

Marco Antônio Pedra da Silva*

O Urso que não era:

A escrita coletiva e o uso de ferramentas desenvolvidas pela Cia. Luna Lunera

O Urso que não era:

Collective writing and the use of tools developed by Cia. Luna Lunera

RESUMO

Este artigo busca entender possíveis espaços de individualidade dentro de um contexto de criação dramaturgical coletiva. Para tanto, será analisada a experiência da produção do texto *O Urso que não era*, escrito por quatro alunos do curso de Artes Cênicas da Unicamp e livremente inspirado no livro homônimo de Frank Tashlin (1913-1972). Durante o processo de criação da obra, foram utilizadas três ferramentas desenvolvidas pela Cia. Luna Lunera (2001-), de Belo Horizonte: *Ensaio Afetivo*, *Semana de Direção* e *Observatório de Criação*.

Palavras-chave: Teatro coletivo; Dramaturgia; Metodologia de criação.

ABSTRACT

This article seeks to understand possible spaces of individuality within a context of collective dramaturgical creation. For this purpose, the experience of producing the text *O Urso que não era*, written by four students of the Performing Arts course at Unicamp and freely inspired by the homonymous book by Frank Tashlin (1913-1972), will be conducted. During the process of creating the work, three tools developed by Cia. Luna Lunera (2001-), from Belo Horizonte, were used: *Ensaio Afetivo*, *Semana de Direção* and *Observatório de Criação*.

Keywords: Collective theater; Dramaturgy; Creation methodology.

O teatro de grupo

A consolidação da ideia de teatro de grupo ocorreu no Brasil com o surgimento do Teatro de Arena de São Paulo, fundado em 1953 pelo diretor José Renato (1926-2011) e outros artistas. Apesar de ter sido criado com a intenção de nacionalizar o teatro brasileiro, foi somente em 1956 - quando o Arena recebeu em seu elenco os atores do Teatro Paulista do Estudante (TPE) e o diretor Augusto Boal (1931-2009) - que a companhia finalmente atingiu sua pretensão. A partir da chegada destes novos artistas, as temáticas das peças do grupo ficaram mais ligadas à história do Brasil e mais políticas (CAMPOS, 1998).

Discussões acaloradas sobre as peças produzidas caracterizaram a dinâmica do TPE desde a sua fundação, em 1955 (NEIVA, 2016). A existência dessas discussões passou a fazer parte do Arena (CAMPOS, 1998), potencializando o caráter colaborativo com o qual a companhia trabalhava. Os debates mostram que os integrantes deste tipo de companhia são tratados como agentes artísticos dotados de opiniões. Desta forma, não se espera que eles sejam impreterivelmente obedientes ao diretor, afinal, é justamente a fricção de suas ideias que promove as discussões.

A centralização da figura do diretor fazia parte do *modus operandi* de companhias famosas mais antigas, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Teatro Maria Della Costa, que eram criticadas pelo Arena por fazer um teatro demasiadamente europeu. Essas companhias funcionavam de uma maneira bastante empresarial, visando a comercialização dos espetáculos. Para tanto, as peças contavam com a presença de grandes estrelas, a direção era assumida, na maioria das vezes, por encenadores italianos, e os nomes envolvidos em cada projeto variava bastante (COSTA, 1996) - muitos contratos eram temporários e não havia uma grande preocupação em estabelecer uma continuidade com o coletivo formado a partir de cada espetáculo.

Quando o *modus operandi* das companhias mudou, a ênfase do trabalho deixou de ser a comercialização dos espetáculos para se tornar a investigação de linguagens teatrais transversais às peças de cada companhia. Assim, é a continuidade do mesmo grupo de pessoas no desenvolvimento de diferentes projetos que possibilita a investigação de diferentes estéticas - o que acontece no Teatro Oficina, Lume, Teatro da Vertigem, Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, Cia. Luna Lunera e tantos outros grupos contemporâneos.

Se antes os artistas da cena pagavam suas contas com o dinheiro da bilheteria, hoje fazem isso, na maioria das vezes, com recursos advindos de financiamentos públicos e privados. As instituições, por vezes, financiam projetos que incluem desde o processo de criação das peças até as apresentações. Sendo o processo de criação financiado, os artistas conseguem dedicar tempo e atenção para inovar suas metodologias.

O foco das burletas, operetas, *vaudevilles* e revistas do século XIX, por exemplo, não era a inovação no processo de criação. Tais produções são classificadas como teatro de convenção porque seus diretores sabiam quais eram os manejos necessários para criar os espetáculos e os reproduziam a cada nova montagem. Isto também acontecia com os melodramas das companhias mambembes de circo-teatro, cujo processo de criação das peças era muito rápido, e nos espetáculos de *Commedia Dell Arte*. Com o novo cenário de produção teatral, os grupos contemporâneos, que conseguem financiamento, podem investigar, com mais tempo, diferentes metodologias - dentre elas, dinâmicas colaborativas.

Estas são tão diversas quanto os grupos que as utilizam. Cada companhia, diante de cada processo, deve descobrir a maneira mais efetiva de relacionar-se com o material a ser criado e apresentado. O princípio das dinâmicas colaborativas é a produção da obra teatral a partir de distribuições claras de funções, mas com hierarquias maleáveis. Ou seja, cada um desempenha um papel específico para a execução da obra, mas um pode fazer proposições ao trabalho do outro (ABREU, 2003). De acordo com cada

companhia, isso pode acontecer de diferentes formas - através de rodas de conversas entre os participantes do grupo ou mesmo pela realização de *workshops*, como é o caso do Teatro da Vertigem, em que, muitas vezes, para sugerir mudanças na cena de um colega, o artista deve produzir outra cena (FISCHER, 2010).

Frequentemente, este teatro colaborativo é confundido com o teatro coletivo, uma dinâmica criativa que se consolidou no Brasil nos anos 1970 e tem como principal característica a ausência da divisão de funções para a produção de um espetáculo (ABREU, 2003). Desta forma, há a irrestrita interferência dos membros do grupo na concepção do texto, figurino, luz, cenário e direção da peça. É um tipo de procedimento em que os integrantes da peça acumulam funções ao invés de se dividirem entre elas - ou seja, todos são responsáveis por tudo.

Este é um tipo de procedimento pouco comum no Brasil, mas, no século XXI, por obrigar seus participantes a descobrir formas de criação compartilhada em um período em que impera o individualismo, torna-se interessante o seu estudo. Pensando nisso, quatro alunos do curso de Artes Cênicas da Unicamp decidiram produzir um texto teatral e uma leitura dramática a partir deste procedimento criativo.

O urso que não era, a criação do texto e da leitura dramática

No primeiro semestre de 2023, este grupo de alunos escreveu uma dramaturgia intitulada *O urso que não era*, livremente inspirada no livro homônimo, escrito em 1946, de Frank Tashlin (1913-1972), e, em seguida, produziram e apresentaram uma leitura dramática da obra na Unicamp, também de forma coletiva - sem que fosse definida qualquer tipo de relação hierárquica no processo de criação. Para tanto, os alunos utilizaram ferramentas desenvolvidas pela Cia. Luna Lunera, um grupo teatral de Belo Horizonte que tem amplo repertório de peças construídas a partir de dinâmicas

colaborativas. A obra foi desenvolvida por Geovana Mangiavacchi, Janaina Batista, Vênus Ravi e eu.

Fiz o convite aos outros membros do projeto em dezembro de 2022 e iniciamos o nosso trabalho em fevereiro do ano seguinte. O contexto da produção foi o desenvolvimento de uma iniciação científica que realizei com financiamento da Fapesp acerca da peça *Urgente*, escrita coletivamente por integrantes de dois grupos teatrais, a Cia. Luna Lunera e o Areas Coletivo de Arte. Quis experimentar na prática a escrita coletiva e entender como é possível manter espaços para individualidades artísticas neste tipo de trabalho.

Antes dos convites, fiz algumas reflexões que acabaram gerando escolhas. Pensei sobre a quantidade de pessoas que deveria convidar e quem elas deveriam ser. No projeto de pesquisa enviado à Fapesp, já havia feito um recorte: alunos da graduação em Artes Cênicas da Unicamp que tivessem cursado a disciplina AC555 - *Processo Integrado de Criação Cênica I*, que visa a produção e apresentação de uma peça de teatro a partir de um material não-dramático. Nesta matéria, os alunos costumam se deparar com métodos de criação coletivos e colaborativos para fazer a montagem. Imaginei que o fato de ter pessoas que passaram por experiências de criação deste tipo poderia ser interessante para o bom funcionamento do projeto. Além disso, conciliar agendas para achar dias em que todas as pessoas possam se encontrar, não é uma tarefa fácil. Por isso, decidi convidar apenas três pessoas.

Como eu estava interessado em um processo coletivo em que as individualidades fossem vistas como potência criadora, me pareceu atrativo convidar pessoas com experiências de mundo diversas. Por isso, busquei por estudantes de diferentes gêneros, classes sociais, tamanhos e cores. Além do mais, eu já havia trabalhado em outros projetos com as três pessoas convidadas e tenho bastante afinidade com elas. Todos esses fatores colaboraram para estes convites que culminaram na formação do grupo.

Como citei anteriormente, começamos nosso processo de criação em fevereiro, mês dedicado a encontros em que realizamos o que a Cia. Luna

Lunera chamou de *Ensaaios Afetivos* - pequenas experimentações cênicas que revelam com o que cada integrante do grupo está interessado em trabalhar naquele momento, visando, assim, descobrir uma pulsão coletiva. São encontros em que os artistas podem trazer materiais como contos, livros, filmes, comidas, músicas e pinturas para fazer proposições cênicas. Em uma entrevista realizada por Elton Francelino, Zé Walter Albinati, integrante da companhia mineira, explicou um pouco mais sobre esses ensaios:

Às vezes, [os ensaios] 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 (apud FRANCELINO, 2012, p. 18.)

No nosso caso, fomos nós os diretores do espetáculo da leitura dramática do texto que foi produzido. A escrita da dramaturgia foi muito ligada às ideias de cenas que tivemos para a apresentação da leitura dramática - tudo aconteceu de forma simultânea.

Nos *Ensaaios afetivos*, Geovana trouxe o livro infantil *O Urso que não era*, que acabou se tornando a principal referência para a escrita da nossa dramaturgia; Janaina trouxe o texto *Discurso de inauguração*, presente no livro de contos *A legião estrangeira* (1999), de Clarice Lispector (1920-1977), e a ideia de trabalharmos com perspectivas - tanto na construção do espaço cênico, pensando nos espaços que o público e os atores ocupam, quanto na construção da fábula, pensando que uma mesma história pode apresentar vários pontos de vista; Vênus trouxe o livro *A psicologia das cores* (2012), de Eva Heller (1948-2008), e o primeiro álbum de músicas da cantora e DJ venezuelana Arca, lançado em 2017 e intitulado com o nome da artista; e eu trouxe comidas típicas da festa junina e propus a feitura de movimentos que remetesse uma quadrilha, a dança típica deste folgado. A partir destes materiais, iniciamos uma série de exercícios de improvisação.

Depois que todos nós tivemos conhecimento dos materiais escolhidos pelos demais integrantes, nos incumbimos de trazer exercícios de improviso a partir deles. Um dos mais marcantes envolvia a ideia de perspectiva e o livro *O urso que não era*. Para realizar este exercício, fizemos uma roda e contamos a fábula do livro do início ao fim, mas não como atores, e sim personagens. Cada um assumiu um ser ficcional da história do livro e, juntos, fomos contando o enredo do texto de acordo com a perspectiva da criatura escolhida. Houve quem escolhesse ser uma pulga que acompanhou o urso em toda a sua trajetória e quem fosse um pássaro que estava voando no céu quando a história aconteceu.

O pesquisador Rafael Ary afirmou, em sua tese de doutorado, que o processo colaborativo e coletivo “fomenta a improvisação dos atores como procedimento que visa oferecer material de cena para o desenvolvimento da temática explorada.” (2015, p. 14). Nestes tipos de processos:

uma ideia clara tem um peso significativamente maior do que uma sensação difusa e que uma imagem nítida, perfeitamente comunicável, tem valor maior do que uma ideia ou uma sensação. É importante essa trajetória em busca do concreto e do objetivo para que o processo não se dilua no perigoso prazer da discussão intelectual ou na confrontação de impressões e sensações imprecisas. (ABREU, 2003, p. 6-7.)

A improvisação é uma boa ferramenta para chegar no “concreto e objetivo”, impedindo que o processo se perca nas discussões potencialmente infundáveis. A cena é o melhor árbitro para avaliar o que é bom ou não para uma peça (Ibid.), por isso, é importante testar as ideias em sala de ensaio antes de descartá-las ou incluí-las em um espetáculo. Fizemos isso ao longo de todo o nosso processo. Tínhamos sempre a premissa de testar em cena ao invés de alongar discussões sobre uma ideia ser boa ou não para a peça. Além disso, criamos espaços para que cada um tivesse o seu momento de proposições - o principal deles foi a partir de uma ferramenta que a Cia. Luna Lunera chamou de *Semana de direção*, criada no processo de criação da peça *Aqueles dois*

(2007), que, assim como no nosso caso, também tinha um elenco composto por quatro pessoas.

cada um dos quatro atores envolvidos teria uma semana do mês para trazer uma proposta de trabalho para apresentar aos demais, a fim de exercitar a direção e colocar em prática as sugestões e convicções de cada um. Ao final daquele mês, experimentadas todas as propostas, o grupo elegeria dentre eles um diretor. (FRANCELINO, 2012, p. 37.)

Com as *Semanas de direção* sendo feitas de maneira complementar, sempre havendo “costuras” entre o que ia sendo apresentado em uma e outra, nenhum diretor foi escolhido no final das quatro *Semanas de direção* de *Aqueles dois*. Ao invés disso, ficou decidido que todos assinariam a direção do espetáculo (Ibid.). No caso de *O urso que não era*, ficou acordado desde o princípio que todos iriam dirigir a leitura. Ademais, a *Semana de direção* foi importante para a construção dramática da nossa peça. A primeira dessas semanas foi conduzida por mim, e, para o nosso primeiro encontro, preparei para o grupo uma aula de dramaturgia, a partir dos livros *Para trás e para frente* (2005), de David Ball, e *A análise do texto teatral* (1987), de João das Neves, e de uma escaleta preparada por Jô Bilac no processo de construção da peça *Prazer* (2012), da Cia. Luna Lunera. A aula buscou identificar elementos básicos que compõe o gênero dramático - personagens, diálogos e ações. Ademais, a escaleta de Jô Bilac propunha que o texto fosse dividido em dez momentos:

- 1) Prólogo: encontrar a síntese do que se quer falar; apresentação da linguagem; familiarizar o público com a linguagem também do espetáculo; apresenta a história sem desvendá-la;
- 2) Apresentação dos personagens: quem são as pessoas envolvidas no fato;
- 3) 1ª virada: ponto em que o conflito é redimensionado; momento em que se muda a percepção do espectador sobre o que de fato está se passando;
- 4) Desenvolvimento do conflito: é sempre um personagem que apresenta o conflito; os acontecimentos externos podem ser pretexto para desenvolver o conflito e ele também pode ser interno;

- 5) Gancho para a 2ª virada: Algo que acontece e muda os rumos da história;
- 6) 2ª virada: acontece por uma circunstância que faz o público redimensionar mais uma vez o conflito;
- 7) Trama: começa uma outra história dentro da história que já vinha sendo apresentada; como os personagens lidam com o conflito em outra perspectiva;
- 8) Clímax: o ápice da trama; o ponto de inflamação;
- 9) Desfecho: a solução; como o clímax se resolve;
- 10) Final: Última provocação; como a história termina. (BILAC apud BELUSI, 2014, p. 114.)

No caso da peça *Prazer*, o grupo obedeceu a tais diretrizes até certo ponto, mas as subverteu quando acreditou ser mais interessante para o texto (Ibid.). Nesta peça da Cia. Luna Lunera, não há uma história dentro de outra, tampouco duas viradas que fazem o público redimensionar o conflito. A trama é apresentada a partir da perspectiva de quatro amigos e as situações são redimensionadas o tempo todo, a cada momento em que uma mesma situação é mediada a partir da ótica de uma personagem. No caso do texto *O urso que não era*, o fato da dramaturgia ser mais narrativa e menos dramática fez com que personagens fossem criados e dissipados ao longo de toda a história - os atores passam por algumas personagens, mas não se fundem a elas por estarem sempre em uma função principal de narrador. Por conta disso, o segundo momento, “Apresentação dos personagens”, está sempre sendo retomado na dramaturgia. No mais, foi importante para o processo pensar na construção de um prólogo para sintetizar a obra e em como poderíamos desdobrar o conflito que já é apresentado no livro de Frank Tashlin - o caminho proposto pela escaleta de Jô Bilac nos ajudou neste sentido.

A obra de Tashlin conta a história de um urso que, certa vez, ao hibernar em uma gruta, perde a floresta em que morava, pois esta é destruída para que uma fábrica seja construída em seu lugar. Quando ele acorda, se vê no meio da tal construção e os funcionários da mesma o confundem com um operário e o manda voltar ao trabalho. Ele se recusa, alegando ser um urso, e os funcionários tentam convencê-lo de que, na verdade, ele é um homem bobo, que precisa fazer a barba e usa um casaco felpudo. O urso ouviu isso muitas

vezes, de muitos funcionários da empresa, e, depois de certo tempo, é convencido de que realmente não é um urso, e começa a trabalhar na empresa - como fazem os outros homens. Passa-se um tempo e a empresa decreta falência, todos os funcionários vão embora e o urso vai para uma parte não destruída de sua antiga floresta. Então, começa a cair neve do céu e o urso sente vontade de entrar em uma gruta, mas hesita porque isso é coisa de urso e não de homem - que é o que os outros disseram que ele era. Depois de quase congelar com o frio, ele decide finalmente entrar na gruta e, ao ficarquentinho, lembra-se de que realmente é um urso, independente do que qualquer criatura possa dizer.

A fábula despertou o interesse do nosso grupo porque permitiu que cada um de seus membros fizessem analogias entre a história contada e sua própria vida. Ter convicção de quem se é, ao invés de retesar as próprias vivências em prol das expectativas das outras pessoas, foi uma mensagem que instigou todos os integrantes da equipe.

Tanto Janaina quanto Geovana, trouxeram, em suas *Semanas de direção*, exercícios ligados à meditação e escrita em fluxo. Elas prepararam meditações guiadas que nos “transportavam” a outros lugares e contextos, geralmente com um caráter fantástico, e depois nos dava alguns minutos para escrever sobre a experiência que havíamos tido. Ademais, Janaina ainda explorou a ideia de níveis na cena: ela investigou conosco como a disposição de corpos no espaço - um mais alto, outro mais baixo - traz signos de hierarquia. Vênus trouxe muitos exercícios relacionados à apreciação de obras - sonoras e visuais - em sua semana e propôs discussões sobre as nossas sensações diante delas. Eu abandonei a minha ideia de investigar a festa junina e tentei encontrar com o grupo, através de exercícios de improvisação e escrita, uma costura entre os temas que as outras pessoas trouxeram.

Depois das *Semanas de direção*, quando todos nós nos dedicamos a fazer uma costura entre os materiais e ideias trazidos, conseguimos encontrar um sentido para eles e transmutá-los em uma única peça de teatro. As músicas

da Arca, por exemplo, passaram a compor a dramaturgia da peça e, com o estudo do livro de Heller, decidimos usar as cores primárias e o branco (a mistura de todas as cores) nos figurinos usados na leitura dramática, simbolizando a multiplicidade de linguagens que tentamos explorar ao longo da nossa pesquisa. O livro de Tashlin foi o material base da nossa fábula, a partir dele criamos cenas que não existiam no texto original e fizemos colagens com o conto *Discurso de Inauguração*, de Clarice, e escritos biográficos produzidos ao longo dos nossos encontros. Ademais, o cenário da leitura dramática envolveu plataformas de ferro e madeira com diferentes níveis de altura. O público ficou disposto em um mezanino onde geralmente fica a equipe técnica dos espetáculos apresentados no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, visando que eles explorassem a sala a partir de uma perspectiva diferente, conforme mostra a imagem:



Figura 1 – Leitura dramática do texto *O urso que não era*.

Lucienne Guedes Fahrer constatou, em sua tese de doutorado, que processos de criação teatral colaborativos demoram muitos meses e, na maioria

das vezes, este tempo é superior aos meses de apresentação (2016). No caso de *O urso que não era*, tivemos pouco tempo para realizar a construção da dramaturgia - de fevereiro até maio. Alguns grupos de teatro demoram anos para apresentar os seus estudos ao público. A nossa leitura aconteceu no dia 02 de junho de 2023. O pouco tempo que tivemos nos impediu de ter uma investigação mais aprofundada nos materiais que trouxemos para a criação da peça. Se o teatro colaborativo já demanda bastante tempo, como afirma Fahrer, o teatro coletivo demanda muito mais - afinal, por não haver nenhum tipo de hierarquia estabelecida, tudo precisa ser decidido em consenso. Além disso, esta dinâmica de trabalho também exige que os integrantes do grupo tenham que dedicar tempo a várias funções.

Com a modificação das condições de criação ele [o ator] deixa de ser um especialista da arte de interpretar personagens. Por exigência de sua prática, aprende a adaptar ou criar textos coletivamente, imaginar, conceber e, às vezes, executar cenários e figurinos, organizar marcações, compor músicas. (FERNANDES apud FISCHER, 2010, p. 16.)

O cenário e figurino da nossa leitura, por exemplo, foi concebido por todos os membros da equipe - o que exigiu um estudo em torno deste setor teatral. Em contrapartida, outras funções foram desempenhadas de forma colaborativa. A iluminação da leitura, por exemplo, foi concebida por Vênus Ravi e a arte de divulgação por mim. Nessas duas ocasiões, o restante do grupo também pode opinar sobre os trabalhos que estavam sendo feitos, mas a decisão final era daqueles que estavam responsáveis por estas funções, sem a necessidade de chegar a um consenso.

Para mais, todos os movimentos dos criadores, sejam individuais ou coletivos, partem das circunstâncias em que eles estão inseridos. As especificidades do prédio do Departamento de Artes Cênicas, bem como seus recursos de iluminação, cenografia e figurino, balizaram o nosso processo criativo - produzimos a leitura dramática e fizemos as nossas improvisações,

que enveredaram a criação do texto, a partir dos materiais que tínhamos no departamento.

Buscamos usufruir do melhor que o espaço e cada pessoa da equipe tinha a oferecer para o grupo. Houve uma busca coletiva pelo entendimento das potências de cada um ao invés de tentar encaixar o modo de produção dos envolvidos no processo em alguma dinâmica idealizada. Usamos algumas ferramentas da Cia. Luna Lunera, mas entendemos que precisávamos encontrar uma dinâmica própria, visto que temos um funcionamento muito diferente do deles, seja pela quantidade de horas semanais que dispúnhamos para fazer a peça, apenas quatro, ou as outras vivências que temos enquanto jovens que ainda estão ingressando no mundo teatral profissionalmente.

A última ferramenta que usamos da companhia mineira foi o *Observatório de Criação*, uma prática em que o grupo apresenta suas peças para o público antes destas estarem finalizadas e, depois, colhe sugestões, críticas e elogios. Com isso, ele entende se a peça em desenvolvimento está comunicando o que o grupo deseja ou se é necessário procurar novos caminhos.

Assim, 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 no território (ou no não-lugar) do inacabado. (FRANCELINO, 2012, p. 58)

O nosso *Observatório de Criação* foi realizado na leitura dramática da peça, que foi seguida por uma conversa com o público. Na conversa, muitas potências sobre o texto foram apontadas. Várias pessoas citaram a identificação que sentiram com a história. Os espectadores fizeram algumas analogias entre a história do urso e alguns dilemas que enfrentam em suas próprias vidas. Houve mais depoimentos sobre reflexões sobre a vida que o público teve a partir do texto do que sobre o próprio texto. Considero este um ponto positivo, pois significou que o material instigou a plateia a refletir sobre suas próprias vivências, e isso só foi possível porque a história se comunicou.

Lilly Baniwa, atriz e ativista indígena, no *Observatório de criação*, quando soube da dinâmica coletiva com a qual fizemos o texto, afirmou considerar este um jeito decolonial de fazer dramaturgias - porque parte uma pulsão coletiva que se distancia de uma lógica individualista (a mesma que rege o capitalismo). As pessoas também elogiaram muito a maneira como utilizamos o espaço cênico, os diferentes níveis construídos com as arquibancadas e o minimalismo dos objetos cênicos, sintetizados apenas no que era realmente essencial à cena. Houve pouquíssimas críticas, e as que ocorreram foi sobre a peça ainda poder ter mais cenas pautadas no diálogo, pois apesar das cenas narrativas terem alcançado um bom nível de teatralidade, seria interessante ter mais cenas que não seguissem a lógica da narração.

Após este observatório, nosso grupo se encontrou novamente para fazer modificações no texto a partir dos apontamentos recebidos. Depois de finalizar o texto, o enviamos para o Laboratório de Dramaturgia e Escritas Performativas da Unicamp para deixá-lo disponível à comunidade interna e externa da universidade.

Analisando nosso processo de criação, percebe-se que as três ferramentas da Cia. Luna Lunera contribuíram para que os indivíduos fossem escutados dentro de um processo coletivo. Os *Ensaio Afetivos* e as *Semanas de Direção* possibilitam que os artistas expressem a forma e o conteúdo com os quais estão interessados em trabalhar ao longo da montagem. O *Observatório de Criação* dá espaço para que as pessoas do público possam comentar a obra individualmente. O uso destas ferramentas precisa estar atrelado a um interesse genuíno em ouvir o que o outro tem a dizer, buscando entender as diferentes óticas dos membros do grupo e dos espectadores como potências e não como problemas. Algo essencial, na verdade, não só para o bom uso das ferramentas de criação desenvolvidas pela Cia. Luna Lunera, mas para todo o processo de criação coletivo e colaborativo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto de. **Processo colaborativo**: relato e reflexão sobre uma experiência de criação. Cadernos da ELT, v. 1, n. 1, p. 1-10, 2003.

ARY, Rafael. **Dramaturgia colaborativa**: procedimentos de criação e formação. 2015. Tese (Doutorado em Artes da Cena). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BELUSI, Soraya. **O processual na cena contemporânea**: práticas de criação e poéticas teatrais que enfatizam o percurso e a experiência da Cia. Luna Lunera na gênese de "Prazer". 2014. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem). Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. 1. ed. - São Paulo: Graal, 1996.

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

FRANCELINO, Elton. **Companhia Luna Lunera e "Aqueles dois"**: rizoma e polifonia. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura). Programa de Mestrado em Letras. Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, 2012.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

LIMA, Tatiana. **Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator**. Caderno de registro MACU, v. 10, p. 32, 2017.

LISPECTOR, Clarice. Discurso de Inauguração. In.: **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

NEIVA, Sara Mello. **O teatro paulista do estudante nas origens do nacional popular**. 2016. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

TASHLIN, Frank. **O urso que não era**. São Paulo: Boitatá, 2018.

***Marco Antônio Pedra da Silva** é mestrando em Artes Cênicas pela USP na linha de pesquisa História e Teoria das Artes Cênicas no Brasil. Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP (2023). Integrante da décima terceira turma do Núcleo de Dramaturgia SESI-SP. Desenvolveu duas pesquisas pelo programa de iniciação científica da FAPESP. Entre 2022 e 2023, na área de Dramaturgia, sob orientação da Profa. Dra. Isa Kopelman, processo 2022/02909-5. Entre 2020 e 2021, na área de História do Teatro Brasileiro, sob orientação da Profa. Dra. Larissa Neves, processo 2020/08383-0. Por esta pesquisa, foi um dos vencedores do Segundo Prêmio de Reconhecimento Acadêmico em Direitos Humanos do Instituto Vladimir Herzog e foi pré-selecionado ao Prêmio PIBIC no XXIX Congresso de Iniciação Científica da Unicamp. Publicou três artigos em periódicos de seletiva política editorial (Opiniões/USP, A Margem/UFU e Manzuá/UFRN) e duas entrevistas, uma concedida pelo ator Antonio Petrin e outra por atores da Cia. Luna Lunera, na revista Urdimento/UDESC (qualis A1). Integrou a equipe de apreciação crítica do vigésimo oitavo FETESP, com estágio remunerado concedido pelo Conservatório de Tatuí.

Recebido em 02 de agosto de 2023

Aprovado em 17 de maio de 2024