurs ide Valère Novarina. (Dissertação Mestrado em Língua e Literatura Francesa).- Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São paulo, 2003.

THOMAS, Gerald. A tradução de Brecht. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 Ago. 2002.

THOMASSEAU, Jean-Marie. Um Diário de Gênese: L'Atelier Volant de Valère Novarina **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 559, maio/ago. 2013. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 23/07/2020.

VOIE NÉGATIVE. Entretien Avec Valère Novarina. **BARCA!** n. 10, 1998.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo**: de Stanyslavski à Barba. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp/Odysseus, 2006.

GESTOS Novarina. Produção de Rodrigo Fabbro, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/ImQNRYIqegA>

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GRUPO de pesquisa: formação e primeiros contatos com Novarina. Produção Rodrigo Fabbro. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=20qosVAVTb4&feature=youtu.be>.

EXPERIMENTOS sobre a dramaturgia de Valère Novarina. Produção de Rodrigo Fabbro, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/sluPdB4UWCY>.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

LEITURA em voz alta: a partir da respiração dramática proposta por Januzelli. Produção de Rodrigo Fabbro, 2018a. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1wxPXRf8TVbqW03pOdSEKWB5N2dE3odv1/view?usp=sharing>

LEITURA em voz alta: ecos e interferências. Produção de Rodrigo Fabbro, 2018b. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Y7_lmXrr86txCSIZl54bU62yaZ7d-ou/view?usp=sharing

LEITURA em voz alta: língua original e tradução. Produção de Rodrigo Fabbro, 2019. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1pEwqALL4fUBpo9xSleKyOeCZD1Qfxt/view?usp=sharing>.

NOVARINA experimentado multidisciplinarmente em disciplina da pós-graduação. Produção de Fábio Cintra. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/iNVgZZPIe8w>.

_____. Carta aos atores. In: **Carta aos atores e Para Louis de Funès**. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

_____. **Le discours aux animaux**. Paris: P.O.L. éditeur, 1987.

_____. **Le théâtre des paroles**. Paris: P.O.L. éditeur, 1989.

_____. **L'espace furieux**. Paris: P.O.L. éditeur, 2006.

LE PORS, Sandrine. **Le théâtre des voix**: à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

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

AL-HAMDANI, Ilham. **Le corps dans le théâtre de Valère Novarina**. Tese (Docteur de l'université François – Rabelais / Lettres Modernes). Université François-Rabelais de Tours, Tours, França, 2010.

APÊNDICE

Depoimentos

Auber Bettinelli:

As práticas do canto do ator conectam modos de criação que diluem as fronteiras entre linguagens de modo delicado e preciso. Os exercícios partem de comandos muito simples e abertos, pautados pela disponibilidade de um agrupamento de pessoas com formações e práticas distintas, que se encontram por meio de ações de partilha de seus repertórios expressivos. São acordos sutis, que pressupõem atravessamentos, desconstruções e confiança no vazio imanente, onde a potência da palavra se revela. O encontro com o texto de Novarina é, por si, um salto à experiência sensorial, sensual do prazer do dizer, do erótico movimento de lábios, língua e demais tecidos do sistema fonador, em ressonâncias que não permitem racionalizações. Há um texto e há o dizer este texto, em som, gesto, em permanente estado de ensaio, procura, desvio. Aquilo que emerge, também se esvazia, é e deixa de ser em fluxo. Passagem.... Devir... Silêncio preenchido.

Daniel Conti:

O processo conduzido por Rodrigo Fabbro com base nos textos de Novarina tem me provocado um estado pleno e imediato de atenção e presença corporal, que tem sido tão revelador quanto transformador para minhas atividades artísticas. Além disso, como cancionista, tem sido de grande interesse interseccionar o trabalho de Novarina com a pesquisa de Luiz Tatit em semiótica da canção, no que tange o estudo das relações entre melodia e letra a partir da voz falada.

Talita Vinagre:

Para mim, nos encontros que vivenciei do Canto do Ator pude entrar em contato com a minha voz, naquilo que ela me diz sobre mim mesma, me ouvindo na esfera de atuação do meu corpo, nas escutas dos meus sentidos, na modulação da minha atenção relacionando com o espaço interno e externo. Foi também uma oportunidade de perceber um interesse crescente pela força de ativação de vozes, com seus timbres, texturas e apoios diferentes, através do texto da canção entoada e falada. Apesar das memórias pessoais sonoras que remetem às camadas mais intensivas do SER e sua possibilidade de fazer vibrar mais uma e, de novo, com expressividade e liberdade. Abriu-se um campo experimental, vivencial e racional muito fértil, mesmo que breve para interações genuínas e bastante afetivas acontecerem.

Tendo a coreografia como prática improvisacional presente na minha vida, vejo que também pude viver o CANTO desdobrando formas não acabadas, para além de códigos dados

ou uma técnica específica. Nesse aspecto, me senti mais à vontade para reconhecer uma voz que me é própria, que já tem uma trajetória, uma história, uma importância...

A condução do Rô foi generosa, atenta aos fluxos de cada dia e sempre dando um retorno bastante claro sobre a potencialidade de cada um. Nesse sentido, mais aberta e menos diretiva.

Gisela Carvalho Millás Murat:

Oi Rodrigo!

Aqui estão minhas anotações sobre o exercício de ontem com o texto do Novarina.

Essas são as minhas observações e a minha opinião, sobre como o exercício e o texto agiram em mim e, o que eu preciso fazer para melhorar. Bj.

*não dá pra fazer esse texto sem estar em **estado**,*é preciso descobrir os lugares no corpo, de onde parte a voz, pra poder dizer o texto com propriedade,*tem muito humor,*tem possibilidades de ação e de movimento,*é preciso descobrir os silêncios e a música.