

Cómo citar:

Mendes Francelino, E. (2014). O espaço biográfico da companhia Luna Lunera: memória, narrativa e performatividade. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (8), 201-212.

EL ESPACIO BIOGRÁFICO DE LA COMPAÑÍA LUNA LUNERA: MEMORIA, NARRATIVA Y PERFORMANCE*

**THE BIOGRAPHIC SPACE OF THE LUNA LUNERA COMPANY: MEMORY,
NARRATIVE AND PERFORMANCE**

**O ESPAÇO BIOGRÁFICO DA COMPANHIA LUNA LUNERA: MEMÓRIA, NARRATIVA E
PERFORMATIVIDADE**

Elton Mendes Francelino**

Lucimara de Andrade***

** Autor-investigador de la Compañía Pulso de Teatro. Magister en Teoría Literaria y Crítica de la Cultura por la Universidad Federal de San Juan del Rey (UFSJ). Doctor en Poéticas y Procesos de Escenificación por el Programa de Pos-Grado en Artes Escénicas de Universidad Federal de Bahía (UFBA).
E-mail: eltonparalelo@yahoo.com.br

*** Investigadora de temáticas relacionadas con la literatura y el teatro. Magister en Teoría Literaria y Crítica de la Cultura de la Universidad Federal de San Juan del Rey (UFSJ). Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por el Programa de Pos-Grado en Estudios Literarios de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG).
E-mail: ludeanbr@yahoo.com.br

RESUMEN

En este artículo pretendemos discutir la existencia de un *espacio biográfico* (en los términos de Leonor Arfuch) constituido a partir del recorrido de la creación y escenificación de algunos espectáculos de la Luna Lunera, compañía teatral creada en 2001, en la ciudad brasileira de Belo Horizonte. El alcance de este estudio se extiende a artistas e investigadores interesados en conocer a cerca de uno de los grupos que más han representado el teatro del Estado de Minas Gerais en América Latina. Consideramos aquí las experiencias de la Compañía con sus *ensayos afectivos*, con el *proceso colaborativo* de creación y con los espectáculos *No desperdicie su única vida* (2005) y *Aquellos Dos* (2007). Pensamos que, a partir de este estudio, podemos afirmar la constitución de un *espacio biográfico* constituido a partir del recorrido de creación y escenificación de espectáculos en que aspectos o elementos afectivos, íntimos y autobiográficos de los creadores contribuyen para la construcción de un trazo identitario de la Compañía Luna Lunera.

PALABRAS CLAVE

Compañía Luna Lunera, espacio biográfico, memoria, narrativa, performance.

ABSTRACT

This article intends the discussion of the existence of a *biographic space* (in Leonor Arfuch's terms) formed from the creation and staging paths of some the performances of Luna Lunera, a theater company created in 2001 in Belo Horizonte, Brazil. The scope of this study is extended to artists and researchers interested in learning about one of the groups which has most represented the theater of Minas Gerais in Latin America. The experiences of the Company with its *emotional trials*, *its collaborative creation process* and with the performances *Do not Waste Your only Life* (2005) and *Those Two* (2007) are considered here. From this study, the construction of a biographic space can be confirmed from the creation and staging paths of performances in which the creators' affective, intimate and autobiographic aspects or elements contribute in the construction of and identity stroke of the Luna Lunera Company.

KEY WORDS

Luna Lunera Company, biographic space, memory, narrative, performance.

* Recibido: 20 de mayo de 2014, aprobado: 15 de junio de 2014

RESUMO

Neste artigo pretendemos discutir a existência de um espaço biográfico (nos termos de Leonor Arfuch) constituído a partir do percurso de criação e encenação de alguns espetáculos da Luna Lunera, companhia teatral criada em 2001 na cidade brasileira de Belo Horizonte. O alcance deste estudo estende-se a artistas e pesquisadores em artes cênicas interessados em conhecer acerca de um dos grupos que mais tem representado o teatro do estado Minas Gerais pela América Latina. Consideramos aqui as experiências da Companhia com os ensaios afetivos, com o processo colaborativo de criação e com os espetáculos: *Não desperdice sua única vida* (2005) e *Aqueles Dois* (2007). Acreditamos que, a partir deste estudo, nós possamos afirmar a constituição de um *espaço biográfico* em que aspectos ou elementos afetivos, íntimos e autobiográficos dos criadores contribuem para a construção de um traço identitário da Companhia Luna Lunera.

PALAVRAS CHAVE

Companhia Luna Lunera, espaço biográfico, memória, narrativa, performatividade.

INTRODUCCIÓN

Luna Lunera, es una compañía de teatro fundada oficialmente en enero de 2001 en la ciudad brasilera de Belo Horizonte. *Perdóname por Traicionarme*, de Nelson Rodrigues, fue el primer espectáculo montado por la Compañía, recibiendo varios premios y siendo considerado un éxito por el público y por la crítica. La pieza pasó por varias capitales brasileiras y tambien representó al Brasil en Chile en los festivales de Puerto Montt, Valdivia y Santiago.

En 2003, el grupo participó del *Proyecto Escena 3x4* –una iniciativa del Galpón Cine Horto y de la Maldita Compañía de Investigación Teatral, ambos de Belo Horizonte– que tenía como propuesta la construcción de espectáculos a partir del *proceso colaborativo* de creación¹. De esa

¹ Por *proceso colaborativo* se comprende un modo de creación en el que hay horizontalización de las relaciones entre los creadores de un espectáculo teatral, que se colocan activos en el sentido de que ejercen su propia “autoridad”, designación que los propios actores de Luna Lunera usan para caracterizar esa idea. Stela Fischer (2010) esclarece que esa dinámica es democrática al considerar el *colectivo* como principal agente de creación de aglutinación de sus integrantes, “proponiendo un desvanecimiento de las formas jerárquicas de organización teatral” (Fischer, 2010, pp. 61-62).

experiencia, Luna Lunera² construyó *En esta fecha querida*, con dirección de Rita Clemente y dramaturgia de Guilherme Lessa. En 2005, ese espectáculo realizó el Circuito Usiminas, por la Ley Estatal de Incentivo a la Cultura, y fue con él que la Compañía regresó a Chile para el festival XVI Temporales Internacionales de Teatro Año 2005 en las ciudades de Puerto Montt, Valdivia y Concepción.

No desperdicie su única vida: ensayos afectivos y autobiografía

En el año 2005, seis actores de la Compañía optaron por iniciar un proceso de creación, inicialmente sin la presencia de un director, partiendo de sus *ensayos afectivos*, que, como aclara el actor Zé Walter Albinati, “es donde partimos las expectativas de cada uno, esbozando lecturas, fragmentos de escenas, pequeñas instalaciones escenográficas. Eso crea un ambiente muy fértil para motivar la investigación. De ahí se determina el foco a ser explorado” (Albinati, 2004).

² Utilizaremos algunas veces la designación “de Luna Lunera” como una referencia “al grupo” Luna Lunera, modo como los propios actores, durante entrevistas concedidas a nosotros en el año 2011, usan para referirse a la Compañía.

En el nuevo proceso, cada actor realizaría su ensayo afectivo como modo de presentar a sus compañeros su propuesta de montaje. Hubo, entonces, cuatro propuestas diferentes, todas ellas extraídas de obras literarias. En ese intermedio, los actores optaron por invitar para la dirección a Cida Falabella que, después de algunos experimentos con aquellas propuestas, implementó la construcción colaborativa de un texto partiendo de

estímulos extraídos de aquellas obras y que al mismo tiempo guiaban a los actores en la improvisación de escenas.

En 2005, fue el debut de *No desperdicie su única vida*. El momento inicial del espectáculo, llamado por los actores de *Autobiografías*, estaba compuesto de seis monólogos que ocurrían simultáneamente, cuyas dramaturgias fueron propuestas por cada actor que las encenificaba.



Figura 1. Escena autobiográfica del actor Zé Walter Albinati en *No desperdicie su única vida*. Fotografía: Guto Muniz.

En esas escenas de apertura los actores hablaban sobre su vida y sobre su opción por la profesión de actor, como un fragmento del actor Zé Walter Albinati:

[Zé Walter:] Mi madre tiene la costumbre de cantar en el tendedero. Cuando yo era niño, yo hacía de las sábanas mis cortinas, y ahí yo aparecía [...] quién sabe hasta inventar nuevas situaciones, como la situación de vivir del teatro, inclusive en contra de toda la plaga de aquellos que

creían que del teatro no se vive.
(*No desperdicie su única vida*, 2005)

El público total era dividido en seis grupos y después guiado hasta las escenas, de modo que cada grupo de espectadores presenciara, en aquella noche, apenas una de ellas. Y es a partir de esos monólogos autobiográficos que los espectadores entran en la historia de *No desperdicie su única vida*.

Partiendo de las condiciones citadas, podemos considerar *No desperdicie su única*

vida un espectáculo que reúne elementos auténticamente autobiográficos en su composición.

Aquellos Dos: semanas de dirección y dramaturgia en proceso

En mayo de 2007 cuatro actores de Luna Lunera decidieron iniciar un entrenamiento interno usando algunas técnicas que ellos mismos diseñaron, siendo el texto escogido para las prácticas el cuento *Aquellos Dos*, de Caio Fernando Abreu. En seguida, optaron por iniciar un trabajo de autodirección: cada semana de agosto, cada actor involucrado en aquel proceso de *Aquellos Dos* se encargaría de traer una propuesta de trabajo y tendría la posibilidad de ejercitar la dirección,

colocando sus ideas en práctica. Ese período, fue llamado por los actores: “semanas de dirección”.

Ya en septiembre de ese año, ellos inauguraron lo que pasó a ser llamado *Observatorio de Creación*: momento en que los ensayos del espectáculo, con la dramaturgia todavía en construcción, pasaron a ser abiertos a la apreciación y opinión del público. Como sabemos, en el *proceso colaborativo*, como el texto dramático no existe *a priori*, él va siendo construido en una *dramaturgia en proceso*, o sea, concomitantemente a la escena, basada en las improvisaciones y experiencias particulares de los actores en la sala de ensayo (Fischer, 2010, p. 63).



Figura 2. Actores Cláudio Dias y Rômulo Braga en *Aquellos Dos* con público al fondo. Fotografía: Guto Muniz.

Mientras tanto, la apertura para la mirada del público acerca de la dramaturgia todavía en proceso evoca la presencia de un devenir que, invariablemente, va a abrir el proceso de creación para la imprevisibilidad de lo nuevo que continúa y repercute así mismo después del debut de *Aquellos Dos*. En desarrollo, el actor Odilon Esteves comenta sobre las influencias de la espectadora D. Dora para la escenificación:

[...]una señora, D. Dora, peruana, una abogada pensionada, fue ver la pieza un día y cuando acabó, ella se presentó ante mí y dijo que “Tú me acostumbraste” era la canción de su vida, y me preguntó si yo podía poner en la vitrola esa canción una vez más y así lo hice. Pasó una semana o dos, yo vi una señorita entrando para ver la pieza y pensé “amigos yo creo que es la señora Dora”. En medio de la pieza yo le [...] dedique el espectáculo a ella. Y allí en El mailing (Anuncios) ella agradeció la dedicatoria y escribió: “Odilón, me gusta todo, pero cuando usted gana el pájaro Carlos Gardel [objeto imaginario] de regalo, no cierre las manos amasándolo cuando la escena acaba, colóquelo encima de la televisión o del estante!”. Ahí es claro yo entiendo, D. Dora está haciendo teatro amateur después que se pensiono. Entendí que su indicación para que no mate un objeto imaginario era parte de una lógica con la cual normalmente lidiamos en los cursos de iniciación al teatro, una convención de la mímica, pero que no necesitaríamos respetar en *Aquellos Dos*. Sólo que más que la lógica de esa convención, lo

que me importaba por si misma era su deseo de contribuir con la pieza, dando la contribución que ella tenía. Eso para mí era muy valioso. Desde entonces, coloqué el pájaro imaginario encima del estante. (Esteves, 2011)

Por todo eso, entendemos que la dramaturgia de *Aquellos Dos* está compuesta no solamente por los estímulos extraídos del texto de Caio Fernando Abreu, también por el diálogo establecido por las provocaciones que el texto todavía suscita en los actores, las sugerencias que cada uno trajo en sus semanas de dirección, las impresiones del público en el *Observatorio de Creación*, y los elementos afectivos que emergieron de la memoria de los artistas involucrados y que están hoy presentes en cada escenificación del espectáculo.

TEATRO CONTEMPORÁNEO: PERFORMANCE EN ESCENA

Al referirse al teatro de los años 1970 a los 1990, Hans-Thies Lehmann afirma que muchos de los trazos de la práctica teatral que entonces eran considerados “pos-modernos” (como la presencia de trazos estadísticos heterogéneos, el uso de medios en relación con el *performance*) “no demuestran de modo alguno un alejamiento significativo de la modernidad, apenas de tradiciones de la forma dramática” (Lehmann, 2007, p. 32). Así, Lehmann llama la práctica teatral de ese período de “pos-dramático”, que designa un teatro que opera “para además del drama, no necesariamente también para la modernidad”. En ese movimiento, Lehmann agrega que las fronteras entre el

teatro y el “arte performático” se volvieron fluidas (2007, p. 223).

Sin embargo, en un nuevo artículo recientemente publicado en el Brasil al final de 2013, Lehmann regresa 12 años después la emergencia del término “pos-dramático” para analizar algunos de sus despliegues frente a los cambios ocurridos en la escena contemporánea, sobre todo en la primera década de este siglo. En su nuevo trabajo, Lehmann reafirma el distanciamiento del teatro del paradigma dramático y a su relación con la noción de *performance*, sin que haya la necesidad de “establecerse una línea divisoria clara entre el teatro y el *performance*” (2013, p. 875). Una vez que en la actualidad, ambos estarían regresando para la investigación de la vida cotidiana que pensamos conocer muy bien. Sus técnicas son más presentación que representación, pero una exposición astuta de las realidades y de la creación de teatros de situación de lo que una representación de las ficciones dramáticas sobre ellos –aunque esa práctica ciertamente no haya desaparecido por completo– (Lehmann, 2013, p. 864).

Josette Féral (2008), al preferir dar a la poesía contemporánea del teatro el alias de “teatro realizativo”, dice que, “si hay un arte que se benefició de las adquisiciones del *performance*, es ciertamente el teatro, dado que él adoptó algunos de los elementos fundadores que avalaron el género” (p. 198), dentro ellos la:

Transformación del actor en *puesta en acción*, descripción de los acontecimientos de la acción escénica en detrimento de la representación o de un juego de ilusión, espectáculo centrado

en la imagen y en la acción y no más sobre el texto, apelar a una receptividad del espectador de naturaleza esencialmente especular o al estilo de las percepciones propias de la tecnología. (Féral, 2008, p. 198)

Por su parte el director brasilero Antonio Araújo apunta, en la escena contemporánea, la existencia de una “escenificación realizativa” (2008) donde se inscribe el carácter multidisciplinario de cruce de diferentes lenguajes artísticos, característica tan axial en el *performance*. Además de eso, el trabajo del actor presenta fuerte contenido autobiográfico, en lo representacional y en lo narrativo (ya que ninguna narrativa lineal mantiene los elementos unidos), buscando una contraposición a la ilusión en la intensificación de presencia y del momento, en un acontecimiento compartido con la platea (Araújo, 2008, p. 253).

AUTOBIOGRAFÍA Y PERFORMANCE

En *Espacio bibliográfico* (2010), la argentina Leonor Arfuch nos dice que la Internet fue gran responsable por popularizar nuevas modalidades autobiográficas de las personas comunes que “pueden ahora expresar libre y públicamente con tonos mutantes de la subjetividad contemporánea” (2010, p. 150). Surge, así, un “nuevo trazado del espacio público” que pasa a transformar de manera decisiva los géneros autobiográficos canónicos.

Todavía el concepto de autobiografía es escurridizo, lo que refleja una tendencia a caracterizar como “autobiográfica”

cualquier manifestación que presente alguna similitud con los hechos de la historia de la vida del autor. En *Pacto Autobiográfico*, publicado por primera vez en 1975, el francés Philippe Lejeune atribuyó al género autobiográfico la definición de narrativa retrospectiva en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando focaliza su historia individual, en particular la historia de su personalidad" (Lejeune, 2008, p. 14). Partiendo de ese concepto escrito, cualquier otra manifestación (literaria o no) que escape a la designación propuesta por Lejeune irá a situarse fuera del género, imposibilitando, inclusive, la idea de una enseñanza de sello autobiográfico. La principal dificultad tal vez resida en la falta de aparato teórico específico para el estudio de la construcción autobiográfica en el teatro, terreno todavía muy poco explorado.

Arfuch defiende todavía que la multiplicidad de las formas que componen el *espacio biográfico* ofrece un trazo en común: ellas cuentan de diferentes modos, una historia o experiencia de vida, inscribiéndose así una de las grandes divisiones del discurso: la narrativa. El cruzamiento de todas esas "narrativas vivenciales", en palabras de Arfuch, estaría impregnado por el discurso de la posmodernidad, lo cual sintetiza lo decisivo: "descentralización del sujeto y extensivamente, la valorización de los micro relatos, desplazamiento del punto de mira omnisciente y ordenador en beneficio de la pluralidad de voces, de la hibridización de la mezcla irreverente de cánones, retóricas, paradigmas y estilos" (2010, p. 17).

La profesora Beth Lopes (USP), aporta una importante contribución al establecer conexiones entre memoria y performatividad. Para ella, la memoria es un *procedimiento* performativo, y tiene un relevante papel en la corporalidad del artista, al punto de figurarse como "la raíz de los procedimientos creativos del actor" (2003, p. 135), teniendo en cuenta que la cartografía y los medios utilizados para su arte tienen de alguna manera, la presencia de la memoria como el impulso, la motivación o el tema de su trabajo y siempre están asociados con el deseo de "producir un arte vivo, un arte de la presencia y del presente (incluso cuando la raíz es la última)" (2003, p. 135).

En esos términos, la memoria erige una dinámica creadora que surge "en la fricción entre el cuerpo en el teatro y el cuerpo cotidiano" (Lopes, 2003, p. 140). En su trabajo con la escena, Beth Lopes intenta mostrar cómo la memoria puede ser una importante herramienta para la formalización, para el entrenamiento y para el proceso creativo del actor, actuando como instauradora de un lenguaje singular, un modo de percibir y comprender el mundo contemporáneo.

El trabajo del actor consiste en confrontarse, día a día, con la percepción de sí. Se amplía, de esta forma, el poder de observación de sí y de otros. Su expresión se construye no solo en un trazo sensible de su cuerpo fisiológico y psicológico más íntimo, pero también es la expresión individual resultante de un conjunto de relaciones sociales sobre la cual pesan las tensiones y los dilemas de su época (Lopes, 2003, p. 138).

En ese sentido, el acto de interpretar, para Beth Lopes, se traduce en la:

[...] tensión entre vida y arte, entre actor y personaje, entre técnica y el acaso, entre el actor y el espectador, entre la contingencia y la coherencia. En ese campo de fuerzas, atravesado por mil discursos, tatuado por mil culturas, desarticulado por mil vanguardias surge el cuerpo vibrátil del actor. (p. 140)

ASPECTOS CONCLUSIVOS: EL ESPACIO BIOGRÁFICO DE LUNA LUNERA

Es posible notar que algunas de esas características “performativas” presentadas en el teatro contemporáneo han sido frecuentes en los últimos espectáculos de la Compañía Luna Lunera.

En *No desperdicie su única vida*, cada uno de los actores usó su nombre propio en los monólogos autobiográficos, ofreciendo al público sus historias, experiencias y creencias. Ya en *Aquellos Dos*, la autonomía ofrecida a los creadores permitió que aspectos y elementos afectivos, íntimos y autobiográficos se hicieran presentes en el proceso de creación y escenificación del espectáculo.

Ya en el proceso creativo de *Aquellos Dos* los actores consiguen colocar su voz, sus intenciones subjetivas, su comprensión de mundo, debido a la autonomía proporcionada por el *proceso colaborativo* de creación. Cuando va para la escena, el uso reversamente característico del *sistema curinga* refuerza la presencia particular de cada actor al propiciar que ellos revesen en la escenificación de los mismos personajes, ofreciendo aquellas personas sus propias características.



Figura 3. Actores Cláudio Dias y Rômulo Braga en *Aquellos Dos* con público al fondo.
Fotografía: Paula Kossatz.

Durante la escenificación, se nota la intención de crear una aproximación con el espectador, no en la búsqueda de una representación o interpretación actoral, pero de una “personificación”, apagando los límites entre la realidad y ficción, no raras veces, por la tentativa de diálogos informales y de improviso con la platea. Josette Féral, afirma que son esos actores que:

[...] cantan, cantan, danzan, cuentan, a veces encarnan el personaje, pero que en la secuencia salen de él completamente. El actor aparece ahí, antes que todo, como un *artista*. Su cuerpo, su juego, sus competencias técnicas son colocadas en frente. El espectador entra y sale de la narrativa, navegando según las imágenes ofrecidas a su mirada. El sentido ahí no es reductivo. La narrativa incita a un viaje en el imaginario que el canto y la danza amplifican. Los arabescos del actor, la elasticidad de su cuerpo, la sinuosidad de las formas que solicitan el observar del espectador en primer plano, están en el dominio del desempeño. El espectador, lejos de buscar un sentido para la imagen, se deja llevar por esta *realización en acción*. Él actúa. (Féral, 2008, p. 202)

Al explorar el campo de la experiencia personal que se abre para narrativas discordantes de la historia oficial, Ecléa Bosi cuestiona, en *Tiempo vivo de la memoria*:

Nosotros debemos entonces contar historias? Nuestra historia? Es verdad que, al narrar una experiencia profunda, nosotros

la perdemos también, en aquel momento en que ella se corporifica (y se enriquece) en la narrativa. Sin embargo el mutismo también petrifica el recuerdo que se paraliza y sedimenta en el fondo de la garganta [...] (Bosi, 2003, p. 35)

Para Bosi “la memoria sería el lado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas” (2003, p. 27), con la capacidad de rescatar el tiempo mediante imágenes. Sin embargo, al relatar su propia experiencia con narradores orales, personas que se entregan a la recordación, Bosi afirma que:

[...] oyendo testimonios constatamos que el sujeto mnemónico no recuerda una u otra imagen. Él evoca, da voz, hace hablar, dice de nuevo el contenido de sus vivencias. Mientras lo evoca él está viviendo actualmente y con una intensidad nueva a su experiencia. (Bosi, 2003, p. 44)

En las entrevistas que realizamos en 2011 con Luna Lunera, sea en el proceso creativo, en la escenificación o incluso en aquel acto de rememoración de aquellos procesos por medio de los testimonios orales, percibimos la manifestación de la memoria como una fuerza capaz de desencadenar nuevos deberes. Se trataría del tiempo mesiánico evocado por Walter Benjamin, *kairós*, el tiempo del ahora vivido en el recuerdo, o sea, la actuación de una *memoria redentora* que presenta afinidad con la propuesta de Ecléa Bosi. Para la investigadora, la memorización:

[...] es más que un revivir de imágenes del pasado. Puede existir

en el narrador oral un minuto en que él intuye la temporalidad. Su camino familiar entre los infinitos caminos posibles es un camino de hormiga: el tiempo vivido por la biografía es aquel *poco* captado por la memoria narrativa. (Bosi, 2003, p. 45)

Al realizar un estudio sobre la relación entre tiempo y narrativa, en la cual el narrador es el protagonista de la propia historia, Regina Dalcastegnè resalta que la práctica de tales narrativas tiene un fuerte propósito de marcar la identidad y dotar de sentido la existencia. Por ese motivo:

[...]muylejosdetodalateoríasobre la realidad y nuestra percepción de ella, proseguimos, en la vida cotidiana, creando narrativas lineales, cronológicamente estructuradas, para darnos cuenta de nuestra presencia en el mundo. Una presencia que envuelve, básicamente, la experiencia del tiempo. [...] De ahí las innumerables historias de vida, las narrativas biográficas, que intentan dar sentido a la existencia. (Dalcastegnè, 2005, pp. 113-114)

Según evalúan tanto Araújo (2008) como Féral (2008) el actor contemporáneo se aproxima al actor en el sentido de colocar a sí mismo, en un rechazo del personaje.

Araújo asegura que es precisamente:

[...]esainstauracióndelapresencia del cuerpo y de la persona del

propio actor, no mediada por instancias ficticias, que, marcó la división entre representación – asociada al teatro– y presentación –elemento-base de la actuación– [que] será revista y rearticulada por la enseñanza contemporánea. (Araújo, 2008, pp. 253-254)

Se percibe, en la ocasión del estudio de la creación y encenificación de *Aquellos Dos*, la presencia de elementos afectivos, íntimos (cartas y canciones, menciones a personas, películas y hechos recordados) y notoriamente autobiográficos que están presentes no solo en el espectáculo estudiado, también en *No desperdicie su única vida*.

En 2011 hicimos dos etapas de entrevistas con cada uno de los actores que pasaron por la escena de *Aquellos Dos*. En ellas, los actores mencionan la historia de la Compañía y de sus espectáculos, los procesos creativos y las experiencias con diferentes directores, pero también relatan su trayectoria personal en el teatro.

Así, tal vez podamos decir que esa simultaneidad de voces narrativas, en un sentido de confluencia y circulación de semejanzas, proximidades y diferencias, posibilitan la constitución de un *espacio biográfico* por Luna Lunera a partir del recurso de creación y escenificación de espectáculos o elementos afectivos, íntimos y autobiográficos de los creadores que contribuyen para la construcción de un trazo identitario de la Compañía.



Figura 4. Actores Guilherme Théó, Odilon Esteves (al frente), Marcelo Souza y Silva (al fondo) y Rômulo Braga en *Aquellos Dos*. Fotografía: Carlos Hauck.

REFERENCIAS

- Araújo, A. (2008). La escenificación performativa. *Revista Sala Preta*, 8, 253-258. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP.
- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. RJ: EDUERJ.
- Bosi, E. (2003). *Tiempo vivo de la memoria: ensayos en Psicología Social*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Dalcastagnè, R. (2005). Viviendo la ilusión biográfica. El personaje y el tiempo en la narrativa brasilera contemporánea. *Literatura e sociedade*, 8, 112-125. São Paulo.
- De Marinis, M. Nueva teratología y performance estudios: cuestiones para un diálogo. *Repertorio: teatro & danza*, 15, 95-103. Salvador.
- Féral, J. (2008). Por una poética realizativa: el teatro performativo. *Revista Sala Preta*, 8, 197-210. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, USP.
- Fernandes, S. (2013). Realización y génesis de la escena. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(2), 404-419. Porto Alegre.
- Fischer, S. (2010). *Proceso colaborativo y experiencias de compañías teatrales brasileiras*. São Paulo: Hucitec.
- Guinsburg, J., Faria, J.R., & Lima, M.A. (2006). *Diccionario del Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- Lejeune, P. (2008). *El pacto autobiográfico: de Rousseau a la Internet*. Belo Horizonte: UFMG.
- Lehmann, H.-T. (2007). *El teatro pos-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.

_____. (2013). El teatro pos-dramático, doce años después. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 859-878. 2013. Porto Alegre.

Lopes, B. (2009). El performance de la memoria. *Revista Sala Preta*, 9, 135-145. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP.

Ribeiro, M. (2006). El Nuevo Teatro y la explosión del espacio autobiográfico. In *Congreso de Investigación y Pos-Grado en Artes Escénicas*, año 4, Río de Janeiro. Disponible en: <http://www.portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20X%20digital.pdf>

Szondi, P. (2003). *Teoría del drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify.

Toledo, L.R. de. (2008). *Confesión en la ribalta: el teatro autobiográfico de Mauro Rasi*. Disertación de maestría. UFJF.

Entrevistas con los actores de Luna Lunera

Albinati, J.W. Entrevista concedida para SESC-SP el 30 de abril de 2004. Disponible en: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=2983>

Esteves, O. Belo Horizonte, Brasil, 25 de enero de 2011. 1 dvd. Entrevista concedida a Elton Mendes Francelino y Lucimara de Andrade.

Paes, I. *Agenda Rede Minas: Cia. Luna Lunera*. Entrevista concedida a Daniella Zupo para el programa televisivo de Rede Minas. Belo Horizonte, octubre de 2013. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=OBuJvU_7l88&feature=youtube_gdata&hd=1

Paes, I. Ciudad de los Lectores: Clarice Lispector. Entrevista concedida a Leila Richers para el canal online Ciudad de los Lectores. Río de Janeiro, 2012. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=Jwyb259VEuU&hd=1>

Fuentes primarias

Aquellos Dos. Dramaturgia y dirección: Claudio Dias, Marcelo Souza y Silva, Odilon Esteves, Rômulo Braga y Zé Walter Albinati. Londrina: Festival Internacional de Teatro, 22 de junio de 2010. 1 DvD (10'8 min), son., digital, color.

No desperdicie su única vida. Dramaturgia: Cida Falabella y Compañía Luna Lunera; Dirección: Cida Falabela. Belo Horizonte: Centro Cultural de la UFMG, 7 de junio de 2005. 1 DVD-R, son., digital, color.

