

COMPANHIA LUNA LUNERA: UM ESPAÇO DIALÓGICO DO BIOGRÁFICO

ANDRADE, Lucimara
FRANCELINO, Elton Mendes¹

Universidade Federal de São João del-Rei
ludeanbr@yahoo.com.br
eltonparalelo@yahoo.com.br

Resumo: este trabalho pretende discutir a existência de um espaço biográfico constituído a partir do percurso de criação dos espetáculos da Companhia Teatral Luna Lunera, criada em 2001 em Belo Horizonte e que possui, em seu currículo, cinco espetáculos. Utilizamos o conceito de espaço biográfico empregado pela autora argentina Leonor Arfuch, que o propõe como horizonte de inteligibilidade e não como mera somatória de gêneros já conformados em outro lugar. Assim, compreendemos o espaço biográfico como a articulação ou a confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa: mais do que uma especificação particular de cada gênero, importa antes a interatividade entre eles, ligados aos relatos de experiências pessoais e à exposição pública da intimidade. Para esta análise, levamos em consideração as experiências específicas da Companhia Luna Lunera com os ensaios afetivos, com o processo colaborativo de criação e com os espetáculos *Não desperdice sua única vida ou...* (2005) e *Aqueles Dois* (2007). Acreditamos que, a partir deste estudo, possamos situar a Companhia Luna Lunera como um espaço dialógico do biográfico, onde aspectos ou elementos de vida dos atores contribuem para a construção de um traço identitário da Companhia.

Palavras-chave: Companhia Luna Lunera; espaço biográfico; ensaios afetivos; processo colaborativo.

1 – Luna Lunera: o percurso

Luna Lunera, de Belo Horizonte, é uma companhia de teatro que se constituiu por atores advindos do Centro de Formação Artística do Palácio das Artes – Fundação Clóvis Salgado (CEFAR). No ano de 2000, terceiro e último ano de curso, os alunos da turma de 1998 deveriam apresentar dois espetáculos. Para o primeiro deles o CEFAR convidou Marcos Voguel para dirigir uma montagem na linguagem do teatro de rua. Em junho, pois, estreia *Fuleirices em Fuleiró*, que buscava explorar o universo da bufonaria e das tradições populares.

Baseado no texto de Nelson Rodrigues, o espetáculo escolhido para o segundo semestre foi *Perdoa-me por me Traíres*, com Kalluh Araújo atuando como diretor-encenador e fornecendo àquela montagem a linguagem do teatro-dança. A encenação de *Perdoa-me por me traíres* em novembro de 2000 é considerada como evento de formatura da turma de 1998 e o marco do surgimento de uma nova companhia de teatro em Belo Horizonte.

¹ Os autores, Lucimara de Andrade e Elton Mendes Francelino, são mestrandos do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Crítica da Cultura da UFSJ e orientandos do Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior.

A data oficial de fundação da Companhia é 24 de janeiro de 2001. Após a formatura no Palácio das Artes, os ex-alunos, agora Companhia Luna Lunera, continuaram com a encenação do espetáculo por ainda três anos. Neste período, *Perdoa-me por me traíres* recebeu várias premiações e foi considerado um sucesso de público e de crítica.

No entanto, em 2003, quando finalizava a carreira de *Perdoa-me por me traíres*, o grupo teve a chance de participar do *Projeto Cena 3x4*, uma iniciativa do Galpão Cine Horto e da Maldita Companhia de Investigação Teatral, ambos de Belo Horizonte, com a proposta de construção de espetáculos a partir do *processo colaborativo*² de criação. O projeto teve a participação de quatro grupos mineiros e foi coordenado por Fernando Mencarelli (UFMG) e Chico Pelúcio (Grupo Galpão/MG), contando ainda com a supervisão de Antônio Araújo (Teatro da Vertigem/SP) e do dramaturgo Luís Alberto de Abreu.

Dessa experiência no *Projeto Cena 3x4*, o Luna Lunera³ construiu o *Nesta data querida*, espetáculo que teve direção de Rita Clemente e dramaturgia de Guilherme Lessa. Terminado o projeto, cada um dos grupos participantes poderia continuar realizando as encenações do espetáculo criado, o que propiciou à Companhia continuar com o espetáculo em cartaz. *Nesta data querida* contava com cinco atores envolvidos no processo, estando três deles em cena, o que contrastava com o *Perdoa-me por me traíres* que contava com dez atores no elenco.

Depois vieram *Não desperdice sua única vida ou ...* (2005) e *Aqueles Dois* (2007), sobre os quais discutiremos mais adiante. O último espetáculo a ser criado pela Companhia foi *Cortiços* (2008), inspirado pela obra *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e que contou com a direção de Tuca Pinheiro.

2 – O “eu” do espaço biográfico

Leonor Arfuch (2010), em sua obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, apresenta uma visão diferente da proposta por Philippe Lejeune. Segundo a autora, Lejeune define o espaço biográfico como um reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam, algo que a autora vê como uma definição sumária.

Para a autora argentina, a multiplicidade das formas que compõem o espaço biográfico oferece um traço em comum: elas contam, de diferentes modos, uma história ou experiência de vida, inscrevendo-se assim, numa das grandes divisões do discurso: a narrativa. E ao falar de narrativa a autora logo inicia a sua reflexão sobre “identidade narrativa”. Para refletir um pouco sobre essa questão, Arfuch retoma o “princípio dialógico e o conceito de polifonia”⁴ de

² Por *processo colaborativo* compreende-se um modo de criação coletiva em que se busca a horizontalidade no processo criativo. Neste sentido, o trabalho de criação do espetáculo teatral se dá através da horizontalização das relações entre os criadores, que se colocam ativos no sentido de exercerem sua própria “autoridade”, designação que os próprios atores do Luna Lunera usam para caracterizar essa ideia.

³ Ao longo deste artigo optamos pela referência “o Luna Lunera” em respeito à maneira como os integrantes da Companhia usam para referir-se a ela. Neste contexto os atores referem-se à Companhia enquanto *grupo*, por isso o emprego no masculino.

⁴ Mikhail Bakhtin caracteriza como polifônico o romance de Dostoiévski ao constatar nos romances do autor russo “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a *autêntica polifonia de vozes plenas*” ou seja, “plenas de valor”, já que “mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participante do grande diálogo” (BAKHTIN, 2002, p. 4).

Bakhtin que ela considera uma virada capital quanto à consideração das “vozes” do relato. Para a autora, tais definições foram tão impactantes para o filósofo Paul Ricouer a ponto de ele se perguntar se esse princípio dialógico não estaria “a ponto de destruir as próprias bases sólidas de seu edifício, ao deslocar o lugar configurativo da trama da temporalidade – que implica certa homogeneidade – para essa multiplicidade de pontos de vista em suspensão e para o contraponto, sempre inacabado, da *respuesta*” (ARFUCH, 2010, p. 121-122).

Prosseguindo, Arfuch (2010) reflete sobre a seguinte questão:

se a descoberta do princípio dialógico bakhtiniano colocava em questão a unicidade da voz narrativa, como abordar o *quem* do espaço biográfico? Como se aproximar desse entrecruzamento das vozes, desses *eus* que imediatamente se desdobram não só num *você* mas também em *outros*? Tanto Lejeune, ao escolher a expressão de Rimbaud para o título de seu livro (*Je est un autre*), quanto Ricouer (*Soi-même comme un autre*) assinalam, nessa espécie de oximoro, o descentramento e a diferença como marca de inscrição do sujeito no decurso narrativo (*idem*. p.122).

Leonor Arfuch esclarece que essa marca é, antes de tudo, linguística. Referindo-se ao romance, a autora afirma que ele é o território privilegiado para a experimentação na medida em que pode operar no marco de múltiplos “contratos de veracidade”, enquanto a margem se estreita no espaço biográfico, entre relato factual e ficcional.

Mas, se os gêneros canônicos são obrigados a respeitar certa verossimilhança da história contada – o que não supõe necessariamente veracidade –, outras variantes do espaço biográfico podem produzir um efeito altamente desestabilizado, talvez como “desforra” diante de um excesso de referencialidade “testemunhal”: as que, sem renúncia à identificação de autor, se propõe a jogar outro jogo, o de transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária ou indicial [...]. Deslizamentos sem fim, que podem assumir o nome de “auto-ficção”, na medida em que postulam explicitamente um relato de si consciente de seu caráter ficcional e desligado, portanto, do “pacto” de referencialidade biográfica (*idem*. p. 127).

Assim sendo, essa variedade de possibilidades de inscrição da voz narrativa no espaço biográfico, que vai das formas canônicas às menos discerníveis dialogariam com a polifonia bakhtiniana, pois o que está em jogo não é, segundo a escritora argentina, uma política de suspeita sobre a veracidade ou a autenticidade da voz, ou seja, o *pertencimento*, mas antes a *aceitação do descentramento constitutivo* do sujeito enunciador.

3 – Não desperdice sua única vida ou...

Ainda no ano de 2005, o Luna Lunera decidiu entrar num outro processo de criação que, desde o princípio, se configurava embebido das influências dos seus processos anteriores. Seis atores optaram por iniciar uma criação ainda sem a presença do diretor, a partir de *ensaios afetivos*, introduzidos pelo diretor Marcos Voguel no processo de *Fuleirices em Fuleiró*, em 2000. Não encontramos nenhuma literatura que mencionasse o termo “ensaios afetivos” usado pelos atores do Luna Lunera nas entrevistas dadas. Na enciclopédia virtual do Itaú Cultural há menção ao termo quando é feita referência também aos processos de criação dos espetáculos da Companhia. Segundo a enciclopédia, os ensaios afetivos se “consistem na escolha de um

texto ou proposta cênica a partir da conexão afetiva e intuitiva com algum dos materiais propostos, em detrimento de uma decisão racional” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2011). Ao comentar sobre as pesquisas realizadas para os espetáculos do Luna, em entrevista cedida ao Portal do SESC-SP, em 2004, o ator da Companhia Zé Walter Albinati afirmou que,

em geral, a gente faz o que acabou se chamando de "ensaios afetivos". Esses ensaios, às vezes, começam antes mesmo de definirmos o diretor do espetáculo. É onde partilhamos as expectativas de cada um, esboçando leituras, fragmentos de cenas, pequenas instalações cenográficas. Isso cria uma ambiência muito fértil para deflagrar a pesquisa. Daí a gente determina o foco a ser explorado (ALBINATI, 2011).

Adaptando esse procedimento, na nova empreitada de 2005 cada ator realizaria o seu ensaio afetivo como modo de apresentar aos colegas a sua proposta de montagem. Houve, então, quatro propostas diferentes extraídas de obras como *O cortiço* de Aluísio Azevedo e *O Pequeno Príncipe*, de Saint Exupéry. Nesse ínterim, os atores optaram por convidar para a direção Cida Falabella, que já havia realizado no palco adaptações de obras literárias como *Ensaio sobre a cegueira* e *A hora da estrela*.

Após realizar alguns experimentos a partir das propostas apresentadas, Cida Falabella propõe, em vez da eleição de uma das quatro obras, a construção colaborativa de um texto partindo de estímulos extraídos daquelas propostas. Falabella apresentou inicialmente alguns motes que guiavam os atores na improvisação de cenas a partir de elementos como a criticidade, o humor e a poética sugeridas por aquelas obras literárias. “Matérias jornalísticas, crônicas, classificados de oportunidades, revistas e programas televisivos também instigaram os motes das improvisações sobre as contradições, precariedades e ironia cotidianas” (LUNA LUNERA, 2010).

Durante o processo, Falabella instigou a criação de cenas guiadas por questões como “por que faço teatro?” e “por que fazemos teatro juntos?”. Daí seguiram-se outros estímulos, que iam desde a concepção de uma cena em que o ator revelava para a plateia o processo de criação de um personagem, a cenas com teor biográfico, como falar sobre a família e contar a própria história.

Então atores e direção partiram para um processo colaborativo de criação em que a dramaturgia foi construída a partir do trabalho dos atores sobre os estímulos fornecidos pela diretora na sala de ensaios, experiência que o grupo já havia experimentado no *Projeto Cena 3x4*. A diferença é que, naquele momento, havia a presença de um dramaturgo e, neste novo processo, apesar de ter cabido à Falabella a amarração final, os atores tiveram uma participação mais efetiva na dramaturgia. Desse empreendimento resultou um espetáculo que apresentava seis títulos: *Não desperdice sua única vida*, ou *Auto Biográfico*, ou *As Patinadoras no Planeta do Dragão*, ou *Seis atores à procura de seu personagem*, ou *Mundo das precariedades humanas*, ou *Nenhuma das opções anteriores*.

O primeiro momento do espetáculo, chamado pelos atores de *Autobiografias*, era composto de seis cenas que ocorriam simultaneamente em espaços distintos. Eram seis monólogos cujas dramaturgias foram propostas pelo ator ou pela atriz que as encenavam. Nessas cenas de abertura, os atores falavam de sua vida, da sua opção pela profissão de ator. O público era dividido em grupos de seis, e guiados até cada um desses monólogos por uma sétima atriz da Companhia. Eram, então, seis cenas diferentes, mas cada um dos grupos de espectadores assistiria, naquela noite, a apenas uma delas. E é a partir desse monólogo autobiográfico que

os espectadores entrariam na estória de *Não desperdice sua única vida*, ou *Auto Biográfico*, ou naquele espetáculo cujo título o espectador atribuiria aquele que, sob o seu olhar, fizesse mais sentido.

Num segundo momento, o público, que foi distribuído em ambientes diversos, é levado para outro espaço onde cada um dos sete atores, ora assume fragmentos das histórias de seus companheiros, ora declara seus próprios fragmentos, às vezes mesclando-se também a relatos de personagens construídas a partir da representação de ideias ou funções, tais como: o Apresentador do Mundo, o Ator sem Personagem, o Homem das Etiquetas, o Homem das Oportunidades, a Mulher da Fila, a Louca da Academia, entre outros. Nesse sentido, a ocorrência desse trânsito entre teores biográficos e ficcionais permitiria um deslizamento sobre a ideia de pertencimento.

Para Regina Dalcastagnè (2005), a *possibilidade de narrar o passado parece estar estreitamente ligada à ideia de ser autor – e não apenas um ator – dele* (p.116). Martha Ribeiro (2006), ao falar sobre a proposta de Marco De Marinis de nomear como “Teatro Novo” o conjunto de experiências e propostas teatrais que surgiram nos Estados Unidos e na Europa entre 1947 e 1970, em oposição ao teatro oficial e institucionalizado, esclarece que *a aproximação entre teatro e vida* está na base das vanguardas do início do século XX.

De acordo com a autora:

o assim chamado Teatro Novo ou teatro do segundo pós-guerra compreende várias experiências no campo teatral que buscam explorar, e transbordar, os limites entre realidade e ficção. Há um forte componente autobiográfico, tanto nos processos de vivência cênica, quanto na realização de espetáculos: *ator e autor se confundem com a identidade do eu espetacular* (p. 39) (ênfase nossa).

Mais adiante autora explica que:

há um duplo aspecto nas experiências do Teatro Novo, isto é, ator e personagem se mesclam em uma espécie de presença que torna o personagem tão real quanto o primeiro. O ator, dentro deste processo de criação, cria uma alteridade (personagem) tão forte e “real” que atinge (por contágio) de modo profundo o público. A distinção entre vida e ficção fica muito tênue, o espectador acaba por vivenciar uma possível *identidade entre o criador e a criatura*. Aquilo que é (o ator no palco vivendo uma situação fictícia) se aproxima muito daquilo que poderia ser (o ator vivendo a situação real em tempo real). No palco o jogo do ator é ambíguo, o que torna difícil para o espectador separar a ficção da realidade; [...]. São estes deslizamentos entre o ator e a personagem que possibilitam a abertura de uma *espacialidade autobiográfica* (p.40) (ênfase nossa).

Questões como o descentramento do sujeito, o abandono da ideia de haver a existência de uma centralidade parecem estar inseridas na inscrição discursiva da modernidade. Segundo Arfuch (2010):

com a consolidação da democracia brotava o democratismo das narrativas, essa pluralidade de vozes, identidades, sujeitos e subjetividades que pareciam confirmar as inquietudes de algumas teorias: a dissolução do

coletivo, da ideia mesma de comunidade, na miríade narcisista do individual (p.19).

Conforme dissemos anteriormente, no primeiro momento de *Não desperdice sua única vida ou ...* cada ator apresentava seu monólogo que ocorria simultaneamente aos outros. Cada ator/autor realizava a encenação usando seu próprio nome. Ana Flávia chamava esse seu primeiro momento da peça de “momento egocêntrico, épico, narrativo, distanciado” e logo em seguida dizia: “em resumo, agora eu vou falar de minha vida”. Cláudia convidava os espectadores para brincar. Zé Walter intitulava-se como um impostor “lírico” e apresentava a sua “biografia ou abreugrafia autorizada”, Marcelo dizia que iria falar um pouquinho de sua história, “ou não...” e preferia usar o termo “esquisitices” ao invés de “memórias”. Odilon contava as suas histórias e Cláudio convidava o público a brindar a vinda ao mundo para “gozar a existência”. E cada qual, à sua maneira, falava de suas perdas, suas alegrias, sua família, dos amigos, das decepções amorosas, das brincadeiras, das frustrações, dos ganhos e dos motivos pelos quais a vida os impelira a fazer teatro.

O entrecruzamento de todas essas “narrativas vivenciais”, nos dizeres de Arfuch (2010), estaria impregnado pelo discurso da pós-modernidade, o qual sintetiza o decisivo “descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos ‘microrrelatos’, o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos” (p. 17). Assim, poderíamos dizer que essa simultaneidade de vozes narrativas, num sentido de confluência e circulação de semelhanças, proximidades e diferenças configurariam uma espécie de *espaço do biográfico*.

4 – Aqueles Dois

Aqueles Dois narra a estória de dois funcionários recém-chegados a uma repartição pública e que, desde o início, percebem uma aridez, um desconforto, certa frieza nas relações entre os funcionários daquele ambiente que eles apelidam de “deserto de almas”. Eles se conhecem à mesinha do café, dizendo: “prazer, Raul, prazer, Saul, depois como é mesmo seu nome? Sorrindo divertidos da coincidência”. Além da semelhança dos nomes e da condição de novatos, eles compartilham também o gosto por cinema, a admiração por parte das colegas de trabalho e o fato de não terem ninguém naquela cidade (“nenhum amigo, nenhum parente”). E como “num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra”, aqueles dois vão construindo uma relação de companheirismo e cumplicidade bastante ambígua que começa a gerar incômodo nos colegas de trabalho e que, por fim, resulta na demissão dos dois.

O processo criativo do espetáculo iniciou-se em maio de 2007, quando os atores do Luna Lunera – naquele momento sem recursos para contratarem diretores e outros profissionais para aperfeiçoamento técnico do grupo – empreenderam um processo de treinamento interno usando algumas técnicas que os próprios atores traziam: Odilon Esteves tinha intenção de trabalhar a *ação vocal*⁵, enquanto que Cláudio Dias voltava de uma temporada na Espanha com a proposta de trabalhar com o *contato improvisação*⁶.

⁵ Dentre outras possibilidades, o trabalho com a *ação verbal* (ou ação vocal) permite, no exercício de improvisação, o surgimento de uma pluralidade de entonações, inflexões, intenções e efeitos perlocucionais a partir da diversidade de interpretações sobre uma mesma proposição.

Em entrevista dada à revista *online Bacante*, Odilon Esteves revelou que, no processo de criação do espetáculo, “tudo foi coletivo” (BACANTE, 2008). No princípio, entretanto, não havia entre os atores a intenção de construir um espetáculo: a ideia era só a realização de um treinamento coletivo para aperfeiçoamento de algumas técnicas.

Nos meses de maio e junho de 2007 a Companhia ateve-se ao treinamento do contato improvisação, da ação verbal e também na escolha do texto. Para a prática da ação verbal, os atores escolheram alguns contos do livro *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu. Entretanto, no decorrer dos trabalhos optaram por trabalhar apenas com *Aqueles Dois*. Percebendo que algo novo estava surgindo daquele processo, na primeira semana de agosto os atores passaram a uma segunda etapa, decidindo trabalhar também com a prática da direção e da dramaturgia.

Então os atores iniciaram um trabalho de autodireção: a cada semana daquele mês de agosto um dos quatro atores envolvidos no processo de *Aqueles Dois* se incumbiria de trazer uma proposta de trabalho e, durante cinco dias, teriam a possibilidade de exercitar a direção e colocar suas ideias em prática. Ao final do mês, experimentadas todas as propostas, o grupo elegeria dentre eles um diretor. A primeira semana de direção coube ao ator Marcelo Souza e Silva. Em entrevista a nós concedida, ele esclarece o processo:

enquanto conversávamos normalmente, em determinado momento, eu sorteava perguntas que a gente teria que responder, perguntas pinçadas dentro da temática de *Aqueles Dois*. Na verdade, as perguntas traziam o nosso universo pessoal e como que o nosso universo dialogava com o universo de *Aqueles Dois*. O conto falava de filmes, então eu perguntava: “qual é o seu filme preferido?” e jogando baralho e falando sobre isso [...]. Outra pergunta: “Qual filme que você viu, gostou, mas não veria de novo?” que era uma provocação. Um filme que você detestou. Um filme sobre amizade, ou com a temática gay – que pode ser uma leitura possível. Frases como: “um casamento que não deu certo”; “um noivado tão interminável que terminou um dia”. E os outros atores tinham que comentar, dar suas opiniões, conversar sobre. E lá na frente isso foi reutilizado: isso trouxe uma instância de intimismo, de conversa informal, e lá na frente acabou fazendo parte do espetáculo (SOUZA E SILVA, 2011).

Assim, Marcelo programou sua semana propondo a investigação e a experimentação de estímulos fornecidos pelo conto *Aqueles Dois*. Então elementos como músicas referidas pelo conto, desenhos, jogos de cartas, conversas informais e debates sobre filmes, relacionamentos, amores motivaram as ações daquela semana.

Outra coisa que a gente trabalhou foi brincar com “ora narração ora encenação”, que a gente tinha no *Não desperdice sua única vida*. Era uma proposta da Cida [Falabella] esse gênero épico-dramático, uma investigação dela naquele momento e que a gente gostou muito de fazer: como que o ator ora conta uma estória, ora dramatiza essa estória? E qual que é o limiar que a gente tem entre um e outro? (SOUZA E SILVA, 2011)

⁶ Trata-se de uma técnica cujos fundamentos dão origem a uma forma de dança espontânea e sensorial em que duas ou mais pessoas buscam um diálogo físico por meio da troca de peso e de contato. Os movimentos produzidos lidam com a inércia, o momento, o desequilíbrio e o inesperado. Além disso, o trabalho com esta técnica tem a característica de oferecer autonomia criativa ao bailarino/ator no ato da improvisação.

Cláudio Dias trouxe na segunda semana, entre outras propostas, um trabalho corporal aliando a prática do contato improvisação ao texto de Caio Fernando Abreu. Nessa semana, Cláudio trouxe alguns objetos para uso em cenas, como a máquina de escrever, que auxiliava na ambientação da estória do conto de Caio Fernando Abreu. De acordo com Marcelo, na semana seguinte “Odilon não ignora o que foi feito antes e já traz esses elementos junto do texto e das conversas mais informais; junto dessa instância de brincar: ora narrar, ora dramatizar. Ou seja, cada diretor foi bebendo do que os outros trouxeram” (SOUZA E SILVA, 2011).

Na sua semana Odilon traz a proposta de suscitar ações vocais a partir do conto *Aqueles Dois*.

Então tinha o momento de sentar e criar, na cabeça, as imagens do conto para que a gente pudesse transformar as imagens em texto e falar. [...] E então eu pensei: “vou misturar os meus exercícios de ação vocal com os exercícios de contato improvisação do Cláudio”. [...] E então aí já estava começando uma mistura (ESTEVES, 2011).

Na semana do Zé Walter ele propõe um trabalho de aproximação maior com Caio Fernando Abreu.

Então a gente começa a investigar um pouco da vida do Caio através do *Caio 3D*. Lê muitas cartas do Caio, de diferentes momentos da vida dele, e começa a entender um pouco os momentos de esperança e de desesperança, de quando ele estava sadio e de quando ele adocece, entender a relação dele com a família, com amigos, com amores, entender um pouco a escrita dele. Então a gente vê quanta coisa começa a fazer sentido a partir desse mergulho na obra do Caio (SOUZA E SILVA).

Quando chegou a quarta semana, que foi a do Zé Walter, ele trouxe a música, que era uma referência muito forte do Raul [personagem do conto], e ele trouxe as cartas do Caio. O Marcelo já tinha trazido as cartas de baralho: a gente jogou muito baralho e bebeu vinho na primeira semana do Marcelo. O Zé trouxe as cartas do Caio para amigos, para amores, para família... [...] E foi fascinante, foi um mergulho na intimidade do Caio. Você ter acesso à correspondência de qualquer pessoa é um mergulho na intimidade dela. E aí vieram também as nossas cartas, as cartas nossas para pessoas que a gente quisesse escrever, e uma coisa que o Zé chamou de ‘carta na manga’, que era uma carta que você iria ter para, na hora da improvisação, você jogar como você quisesse, como é um jogo de buraco. E aí a gente começou a preparar muitas cartas na manga sem falar para ninguém porque a gente queria ter cartas na manga para surpreender o colega na hora da improvisação. [...] Naquela semana a gente tinha um repertório de perguntas que a gente podia transformar em resposta em cena, na hora do jogo. [...] Então eu fico absolutamente rendido durante a improvisação, por conta de uma carta na manga do meu colega que guardou e achou um momento justo de colocar. Então as coisas iam assim: uma voz de alguém ecoava no outro, e aí o outro trazia uma outra fala que vinha e ecoava num terceiro. E onde reinava o ‘sim’, o ‘sim absoluto’, onde tudo que você queria trazer você tinha espaço de colocar como numa brincadeira de criança e de amigos que não se censuram [...] (ESTEVES, 2011).

Desde o início do processo de *Aqueles Dois*, sempre estiveram em cena quatro atores. Inicialmente, eram Zé Walter Albinati, Cláudio Dias, Odilon Esteves e Marcelo Souza e

Silva. Com a saída de Zé Walter, Rômulo Braga, que pertencia a outro grupo teatral, foi convidado a compor o quarteto do espetáculo. Desde então, Zé Walter Albinati passou a se incumbir de registrar o ocorrido nos ensaios e dar o *feedback* ao grupo.

É importante registrar a presença do olhar externo de Albinati, já que o diretor de cada semana era também ator e precisava estar envolvido com a cena. Isto porque, durante os ensaios, o diretor semanal cumpria a função de propor novos modos de trabalho que, segundo Odilon Esteves, “eram direções no sentido de gerar questões, estímulos, para provocar. Para que os atores improvisassem. Mas o diretor do dia também era ator. Ele tinha que provocar, mas ele também estava dentro do jogo, então não podia sair para ver” (BACANTE, 2008).

Não havia, portanto, a presença tradicional do diretor, já que a criação se dava através da horizontalização das relações, característica marcante do *processo colaborativo*. Segundo Odilon, os atores da Companhia já haviam experimentado esse processo no espetáculo *Nessa Data Querida*, em 2003. Mas, segundo ele, no processo de *Aqueles Dois*, o grupo “radicalizou um pouco”: o fato de haver um diretor diferente a cada semana fazia com que surgissem propostas muito distintas, mas que começaram a se “contaminar” e a se imbricar de modo que já não havia mais como distingui-las. Além disso, no grupo houve uma concordância de que alguns aspectos que haviam sido apresentados durante determinada semana continuariam pertinentes, fazendo com que permanecessem no projeto da semana seguinte.

Na segunda semana de setembro eles inauguraram o que passou a ser chamado de *Observatório de Criação*: é quando os ensaios do espetáculo – com a dramaturgia ainda em construção – passam a ser abertos à apreciação e à opinião do público. Na entrevista concedida à Bacante, Odilon Esteves exemplifica a eficácia do Observatório ao explicar sobre a influência do comentário de um amigo do grupo que havia assistido à peça. Segundo Odilon,

ele viu um desses observatórios de criação numa semana e voltou depois de duas semanas. E me disse: “o que aconteceu com a cena da Solange?” E eu digo “que cena da Solange?”. “Aquele hora em que eles estão conversando no café sobre os filmes do Almodóvar, das atrizes do Almodóvar e aí você diz ‘Solange? Não, não tem Solange no Almodóvar’ e aí alguém responde ‘não, a festa na casa da Solange, de aniversário que ela mandou convidar’” eu disse “teve isso?”. Ele disse “teve, você que fez, não era texto?”. Eu disse não Fred, a gente improvisa. É um *canovaccio*, mas a gente não sabe o que acontece.

[...] Aí eu vou e transformo isso que o Fred disse da Solange, aí vira texto. Eu vou para o computador e anoto, por quê? Porque alguém da plateia disse “ah! Eu gostava daquilo”, então a plateia interferiu muito diretamente. Tanto que o primeiro ensaio que a gente fez foi só para mulheres. Porque como eram só homens na montagem, a gente queria ver como é que a mulher recebia aquilo. Se estava ficando um olhar muito masculino. É importante a gente ter feito o primeiro observatório de criação assim para abrir para esse olhar feminino (BACANTE, 2008).

Nesse momento, o processo criativo do espetáculo, embasado desde o princípio no processo colaborativo, ganha uma dimensão ainda mais coletiva e mais plural com a abertura ao diálogo com o público: o espetáculo entra na esfera do inacabado.

No *processo colaborativo* o texto dramaturgico não existe *a priori*, mas vai sendo construído juntamente com a cena a partir da improvisação/representação do ator, na sala de ensaio. Chamado de *dramaturgia em processo*, esse procedimento de criação textual coletivo é elaborado, portanto, concomitantemente à cena, baseado nas improvisações e experiências particulares do ator.

O processo colaborativo “é a expressão do diálogo artístico, num jogo de complementaridade” (RINALDI *apud* FISCHER, 2010, p. 63). Contudo, muito embora o processo colaborativo solicite integração de seus participantes na construção de uma obra única e comum, isso não significa a dissolução das identidades criadoras, ao contrário, “propugna pela autonomia e pelo aprofundamento dessas identidades” (GUINSBURG, 2006, p. 254).

Bakhtin nos diz que, no romance polifônico de Dostoiévski, a voz do herói “possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis” (BAKHTIN, 2002, p. 5). Nesses termos, para que o processo colaborativo de criação se realize, é preciso que as funções estejam fortalecidas e integradas em rede, o que não pressupõe uma diluição ou homogeneização das vozes dos participantes, mas a busca de uma plenivalência de todas essas funções, uma polifonia.

Assim, desde sua estreia em novembro de 2007 até as representações mais recentes, o *Aqueles Dois* vem sofrendo alterações a partir da observação dos próprios atores, mas, principalmente, devido a interferências externas. A cada nova representação do espetáculo é possível flagrar uma alteração, mesmo que sutil, ou a inserção de algum elemento novo como resultado da contribuição do olhar externo.

A dramaturgia de *Aqueles Dois* é composta não só pelo texto de Caio Fernando Abreu, mas também pelo diálogo estabelecido pelas provocações que o texto ainda suscita nos atores, as sugestões que cada um trouxe em suas semanas de direção, as impressões do público, os objetos, músicas, filmes prediletos. Tal composição dramaturgica, engendrada a partir da colaboração e do diálogo de caráter intimista contribuiu para acreditarmos na possibilidade da existência desse espaço dialógico do biográfico, pois o trabalho foi construído com base em um “algo a mais” que segundo Arfuch (2010) “está em jogo não tanto na diferença entre gêneros discursivos envolvidos, mas em sua coexistência” (p. 16).

Considerações finais

Partindo dos processos de composição de seus espetáculos, especialmente *Não desperdice a sua única vida ou...* e *Aqueles Dois*, acreditamos que a Companhia Luna Lunera se configure como um espaço dialógico do biográfico e que este é construído no embate de individualidades plenivalentes, na soma e no confronto das distintas vozes dos participantes desse espaço.

Compõem esse espaço fragmentos de histórias, imagens de infância, um filme preferido, um livro que marcou, uma pessoa querida, interesses particulares, enfim, referências íntimas que são levadas em consideração no momento da criação cênica, tornados relevantes, e, assim, matéria-prima para os espetáculos. Compreendendo o dialogismo como o diálogo entre essas

vozes, mas também como seu conflito, podemos pensar que é justamente nesse embate de forças afetivas, subjetivas, (auto)biográficas, que um "produto" coletivo é criado.

Os processos de criação são capazes de pinçar distintos fios e de agenciá-los de modo que os relatos/recordações/fragmentos/objetos íntimos – na heterogeneidade de gêneros e na heterogeneidade de seus sujeitos – revelem, na sua igualdade de manifestação, um caráter biográfico e plural de vozes, enfim, polifônico na sua constituição.

Referências bibliográficas:

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vivendo a ilusão biográfica. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, número 8, p. 112-125, 2005.

FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

GINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RIBEIRO, Martha. O Novo Teatro e a explosão do espaço autobiográfico. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4., 2006, Rio de Janeiro. [Anais eletrônicos do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas]. Disponível em: http://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&q=martha+ribeiro+o+teatro+novo&btnG=Pesquisar&lr=lang_pt&as_ylo=&as_vis=0. Acesso em: 02 out. 2011.

Documentos eletrônicos:

BACANTE. Entrevista com Cia. Luna Lunera. **Revista Bacante**. São José do Rio Preto, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.bacante.com.br/bate-papo/entrevista-com-a-cia-luna-lunera>> Acesso em: 17 ago. 2010.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Cia. Luna Lunera**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=9004>. Acesso em: 26 jun. 2011.

LUNA LUNERA. Histórico. In: **Luna Lunera Cia. de Teatro**. Disponível em: <<http://cia-lunalunera.blogspot.com>>. Acesso em: 20 fev. 2010.

Fontes Primárias:

AQUELES DOIS. Dramaturgia e direção: Cláudio Dias, Marcelo Souza e Silva, Odilon Esteves, Rômulo Braga e Zé Walter Albinati. Londrina: Festival Internacional de Teatro, 22 jun. 2010. 1 DVD (108 min.): DVD-R, son., digital, color.

AQUELES DOIS. Dramaturgia e direção: Cláudio Dias, Marcelo Souza e Silva, Odilon Esteves, Rômulo Braga e Zé Walter Albinati. Belo Horizonte: Teatro do Galpão Cine Horto, 28 fev. 2009. 1 DVD (90 min.): DVD-R, son., digital, color.

NÃO DESPERDICE SUA ÚNICA VIDA OU... Dramaturgia: Cida Falabella e Companhia Luna Lunera; Direção Cida Falabella. Belo Horizonte: Centro Cultural da UFMG. 07 jan. 2005. 1 DVD (227 min.): DVD-R, son., digital, color.

Entrevistas com os atores do Luna Lunera:

ALBINATI, José Walter. Entrevista concedida para o SESC-SP em 30 abr. 2004. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=2983>> Acesso em: 08 set. 2011.

ESTEVES, Odilon. Belo Horizonte, Brasil, 25 jan. 2011. 1 dvd. Entrevista concedida a Elton Mendes Francelino e Lucimara de Andrade.

SOUZA e SILVA, Marcelo. Belo Horizonte, Brasil, 24 jan. 2011. 1 dvd. Entrevista concedida a Elton Mendes Francelino e Lucimara de Andrade.