



ARTIGOS

A COMPOSIÇÃO DE LUIZA: um experimento poético a partir do atletismo afetivo

Adriano Moraes de Oliveira¹
Matheus Neves de Oliveira²

¹ Professor Artista/Autista da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Bacharel em Artes Cênicas (UEL). Mestre em Teatro (UDESC). Doutor em Educação (UFPEL). Líder do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Artes da Cena (NACE) e Coordenador do Laboratório de Teatro Experimental e de Pesquisa (LaTEP). Contato: adriano.moraes@ufrn.br

² Ator, licenciando em Teatro (UFRN), bacharel em Ciências Biológicas, bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Artes da Cena (NACE) no projeto “Movimentos de Teatro de Grupo do Interior do RN: da presença de mestres aos saberes acadêmicos”, financiado pelo CNPq através da Chamada 40/2022 – Pró-Humanidade – Linha 5A. Contato: matheusneves10@gmail.com

resumo_

O processo criativo do experimento poético LUIZA ocorreu em um contexto de investigação da linguagem teatral no Laboratório de Teatro Experimental e de Pesquisa (LaTEP), vinculado ao Núcleo de Estudos e Pesquisas em Artes da Cena (NACE), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e foi desenvolvido com dois objetivos principais: testar a metodologia de pesquisa adotada no LaTEP, a saber, o experimento poético vinculado à prática como pesquisa e, ao mesmo tempo, produzir uma obra com o amparo do “Atletismo Afetivo”, de Antonin Artaud. Em termos metodológicos, no presente texto, buscamos destecer os fios que compuseram LUIZA, experimento poético realizado a partir do texto homônimo do dramaturgo argentino Daniel Veronese, como o desenrolar de um amontoado de tiras que apresenta um a um os movimentos do processo de pesquisa em questão.

Palavras-Chave: Teatro experimental, Processo criativo, Atletismo Afetivo, Daniel Veronese.

abstract_

The creative process of the poetic experiment LUIZA took place in a context of research into theatrical language at the Experimental Theatre and Research Laboratory (LaTEP), linked to the Centre for Studies and Research in Performing Arts (NACE) at the Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN) and was developed with two main objectives: test the research methodology adopted in LaTEP, namely, the poetic experiment linked to practice as research and, at the same time, to produce a work with the support of Antonin Artaud’s ‘Affective Athletics’. In methodological terms, this text seeks to unravel the threads that made up LUIZA, a poetic experiment based on the text of the same name by Argentinian playwright Daniel Veronese, as the unfolding of a pile of strips that presents the movements of the research process in question one by one.

Keywords: Experimental theater, Creative process, Affective athletics, Daniel Veronese.

O contexto do processo investigavo-criativo de Luiza_

O experimento poético LUIZA³, desenvolvido no Laboratório de Teatro Experimental e de Pesquisa (LaTEP), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), é um dos resultados do projeto de pesquisa “Movimentos de Teatro de Grupo do RN: da presença de mestres aos saberes acadêmicos”, financiado pelo CNPq, através da Chamada 40/2022 – Pró-Humanidades, Linha 5ª – Projetos Individuais – Políticas públicas para a promoção da cultura. Dramaturgicamente, LUIZA expõe a situação de fragilidade de uma pessoa, Luiza, em relação a um tempo passado: amores perdidos, instabilidade emocional, desejos reprimidos e a impossibilidade de futuro.

LUIZA, enquanto experimento poético, proporcionou que o público testemunhasse a exposição dos humores da personagem Luiza. Para tanto, o experimento foi composto com duas ordens de elementos: um grupo de elementos estruturados (literatura, referência poética, espaço cênico, elementos visuais e sonoros) e, outro, de ordem estruturante, pois de difícil fixação (os estados psicológicos e físicos do ator-compositor em cada dia de experimentação, a temperatura do espaço, a predisposição para o teatro experimental das pessoas que testemunharam o experimento em cada dia).

³ LUIZA, em caixa alta, será usado para indicar o experimento poético. Quando nos referirmos à personagem, utilizamos com apenas a primeira letra em maiúsculo: Luiza.

Os elementos estruturados serviram como ponto de partida e, os principais, foram os seguintes: 1. o monólogo homônimo de Daniel Veronese; 2. a referência poética de A. Artaud, especialmente a relação dos duplos no teatro e do Atletismo Afetivo; 3. o espaço cênico do LaTEP, uma sala totalmente branca, sem iluminação especial e, na qual, havia total transparência das ações, pois a opção estética para aquele momento foi a de não utilizar coxias ou qualquer esconderijo para o ator-compositor; e, 4. figurinos e adereços que induziam a percepção da precariedade da situação simbólica: um ser andrógino mergulhado em suas lembranças, memórias, imaginações e tendo apenas a possibilidade da morte como vínculo com a realidade.

Os elementos estruturantes de LUIZA, por sua vez, se impuseram como um conjunto de novos emaranhados, pois a entrada do ator no jogo ocorreu com a exploração de limites pessoais e particulares: 1. o domínio dos movimentos e dos silêncios; 2. O controle do tempo na execução de cada ação; 3. A transição entre as respirações propostas por Artaud; 4. A construção das imagens que revelavam a Luiza, um ser que não consolidou uma relação amorosa e viveu a vida na companhia da mãe, em um lugar ermo e sempre à espera de um amor encantado; e, 5. Apropriação de técnicas fundamentais do teatro, especialmente a presença cênica, o subtexto e a triangulação. Como escreve o intérprete de Luiza,

O processo se constituiu como uma massa desgrenhada de material maleável que se auto envolve e esconde em si o seu início. Apesar da aparência caótica, LUIZA, tal qual um conjunto de novos, possuía um grau de enredamento oculto que entregava a quem pretendesse explorá-la um prato cheio de emoções. Cada movimento de cena foi dedicado para desatar cada um dos nós como uma pequena descoberta

arqueológica que revela camadas de vida escondidas sob a superfície. Sendo aos poucos desnovelada num processo com metodologia e cronograma rigoroso e, com um passo por vez, LUIZA foi se mostrando como um fio simples, mas carregado de potências criativas para além de um novo. LUIZA podia, naquele momento, ser material para tecer uma toalha de mesa, um lençol ou, talvez, um *pullover* verde (Notas sobre LUIZA, Diário de Trabalho, 2023).

O experimento poético e em formato de trabalho solo foi desenvolvido em três etapas: a primeira em que o ator-intérprete trabalhou de forma solitária na construção de uma primeira estrutura e teve como principal desafio apresentar uma personagem criada em solidão quase absoluta. O único amparo foi uma metodologia de investigação que impôs a presença de elementos estruturados como os apontados acima.

A segunda etapa foi a da interlocução com a direção do laboratório (LaTEP) que, a partir da estrutura criada pelo ator, propôs modificações e promoveu transformações da perspectiva da recepção teatral. As modificações foram mais da ordem de aprofundar contrastes, o uso do espaço e maior definição dos quadros que compuseram LUIZA. As transformações ocorreram na definição dos lugares dos espectadores que na criação do ator estavam em uma posição frontal e que foi alterada para uma posição em L, com público nas faces frontal e esquerda da cena.

Imagem 01: Registro de apresentação do experimento poético LUIZA



20/10/2023. Arquivo do projeto.

A terceira etapa foi a da interação de outro artista que criou elementos visuais para a cena: figurinos, adereços e objetos cenográficos. Além desses elementos, nessa etapa foi escolhida uma trilha sonora para estimular o ambiente sombrio e de suspense no qual habita Luiza.

É importante reforçar que a experimentação poética como pesquisa realizada no LaTEP possibilita a polifonia em que o dissenso é privilegiado. Isto é, o resultado do experimento se aproxima de um processo colaborativo em que todas as ações de todas as pessoas pesquisadoras são experimentadas publicamente. O trabalho de ator inicia o processo a partir de seu imaginário pessoal e, durante a pesquisa, a ação criativa recebe tensões de outras pessoas como a direção, o cenógrafo, o figurinista.

Como se pode verificar na imagem acima, o LaTEP, naquele momento, tinha a proposta de apresentar experimentos poéticos sem a utilização de iluminação cênica. Isso fez com que a técnica do ator, aliada ao uso de pequenos elementos visuais (figurino, adereços, objetos simbó-

licos), ocupasse centralidade na criação do acontecimento teatral. Os elementos visuais, embora utilizados nos experimentos de 2023, foram colocados apenas quando era imprescindível para a compreensão da dramaturgia. Em termos de iluminação, todas os processos ocorreram com luz chapada branca sem qualquer efeito de ilusão, a não ser o do jogo de ator.

Em termos de dramaturgia, os espectadores presenciaram o seguinte: um ator em situação de trabalho de interpretação de uma personagem, Luiza; ao fazer esse trabalho, mais do que se confundir com a persona, observava-se as metamorfoses do ator para indicar elementos que revelavam estados da personagem e da situação dramática proposta por Daniel Veronese.

Configurações do drama de Luiza_

LUIZA, como já mencionado, foi criado a partir do texto dramático “Luiza”, do escritor argentino Daniel Veronese e utilizou como principal referencial poético o “Atletismo Afetivo”, de A. Artaud. Além desses dois elementos formais que tiveram o papel de guiar o experimento, foram usados os textos “Auto mandamentos” (Veronese) e “As intimações do imaginário e a formação do atorprofessor” (Oliveira, 2011) como provocadores para o processo de criação da encenação de LUIZA.

Estabelecidos os referenciais formais, o ator teve um período de trabalho de aproximadamente três meses para realizar uma primeira configuração da obra. Após o período de trabalho solitário, no qual o acordo era o de não compartilhamento das dúvidas e das decisões do processo criativo, nem mesmo buscar referências de outras montagens que utilizaram o mesmo referencial literário, a obra foi entregue em data pré-definida apenas para o diretor.

Após a entrega para a direção, esta realizou seu trabalho e incluiu uma nova camada à composição do ator. A direção trabalhou no sentido de se assumir como um espectador de profissão, conforme Grotowski (2007).

(...) um dos problemas essenciais do ofício do espectador, isto é, do diretor que olha: aquele de ter a capacidade de guiar a atenção; a própria e também a dos outros espectadores que chegarão. (...) mais frequentemente o problema é guiar, concentrar a atenção do espectador (Grotowski, 2007, p. 216).

No processo de guiar a atenção de si como quem prevê uma sequência que pode interessar à plateia, foram propostos alguns ajustes de andamento dos quadros, alterações de focos e, principalmente, no quesito representação diante ou para a audiência.

Esta última questão tem aparecido no LaTÉP com frequência, pois estudantes-artistas tendem a representar para a plateia e, com isto, distanciam-se dos contextos solicitados pela própria obra. Assim ocorreu com LUIZA, a partir da direção, o ator passou a atuar na presença de espectadores como testemunhas e a ação dramática foi apresentada como alguém que se executa em

público. Essa opção da direção possibilitou que o ator trabalhasse com maior concentração em si mesmo e deixasse a relação com a plateia para ser mediada pela direção.

Após o trabalho da direção, foi convidado o artista Marcelo Silva⁴ para criar elementos visuais que qualificassem as intenções do ator e do diretor. Essa criação se ofereceu como terceira camada de sentidos. Foram criados elementos inspirados em ações da personagem e em uma das falas da personagem Luiza, quando ela diz:

Olhou outra vez para baixo. Isso é teu, não? Reconheceu a lã verde do meu pulôver, mamãe. Você está desmanchando o pulôver? Me disse. Mas ficava tão lindo em você, Lúiza. A essa altura, eu já não entendia nada e comecei a ficar um pouco nervosa. Mas, como uma conta pendente com a justiça? O que você fez Agustín? No que você está metido? (Veronese, In. Carreira, 2009, p.30).

Para uma melhor compreensão do contexto da obra e da interpretação do ator, foi criado um fundo com porta-retratos vazados de maneira a indicar ausência ou confusão de memória de Luiza. A ação dos fios do pulôver que são destecidos como forma de esperar o amado (Agustín), como ocorre com a Penélope, fez com que muitos fios fossem dispostos no espaço como um altar para a memória que se apaga pela angústia da solidão. A mãe de Luiza, que poderia ter sido interpretada por outra pessoa, foi materializada em uma urna funerária como forma de aprofundar

4 Marcelo Silva é Licenciado em Artes Visuais. Tem experiência em cenografia e figurinos e integra o NACE – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Artes da Cena como colaborador.

a solidão da personagem. O figurino e os adereços acompanharam o processo de degradação da personagem: pouca roupa, apenas um short, um acessório de cabeça como um chapéu furado que pouco protege, mas que cobre uma toca também tecida em fios.

Além dos elementos propostos Por Marcelo Silva, foram mantidos alguns elementos plásticos incluídos pelo ator durante seu processo criativo experimental e solitário: uma cabeça em papel que representou o amante e, ainda, algumas ações que incluíram maquiagem corporal em cena, pois o ator tem interesse nesse campo de pesquisa.

Imagem 02: Registro de espaço do experimento poético LUIZA



Arquivo do projeto (20/10/2023).

Reunidos os elementos criativos do ator, da direção e do artista visual, a obra foi apresentada publicamente na sala do LaTEP, no Departamento de Artes (CCHLA/UFRN) para que se verificasse a eficácia das opções e, também, outras possibilidades de leitura.

Interpretações de Luiza_

Sarrazac (2017), ao discutir a performance em relação ao texto dramático diz que

existe uma incompatibilidade insuperável entre o texto de uma peça de teatro, que tem vocação de ser reproduzido, e a performance, com seu caráter de evento único (Sarrazac, 2017, p. 313).

Essa incompatibilidade, no caso de LUIZA, foi enfrentada por meio da convocação de Artaud e sua já conhecida solicitação de que se enfrentasse o texto para que o teatro pudesse existir. No caso do experimento LUIZA, optamos mesmo por adotar o texto “Atletismo Afetivo” (Artaud, 1987) como um guia da interpretação do texto. Em vez de buscar pensar sobre o texto, a interpretação ocorreu por meio da experimentação de respirações arbitrárias com o texto. O que significou isso na prática? Dividir o texto em pequenos trechos e escolher respirações conforme o quadro apresentado por Artaud (1987) e que conjuga respirações com as qualidades ‘masculino’, ‘feminino’, ‘neutro’.

Na interpretação de Luiza a alternância de respiração serviu para implicar fisicamente o ator em relação à personagem. Implicação física, neste caso, foi sinônimo utilização consciente de respirações. Se qualquer pessoa precisa de ar para existir e se cada existência é dominada por um ritmo próprio, uma personagem requer uma respiração própria. Nas palavras de Artaud,

se o conhecimento da respiração ilumina a alma [a do ator], com maior razão pode provocar a alma [da personagem], facilitar seu desabrochar (Artaud, 1987, p. 165).

Uma vez interpretada a personagem a partir de uma série de combinações de respirações inspiradas na lógica do Atletismo Afetivo, de Artaud, foi possível perceber que a personagem pensada em termos literários e em uma existência imaginária ganhou corporeidade e uma existência que se apresentou ao público como uma presença. Ainda sob a orientação de Artaud (1987),

Saber antecipadamente quais pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos. É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou (Artaud, 1987, p. 171)

O uso consciente da respiração como meio para a interpretação de Luiza proporcionou ao ator acionar estados que, compartilhados com a plateia em uma sessão de teatro científico⁵, fez com

5 Como a plateia era composta de pessoas que iam ao LaTEP para acompanhar os processos de pesquisa e não apenas e simplesmente para ver teatro, passamos a denominar os encontros com espectadores de sessão de teatro científico, na qual estudávamos e pesquisávamos formas e modos de fazer teatro.

que a audiência entrasse no mundo de Luiza, mesmo que por um pequeno momento e tentasse compreender, como quem joga um jogo de adivinha, as emoções de uma personagem que não tem outra matéria que não a corporeidade do próprio ator, mas modificada respiração a respiração.

Em termos dramaturgicos a voz de Luiza acatou cada uma das palavras do texto de Veronese, traduzido por André Carreira (2009). Coube ao ator, portanto, ser o porta-voz de uma personagem em um momento de extrema solidão. Como opção de encenação, as interlocuções são com fantasmas: a mãe e o noivo (Agustín). Luiza tem uma longa conversa com a mãe, já falecida; desenterra mágoas e dores da relação conturbada com sua “mãezinha”, como no exemplo a seguir:

Velha egoísta. Nem todos seremos desgraçados como a senhora. Filha, ele não vai vir. Não vai vir... Como pode ser tão bruxa!? Me perdoa, mãe. Sabe que eu nunca te desrespeitei e nunca te deixei faltar nem um prato de comida. Mas me compreenda, eu não queria te escutar naquela noite, não queria (Veronese, In. Carreira, 2009, p. 25).

Se entrelaçando em falas de dor, raiva e tristeza, Luiza soa delirante e alheia à realidade enquanto relembra, nos diálogos com a mãe, um amor do passado, Agustín. Este, seu segundo interlocutor que, supostamente, ao desaparecer sem explicações numa noite fria, retorna doze anos depois para dizer que está indo embora. Agustín, quando chega ao texto, não passa de evocações da fala de Luiza. Mesmo quando fala, Agustín fala através de Luiza. Não há, em momento algum, uma sinalização de fala, no texto, de um personagem chamado Agustín, como no excerto a seguir:

Agustín... Me perdoa, mas tenho que te perguntar.

Por que você não veio naquela noite? Já faz doze anos! Te esperei tanto... Tanto... Sim, vim - me disse. Vim. Te juro pela memória de tua mãe.

Escutou? Ele jurou pela sua memória, mamãe (Veronese, In. Carreira, 2009, p. 30).

Com a opção de interpretar uma personagem que transita entre o presente e o passado de modo abrupto e violento, optou-se por soluções dadas pelo próprio autor do texto que, em “Auto mandamentos”, incentiva explorar o mórbido, o feio, o desconfortável, o inesperado, a desgraça, a contradição etc como pode ser observado abaixo:

5 - O sublime e o horroroso. / Conciliar cenicamente opostos para plasmar a contradição na linguagem. / Que a imagem seja rela e ao mesmo tempo sugestiva [...] 8 - Incomodar [...] 12 - O teatro como infinito depósito de objetos transformáveis [...] 20 - observar detidamente um objeto ou corpo habitado por uma tensão pouco cotidiana, em equilíbrio precário [...] 33 - Teatro da infelicidade, da desgraça, do contratempo inesperado [...] (Veronese, In. Carreira, 2009, p.11-12).

Ouvir a voz do dramaturgo com direcionamentos em relação a um modo de compor teatro nos estimulou a buscar materiais visuais e sonoros que pudessem contribuir para uma interpretação de Luiza em que as escolhas poéticas operassem com a experimentação de limites: físicos, psicológicos e situacionais. Pensar na ação de compor com um interesse em incomodar – aos artistas

envolvidos no processo, mas também a plateia posteriormente – promoveu que ampliássemos o desejo de colocar Luiza em direção a lugares novos. Assim, LUIZA foi ganhando elementos estranhos à dramaturgia de Veronese e o incômodo proposto por um dos auto mandamentos, o de número 8, acima citado, foi um dos que mais pulsou na interpretação de Luiza. Com esse intuito, um dos caminhos de interpretação encontrado pelo intérprete de Luiza foi uma técnica musical usada para criar desconforto a quem ouvisse: o trítono.

Também conhecido vulgarmente como “o som do diabo”, é um intervalo, entre duas notas musicais, que possui três tons inteiros. Essa técnica é conhecida por ser usada em trilhas sonoras que buscam causar angústia, medo ou suspense em quem assiste. Daí em diante, todo material textual, visual e sonoro que soasse minimamente útil para me arrancar uma ideia era adicionado a pastas ou playlists ((Notas sobre LUIZA, Diário de Trabalho, 2023).

De músicas pop com apelo mórbido, como as de Lady Gaga, a músicas clássicas que usavam o trítono em suas composições, foram selecionadas três músicas que entraram para o experimento poético⁶. As músicas, vinculadas ao auto mandamentos e ao próprio contexto proposto

6 Músicas que foram utilizadas no experimento poético LUIZA: I - Atlas - Part2: Night Travel: Campfire/Hungry ghost, interpretada por Dana Hanchard, Janice Brenner, Meredith Monk, Robert Een, Shi-Zheng, Stephen Kalm e Wayne Hankin, composta por Meredith Monk e produzida por Manfred Eicher. Fonte: ECM New Serie; II - A Dante Symphony, S.109: 1. Inferno, interpretada por Jesús López-cobos, Orchestre de la Suisse Romande, composta por Frans Liszt e produzida por Paul Myers. Fonte: Decca Music Group Ltd;III - Circular Movimento, interpretada por Marsa e composta por Gleison Luiz Nascimento e Martins. Fonte: Mills Records

por Veronese, proporcionaram à interpretação de Luiza certa polifonia que, de certa perspectiva, contribuía para uma configuração da personagem como alguém em um estado de saúde mental bastante comprometido.

De respirações às emoções_

Como mencionado acima, o Atletismo Afetivo, de Antonin Artaud, foi adotado como referencial criativo por expor uma série de técnicas respiratórias que podem guiar a atuação de forma mais controlada; como uma espécie de metodologia que estabelece uma relação íntima entre movimento corporal e respiração. A partir disso, o ator pode criar uma base fisiológica que ativava no corpo determinados mecanismos que facilitaram a atuação. Artaud divide a respiração em três tipos: feminina, masculina e neutra. Além disso, estabelece ainda combinações entre essas respirações, por exemplo: NEUTRA + FEMININA + MASCULINA ou FEMININA + MASCULINA + NEUTRA.

De acordo com Quilici (2011, p. 99), o conceito de masculino está relacionado à energia do desejo manifestado na respiração enérgica, enquanto o feminino é caracterizado como um período de contemplação sobre o não querer, expressando-se na respiração ligada a sentimentos de abandono, angústia e súplica. Por outro lado, o neutro é geralmente vinculado a estados de espera e suspensão. Ao experimentar técnicas de respiração, foi possível estabelecer, mesmo que

arbitrariamente, determinados padrões para cada emoção de Luiza. Esses padrões eram constantemente repetidos antes e durante cada fala, de forma muito automatizada. Com o decorrer dos ensaios, esses padrões foram ficando mais fluidos e menos racionais e a sensação para espectadores era a de emoções legítimas, embora no processo investigativo cada estado emocional era resultado de um conjunto de respirações.

Assim, as emoções provocadas pelo controle respiratório aliadas à provocação dos auto mandamentos configuraram como o principal caminho metodológico que, vinculado à experimentação poética como método, serviu de estrutura para todas as apresentações realizadas de LUIZA. Após a primeira apresentação aberta e com a presença de espectadores, os elementos respiratórios e, conseqüentemente, emocionais foram aprofundados. Todavia, o foco do trabalho de interpretação com a respiração como propulsora de emoções foi ampliado e nos detivemos a elementos técnicos de forma a aprimorar cada ponto da partitura físico-vocal. Os elementos com os quais nos preocupamos tiveram a ver com a busca por ganhar ainda mais consciência do experimento poético: a dicção, o volume vocal, a precisão dos movimentos, o uso de pausas, a clareza acerca dos quadros e as entonações.

Tensões e belezas nos encontros com o público_

Todo o processo de LUIZA foi de descoberta, especialmente porque a experimentação buscava evidenciar as qualidades e possibilidades de atuação. No decorrer do processo de pesquisa, além dos encontros iniciais que ocorreram entre o intérprete e a direção, foram realizadas apresentações públicas. Como se tratava de uma experiência inaugural para o intérprete, houve momentos de muito nervosismo nesses encontros. As cenas exigiam muito esforço físico e, por conta da experimentação de respirações, havia certa hiper oxigenação do cérebro e alguns sintomas associados a queda de pressão arterial, tais como zumbido no ouvido, dormência nas extremidades do corpo, (incluindo rosto), sensação de fraqueza e leve escurecimento da visão se fizeram presentes.

Os sintomas se apresentaram apenas num trecho específico, quando Luiza sentava ao chão já se aproximando do final do experimento. A dormência no rosto era suficiente para deixar os lábios insensíveis, relaxados, de modo a dificultar inclusive uma boa dicção. Como se tratava não de sintomas de alguma patologia, mas do estranhamento de estados corporais diferentes do cotidiano, utilizamos uma técnica que guiava o ator de volta ao equilíbrio físico-emocional. Essa técnica consistia em dobrar os braços em direção ao peito, juntar as mãos numa espécie de trava e forçar de modo que uma mão puxava a outra, num movimento de anulação de forças. Após alguns segundos, às vezes cerca de um minuto, os sintomas diminuía e a cena seguia.

Da primeira à última apresentação, a preparação foi minuciosa: ensaios para reforçar cada movimento e marcação, cada fala e cada entonação. No decorrer do processo de apresentações o nervosismo passou de angustiante a angustiante-prazeroso. Portar Luiza por meio de um conjunto de respirações e muito cuidado com cada palavra de Veronese foi um trabalho de pesquisa feito com muito entusiasmo: Luiza veio ao mundo no mesmo momento em que o ator experienciava a sua primeira estreia em trabalho solo. Como havia ocorrido nos ensaios, os sintomas de queda de pressão ocorreram em todas as apresentações. Tanto que a ação de tensionar braços para restabelecer pacientes que sofrem de síndrome do vasovagal⁷, técnica descrita acima e utilizada nos ensaios, passou a integrar a partitura de atuação. Ao final, aquela pausa para se recuperar acabou dando à cena final uma dramaticidade bastante elogiada pelo público.

A respiração que, para Artaud, é o ponto mais importante de apoio do trabalho do ator, serviu também para que encontrássemos no autocuidado que se deve ter na atuação momentos de beleza cênica. O incomodar do auto mandamentos não dizia se o incômodo devia ocorrer na cena ou na plateia. Focamos incomodar esteticamente o público e, com isto, afetamos a cena.

7 Sobre a síndrome vasovagal: <https://jornal.usp.br/atualidades/sindrome-vasovagal-disturbio-pode-apresentar-diversos-sintomas/> (acesso em 16/08/2024).

Considerações finais_

A pesquisa, desenvolvida em um laboratório de teatro experimental, amparada em uma metodologia que tem na experimentação poética como o diálogo com técnicas e formas consolidadas do campo teatral tem possibilitado que atores e atrizes iniciantes avancem de forma rápida no ofício de interpretar papéis.

Luiza, uma personagem da literatura de Veronese, nasceu como um novelo recém-desenrolado e revelou-se não apenas como um amontoado de linhas, mas como um intrincado tecido de potencialidades. A cada apresentação de LUIZA houve um aprofundamento das nuances da própria cena: explorou-se respirações, organizou-se estruturas que possibilitava perceber estados emocionais de uma personagem, estabelecemos um diálogo com autores e pessoas do teatro que nos iluminaram o caminho. A experiência de cada apresentação foi certamente única e sentida de modo diferente pelos artistas e por cada espectador. Mesmo parecendo óbvio, cada entonação, cada respiração e o tempo de cada um dos quadros revelaram as faces de Luiza, a figura que deu vida e sentido ao experimento LUIZA.

LUIZA e Luiza foram percebidas como dois organismos vivos se adaptando, se devorando e se recriando a cada estação, numa metamorfose em constante movimento. Como um recém-nascido humano, Luiza veio ao mundo ainda prematura. Luiza chora, depende de tempo, nutrição e repetição para um desenvolvimento pleno e maduro. Por sua vez, a jornada de criação de LUIZA foi um processo contínuo de desvelamento, aprendizado e descoberta, no qual cada

nova entrega ao público se configurou como uma oportunidade para Luiza crescer, se transformar, se reformar e atingir alguma maturidade artística.

Referências_

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1987.

CARREIRA, A. L. A. N. (Org.). Zona Periférica: o teatro de Daniel Veronese. 1. ed. São Paulo: CHTE, 2009. v. 1. 94p.

GROTOWSKI & FLASZEN. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

OLIVEIRA, Adriano Moraes de. As intimações do imaginário e a forma-ação do atorprofessor: cartas sobre a reeducação do sensível. 2011. 146 f. Tese (Doutorado no Programa de Pós-graduação em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas – RS, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Poética do drama moderno. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TABARES, Vivian Martínez; Periférico de objetos. Verbetes. 2015. Disponível em: <<https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/p/periferico-de-objetos>>.

QUILICI, C. S. (2011). Antonin Artaud o ator e a física dos afetos. Sala Preta, 2, 96-102. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p96-102>