

O espaço biográfico da Companhia Luna Lunera: memória, narrativa e performatividade

Elton Mendes Francelino
Lucimara de Andrade

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0606.85-96>

Resumo: Neste artigo pretendemos discutir a existência de um espaço biográfico (proposto por Leonor Arfuch) constituído a partir do percurso de criação de espetáculos da Luna Lunera, companhia teatral criada em 2001, em Belo Horizonte. Serão levadas em consideração 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, possamos situar a Companhia Luna Lunera como um espaço biográfico, no qual aspectos ou elementos de vida dos atores contribuem para a construção de um traço identitário da Companhia.

Palavras-chave: Companhia Luna Lunera, espaço biográfico, memória, narrativa, performatividade

Abstract: In this article, we intend to discuss the existence of a “biographical space” (proposed by Leonor Arfuch) constructed from the trajectory of creation and staging of some plays of Companhia Luna Lunera, a theater group created in 2001, in Belo Horizonte. We will consider the experiences of the group with the “affective assays”, the collaborative process of creation and the theatrical plays: *Não desperdice sua única vida* (2005) and *Aqueles Dois* (2007). From this study, we hope we may allege the creation of a “biographical space” wherein affective, intimate and autobiographical aspects of the creators contribute to building of identity feature of the Companhia Luna Lunera.

Keywords: Companhia Luna Lunera, biographical space, memory, narrative, performativity

O espaço biográfico da Companhia Luna Lunera: memória, narrativa e performatividade

1. Introdução

Luna Lunera, de Belo Horizonte, é uma companhia de teatro fundada oficialmente em janeiro de 2001. *Perdoa-me por me Traíres*, de Nelson Rodrigues, foi o primeiro espetáculo montado pela Companhia, recebendo várias premiações e sendo considerado um sucesso de público e de crítica, passou por diversas capitais brasileiras e representou o Brasil no Chile nos festivais de Puerto Montt, Valdivia e Santiago.

Em 2003, o grupo participou do *Projeto Cena 3x4* – uma iniciativa do Galpão Cine Horto e da Maldita Companhia de Investigação Teatral, ambos de Belo Horizonte – que tinha como proposta a construção de espetáculos a partir do *processo colaborativo* de criação¹. Dessa experiência, o Luna Lunera² construiu o *Nesta data querida*, com direção de Rita Clemente e dramaturgia de Guilherme Lessa. Em 2005, esse espetáculo realizou o Circuito Usiminas, pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura, e foi com ele que a Companhia retornou ao Chile para o festival XVI Temporales Internacionales de Teatro Año 2005 nas cidades de Puerto Montt, Valdivia e Concepción.

1 Por processo colaborativo compreende-se um modo de criação em que há a horizontalização das relações entre os criadores de um espetáculo teatral, que se colocam ativos no sentido de exercerem sua própria “autoridade”, designação que os próprios atores do Luna Lunera usam para caracterizar essa ideia. Stela Fischer (2010) esclarece que essa dinâmica é democrática ao considerar o coletivo como principal agente de criação e aglutinação de seus integrantes, “propondo um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral”. (FISCHER, 2010, p. 61-62)

2 Utilizaremos algumas vezes a designação “do Luna Lunera” como uma referência “ao grupo” Luna Lunera, modo como os próprios atores, durante entrevistas a nós concedidas no ano de 2011, usam para se referirem à Companhia.

1.1 *Não desperdice sua única vida: autobiografia e ensaios afetivos*

Ainda em 2005, seis atores da Companhia optaram por iniciar um processo de criação, inicialmente sem a presença de um diretor, partindo de seus *ensaios afetivos* que, como esclarece o ator Zé Walter Albinati, “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, 2004)

No novo processo, cada ator realizaria o seu ensaio afetivo como modo de apresentar aos colegas a sua proposta de montagem. Houve, então, quatro propostas diferentes, todas elas extraídas de obras literárias. Nesse ínterim, os atores optaram por convidar para a direção Cida Falabella que, após alguns experimentos com aquelas propostas, implementou a construção colaborativa de um texto partindo de estímulos extraídos daquelas obras e que guiassem os atores na improvisação de cenas.

Ainda em 2005, estreia *Não desperdice sua única vida*. O momento inicial do espetáculo, chamado pelos atores de *Autobiografias*, era composto de seis monólogos que ocorriam simultaneamente, cujas dramaturgias foram propostas por cada ator que as encenava. Nessas cenas de abertura os atores falavam sobre sua vida e sobre sua opção pela profissão de ator. O público era dividido em seis grupos e depois guiado até as cenas, de modo que cada grupo de espectadores assistiria, naquela noite, a apenas uma delas. E é a partir desses monólogos autobiográficos que os espectadores entram na história de *Não desperdice sua única vida*.

Partindo das condições citadas, podemos considerar *Não desperdice sua única vida* um espetáculo que reúne elementos assumidamente autobiográficos em sua composição.

1.2 *Aqueles Dois: semanas de direção, afetividade e Observatório de Criação*

Em maio de 2007, quatro atores do Luna Lunera decidiram iniciar um treinamento interno usando algumas técnicas que eles próprios traziam, sendo que o texto escolhido para as práticas foi o conto *Aqueles Dois*, de Caio Fernando Abreu. Adiante, decidiram iniciar um trabalho de autodireção: a cada semana de agosto, cada ator envolvido no processo de *Aqueles Dois* se incumbiria de trazer uma proposta de trabalho e teria a possibilidade de exercitar a direção, colocando suas ideias em prática. A esse período, os atores chamaram de “semanas de direção”.

Já em setembro daquele ano, eles inauguraram o que passou a ser chamado de *Observatório de Criação*: quando os ensaios do espetáculo, com a dramaturgia ainda em construção, passaram a ser abertos à apreciação e opinião do público. Como sabemos, no *processo colaborativo*, como o texto dramático não existe *a priori*, ele vai sendo construído em uma *dramaturgia em processo*, ou seja, concomitantemente à cena, baseado nas improvisações e experiências particulares dos atores na sala de

ensaio. (FISCHER, 2010, p. 63)

Nisso, entendemos que a dramaturgia de *Aqueles Dois* é composta não somente 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 no *Observatório de Criação* e ainda os elementos afetivos como objetos, músicas, filmes prediletos, lembranças que emergem da memória afetiva daqueles atores.

2. Teatro contemporâneo: performatividade em cena

Ao referir-se ao teatro dos anos 1970 aos 1990, Hans-Thies Lehmann afirma que muitos dos traços da prática teatral que então eram considerados “pós-modernos” (como a presença de traços estilísticos heterogêneos, o uso de mídias e a relação com a *performance*) “não atestam de modo algum um afastamento significativo da modernidade, mas apenas de tradições da forma dramática”. (LEHMANN, 2007, p. 32) Assim, à prática teatral desse período, Lehmann prefere o adjetivo “pós-dramático” que designa um teatro que opera “para além do drama, não necessariamente para além da modernidade”. Nesse movimento, Lehmann acrescenta que as fronteiras entre o teatro e a “arte performática” tornaram-se fluidas. (2007, p. 223)

Contudo, em artigo recentemente publicado no Brasil ao final de 2013, Lehmann retorna doze anos após a emergência do termo “pós-dramático” para analisar alguns de seus desdobramentos frente às mudanças ocorridas na cena contemporânea, sobretudo na primeira década deste século. Em seu novo trabalho, Lehmann reafirma o distanciamento do teatro do paradigma dramático e a sua relação com a noção de *performance*, sem que haja a necessidade de se “estabelecer uma linha divisória clara entre o teatro e a *performance*”. (2013, p. 875) Na atualidade,

o teatro e a *performance* são mais sobre a pesquisa da vida cotidiana que acreditamos conhecer muito bem. Suas técnicas são mais apresentação do que representação, mais uma exposição astuta das realidades e da criação de teatros de situação do que uma representação das ficções dramáticas sobre eles – embora essa prática certamente não tenha desaparecido por completo. (LEHMANN, 2013, p. 864)

Josette Féral, ao preferir dar à poética contemporânea do teatro a alcunha “teatro performativo”, diz que, “se há uma arte que se beneficiou das aquisições da *performance*, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero” (2008, p. 198), dentre eles a

transformação do ator em *performer*, descrição dos

acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia. (FÉRAL, 2008, p. 198)

O diretor Antonio Araújo aponta, na cena contemporânea, a existência de uma “encenação performativa” (2008) na qual se inscreve o caráter multidisciplinar de cruzamento de diferentes linguagens artísticas, característica tão axial na *performance*. Além disso, o trabalho do ator apresenta forte teor autobiográfico, não-representacional e não-narrativo (já que nenhuma narrativa linear mantém os elementos unidos), buscando uma contraposição à ilusão na intensificação da presença e do momento, em um acontecimento compartilhado com a plateia. (ARAÚJO, 2008, p. 253)

Com isso, é possível notarmos que algumas dessas características performativas apresentadas no teatro contemporâneo têm sido frequentes em alguns dos últimos espetáculos da Companhia Luna Lunera. A seguir, procuraremos apresentar algumas dessas características.

3. Não desperdice e *Aqueles Dois*: autobiografia e performatividade

Em 2011, realizamos duas etapas de entrevistas com cada um dos atores que passaram pela cena de *Aqueles Dois*. Nelas, os atores mencionam a história da Companhia e de seus espetáculos, os processos criativos e as experiências com diferentes diretores, mas também relatam a sua trajetória pessoal no teatro.

Conforme avaliam Araújo (2008) e Féral (2008), o ator contemporâneo aproxima-se do *performer* no sentido de colocar a si mesmo, em uma recusa do personagem. Araújo assegura que é precisamente “essa instauração da presença do corpo e da pessoa do próprio *performer*, não mediada por instâncias ficcionais, que marcou a cisão entre ‘representação’ – associada ao teatro – e ‘apresentação’ – elemento-base da *performance* – [que] será revista e rearticulada pela encenação contemporânea”. (ARAÚJO, 2008, p. 253-254)

Já no processo criativo de *Aqueles Dois* os atores conseguem colocar sua voz, suas intenções subjetivas, sua compreensão de mundo, devido à autonomia fornecida pelo processo colaborativo de criação. Quando vai para cena, o uso do revezamento (estratégia presente no *Sistema Coringa*³) reforça a presença particular de cada ator ao propiciar que eles revezem na encenação dos mesmos personagens, oferecendo àquelas *personas* as suas próprias características.

Durante a encenação, nota-se a intenção de criar uma aproximação com o espectador, não na busca de uma representação ou interpretação atoral, mas de uma “presentificação”,

3 Segundo Guinsburg (2006), o sistema coringa foi concebido por Augusto Boal e refere-se à possibilidade de um mesmo intérprete desempenhar diferentes papéis. Contudo, em *Aqueles Dois*, não há a preocupação de caracterizar cada personagem com características físicas ou psicológicas específicas. Então temos, em cena, a presença de quatro versões de interpretação cada um dos protagonistas, dadas as peculiaridades físicas e técnicas de cada ator, e o modo como empregam essas potencialidades.

borrando os limites entre realidade e ficção, não raras vezes, pela tentativa de diálogos informais e de improviso com a plateia. Josette Féral afirma que são esses atores que

cantam, dançam, contam, às vezes encarnam o personagem, mas que na sequência saem dele completamente. O ator aparece aí, antes de tudo, como um *performer*. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é redutivo. A narrativa incita a uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam. Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, estão no domínio do desempenho. O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta *performatividade em ação*. Ele performa. (FÉRAL, 2008, p. 202)

Pecerbe-se, na ocasião do estudo da criação e encenação de *Aqueles Dois*, a presença de elementos afetivos, íntimos (cartas e canções, menções a pessoas, filmes e fatos rememorados) e notadamente autobiográficos que são presentes não apenas no espetáculo estudado, como também em *Não desperdice sua única vida*.

4. O espaço biográfico do Luna Lunera

Em *Tempo Vivo da Memória*, ao explorar o campo da experiência pessoal que se abre para narrativas destoantes da história oficial, Ecléa Bosi questiona:

Nós devemos então contar histórias? A nossa história? É verdade que, ao narrar uma experiência profunda, nós a perdemos também, naquele momento em que ela se corporifica (e se enrijece) na narrativa. Porém o mutismo também petrifica a lembrança que se paralisa e sedimenta no fundo da garganta [...]. (BOSI, 2003, p. 35)

Para Bosi, “a memória seria o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (2003, p. 27), com a capacidade de resgatar o tempo mediante imagens. Todavia, ao relatar sua própria experiência com narradores orais, pessoas que se entregaram à rememoração, Bosi afirma que “ouvindo depoimentos orais constatamos que o sujeito mnemônico não lembra uma ou outra imagem. Ele evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência”. (BOSI, 2003, p. 44)

A professora Beth Lopes, da Universidade de São Paulo, traz uma importante contribuição

ao estabelecer conexões entre memória e performatividade. Para ela, a memória é um *procedimento performativo*, e tem relevante papel na corporalidade do artista, ao ponto de configurar-se como “a raiz dos procedimentos criativos do *performer*” (LOPES, 2003, p. 135), tendo em vista que a cartografia e os meios utilizados em sua arte têm, de algum modo, a presença da memória como impulso, motivação ou tema dos seus trabalhos, estando sempre associados ao desejo de “produção de uma arte viva, uma arte da presença e do presente (mesmo quando a tônica é o passado)”. (2003, p. 135)

Nesses termos, a memória erige uma dinâmica criadora que surge “na fricção entre o corpo no teatro e o corpo cotidiano”. (LOPES, 2003, p. 140) Em seu trabalho com a cena, Beth Lopes tenta mostrar como a memória pode ser uma importante ferramenta para a formação, para o treinamento e para o processo criativo do *performer*, atuando como instauradora de uma linguagem singular, um modo de perceber e compreender o mundo contemporâneo.

O trabalho do *performer* consiste em se confrontar, dia a dia, com a percepção de si. Amplia-se, desta forma, o poder de observação de si e dos outros. A sua expressão se constitui não só um traço sensível do seu processo fisiológico e psicológico mais íntimo, mas também é a expressão individual resultante de um conjunto de relações sociais sobre a qual pesam as tensões e os dilemas de sua época. (LOPES, 2003, p. 138)

Nesse sentido, o ato de performar, para Beth Lopes, traduz-se na

tensão entre vida e arte, entre *performer* e personagem, entre técnica e o acaso, entre o *performer* e o espectador, entre a contingência e a coerência. Nesse campo de forças, atravessado por mil discursos, tatuado por mil culturas, desarticulado por mil vanguardas surge o corpo vibrátil do *performer*. (2003, p. 140)

Nas entrevistas que realizamos em 2011 com o Luna Lunera, seja no processo criativo, na encenação ou mesmo naquele ato de rememoração daqueles processos por meio dos depoimentos orais, percebemos a manifestação da memória enquanto força capaz de desencadear novos devires. Tratar-se-ia do tempo messiânico evocado por Walter Benjamin, *kairós*, o tempo do agora vivido na rememoração; ou seja, a atuação de uma *memória redentora* que apresenta afinidade com a proposta de Ecléa Bosi. Para a pesquisadora, a rememoração

é mais que um reviver de imagens do passado. Pode existir no narrador oral um minuto em que ele intui a temporalidade. Seu caminho familiar entre os infinitos

caminhos possíveis é uma trilha de formiga: o tempo vivido pela biografia é aquele *pouco* captado pela memória narrativa. (BOSI, 2003, p. 45).

Ao realizar um estudo sobre a relação entre tempo e narrativa, na qual o narrador é o protagonista da própria história, Regina Dalcastagnè ressalta que a prática de tais narrativas tem um forte intuito de marcar a identidade e dotar de sentido a existência. Por esse motivo,

muito longe de toda a teoria sobre a realidade e a nossa percepção dela, prosseguimos, na vida cotidiana, criando narrativas lineares, cronologicamente estruturadas, para darmos conta da nossa presença no mundo. Uma presença que envolve, basicamente, a experiência do tempo. [...] Daí as inúmeras histórias de vida, as narrativas biográficas, que tentam dar sentido à existência” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 113-114).

Em *Espaço Biográfico*, a argentina Leonor Arfuch nos diz que a internet foi grande responsável por popularizar as novas modalidades autobiográficas das pessoas comuns que “podem agora expressar livre e publicamente os tons mutantes da subjetividade contemporânea”. (2010, p. 150) Surge, assim, um “novo traçado do espaço público” que passa a transformar de maneira decisiva os gêneros autobiográficos canônicos.

Todavia, o conceito de autobiografia é escorregadio, refletindo uma tendência a caracterizarmos como “autobiográfica” qualquer manifestação que apresente alguma similaridade com os fatos da história de vida do autor. Em *Pacto Autobiográfico*, publicado pela primeira vez em 1975, o francês Phillippe Lejeune atribuiu ao gênero autobiográfico a definição de “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. (2008, p.14) Partindo desse conceito estrito, quaisquer outras manifestações (literárias ou não) que escapem à designação proposta por Lejeune vão situar-se fora do gênero, impossibilitando, inclusive, a ideia de uma encenação de cunho autobiográfico. A principal dificuldade talvez resida na falta de aparato teórico específico para o estudo da construção autobiográfica no teatro, terreno ainda muito pouco explorado. Em seu estudo sobre o teatro de Mauro Rasi, Leonardo Ramos de Toledo se indaga:

como seria uma autobiografia teatral no sentido mais rigoroso de definição? Podemos enumerar diversos exemplos de peças de inspiração autobiográfica. Em todas elas, no entanto, notamos que falta algum elemento definido na teoria de Lejeune. Ora temos um ator em cena falando da própria vida, mas dizendo o texto

que uma outra pessoa escreveu; ora temos o dramaturgo estruturando a narrativa a partir de experiências pessoais, mas sem conferir seu nome ao personagem. (TOLEDO, 2008, p. 9)

Arfuch defende ainda que a multiplicidade das formas que compõem o *espaço biográfico*⁴ oferece um traço em comum: elas contam, de diferentes modos, uma história ou experiência de vida, inscrevendo-se assim em uma das grandes divisões do discurso: a *narrativa*. Contudo, Martha Ribeiro esclarece que a aproximação entre teatro e vida está na base das vanguardas do início do século XX.

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 [...]. 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. (RIBEIRO, 2006)

O entrecruzamento de todas essas “narrativas vivenciais”, nos dizeres de Arfuch, 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”. (2010, p. 17).

Assim, talvez possamos dizer que essa simultaneidade de vozes narrativas, num sentido de confluência e circulação de semelhanças, proximidades e diferenças possibilitam a constituição de um *espaço biográfico* pelo Luna Lunera a partir do percurso de criação e encenação de espetáculos em que aspectos ou elementos afetivos, íntimos e autobiográficos dos criadores contribuem para a construção de um traço identitário da Companhia.

4 O conceito de “espaço biográfico” é empregado por Leonor Arfuch como “horizonte de inteligibilidade”, 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”. (ARFUCH, 2010, p.16)

Elton Mendes Francelino é mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura (UFSJ) e doutorando em Poéticas e Processos de Encenação pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com financiamento do CNPq.

Lucimara de Andrade é mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura (UFSJ) e doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com financiamento do CNPq.

Referências

ARAÚJO, Antonio. A encenação performativa. *Revista Sala Preta*, Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, n. 8, p. 253-258, 2008.

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

BOSI, Ecléa. *Tempo vivo da memória: ensaios em Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

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

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008.

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

FERNANDES, Sílvia. Performatividade e Gênese da Cena. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 404-419, 2013.

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

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. O teatro pós-dramático, doze anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, 2013.

LOPES, Beth. A performance da memória. *Revista Sala Preta*, Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, n. 9, p. 135-145, 2009.

RIBEIRO, Martha. O Novo Teatro e a explosão do espaço autobiográfico. In: *Anais do Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Rio de Janeiro, ano 4, 2006. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20X%20digital.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2011.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TOLEDO, Leonardo Ramos de. *Confissão na ribalta: o teatro autobiográfico de Mauro Rasi*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras & Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008. 125 p.

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&ID Categoria=2983>>. Acesso em: 08 set. 2011.

PAES, Isabela. *Agenda Rede Minas: Cia. Luna Lunera*. Entrevista concedida a Daniella Zupo para o programa televisivo da Rede Minas. Belo Horizonte, out. 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OBuJvU_7l88&feature=youtube_gdata&hd=1>. Acesso: 5 nov.2013.

PAES, Isabela. Cidade dos Leitores: Clarice Lispector. Entrevista concedida a Leila Richers para o canal online Cidade dos Leitores. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Jwyb259VEuU&hd=1>>. Acesso em: 15 nov. 2013.