

**Universidade Estadual Paulista**

**“Júlio de Mesquita Filho”**

**Instituto de Artes**

**DIOGO DE OLIVEIRA SPINELLI**

**O TEATRO DE GRUPO E A RELAÇÃO COM  
ENCENADORES CONVIDADOS NA FORMAÇÃO,  
PROFISSIONALIZAÇÃO E MANUTENÇÃO DO  
GRUPO DE TEATRO CLOWNS DE SHAKESPEARE.**

**São Paulo**

**2016**

**DIOGO DE OLIVEIRA SPINELLI**

**O TEATRO DE GRUPO E A RELAÇÃO COM  
ENCENADORES CONVIDADOS NA FORMAÇÃO,  
PROFISSIONALIZAÇÃO E MANUTENÇÃO DO  
GRUPO DE TEATRO CLOWNS DE SHAKESPEARE.**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas. Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano

**São Paulo**

**2016**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S757r Spinelli, Diogo de Oliveira, 1987-  
O teatro de grupo e a relação com encenadores convidados na formação, profissionalização e manutenção do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare / Diogo de Oliveira Spinelli. - São Paulo, 2016.  
2 v. : il. color.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Regina Vieira Romano.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Teatro brasileiro. 2. Criação (Literária, artística, etc.).  
3. Representação teatral. I. Romano, Lúcia Regina Vieira.  
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.981

Essa Dissertação de Mestrado foi defendida em 04 de maio de 2016, perante a seguinte banca examinadora:

---

Profa. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano

---

Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos

---

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

*Aos acasos e aos encontros.*

## AGRADECIMENTOS

A árdua tarefa que permeia esses agradecimentos é tentar ser sucinto e, ao mesmo tempo, não deixar de abarcar todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a concretização desta dissertação. Como não é todo dia que temos a oportunidade de agradecer publicamente à nossa rede de afetos, e levando em conta também que ao longo da minha trajetória até aqui as contribuições de parceiros e amigos foram muitas, me dei o direito de, talvez, pecar pela falta de concisão: após ter escrito uma quantidade significativa de parágrafos compondo a dissertação em si, é mais do que justo reservar alguns outros para agradecer.

Começo agradecendo a minha família, e em especial a meus pais Ana Celia Spinelli e José Luiz Spinelli, a minha irmã Carolina Spinelli, e a meu cunhado Gilberto Galindo. Apesar de ter me distanciado fisicamente desse pequeno núcleo durante o processo de escrita desta dissertação, ao me mudar para Natal/RN, eles sempre me acompanharam, vibrando junto a cada conquista e me encorajando nos momentos de maior dificuldade, de modo que as distâncias não pareceram tão grandes. Mesmo que estejamos longe fisicamente, sei que os tenho comigo por perto, sempre, bem como sei que a pessoa que sou resulta do amor que temos uns pelos outros.

Agradeço também a parceria e a confiança depositada em mim e em meu projeto de pesquisa pela minha querida orientadora Lúcia Romano, que em sua rotina repleta de afazeres, esteve sempre disponível e atenta ao meu trabalho, contribuindo com a minha formação não só teatral, mas também humana, sendo um verdadeiro exemplo a ser seguido e admirado na vida acadêmica e fora dela. Espero que essa parceria iniciada através do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP seja apenas o passo inicial dessa nossa relação.

Minha gratidão também a meus professores com os quais, seja na Pós-Graduação, na Graduação, ou no restante da minha vida escolar, tive o prazer de expandir as noções acerca do teatro, da vida, e do mundo. Em especial, agradeço aos professores Maria Thais e Alexandre Mate, não apenas pelas contribuições a esta dissertação durante o Exame de Qualificação, mas também pelo deleite que é escutá-los a ambos – tão distintos entre si! – seja em uma sala de aula na Barra Funda ou no

Butantã, na sede de um grupo de teatro em São Luís ou em Natal, ou até mesmo nos mares de Genipabu. Aos dois, meu carinho e profunda admiração.

Agradeço também aos meus colegas de mestrado, com os quais, além de aprender e trocar artística e academicamente durante e após as aulas, pude dividir momentos de alegria e de desespero, compartilhando um grande sentimento de que estávamos todos no mesmo barco. Dentre esses, meu obrigado especial à colega de orientação Natália Guimarães, e aos queridos Leandro Lago e Thiago Miguel Sabino. Gratidão também aos funcionários do Instituto de Artes da UNESP, que sempre foram solícitos, fazendo com que os trâmites acadêmicos para a produção desta dissertação fossem realizados da melhor maneira possível.

Tendo em vista o elo de acontecimentos que me trouxeram até esse momento, inevitável agradecer também aos colegas do SESI-SP, principalmente àqueles da então designada Divisão de Cultura – nos últimos tempos a instituição passou por tamanhas reformulações, que já não tenho ciência de como a divisão está sendo nomeada atualmente – e da unidade Vila Leopoldina, com os quais trabalhei mais diretamente. De modo especial, destaco o carinho e o incentivo de Vaneide Castro e a parceria de João Martins. Agradeço também a todos da JLeiva Cultura e Esporte, que foi de importância fundamental durante o primeiro ano de realização deste mestrado.

Chegando, ou retornando, ao teatro, agradeço a todos os meus parceiros artísticos com os quais aprendi e continuo a aprender diariamente sobre a arte que escolhemos fazer juntos: Adriana Oliveira, Humberto Sueyoshi e Isabel Moraes na Cia. Dia de Descanso; Joana Dória, Júlia Novaes e Sofia Boito na Cia. Temporária de Investigação Cênica; Ana Julia Marko, André Gimenes, Bianca Muniz, Bernardo Fonseca Machado e Lívia Piccolo na Qualquer Cia., e finalmente, Ana Julia Marko, Bianca Muniz (ambas tão parceiras que têm o privilégio de serem citadas duas vezes nesses agradecimentos), Eloá Guirelli, Jheniffer Peguim, Juliana Matheus, Maria Carolina Seckler, Maria Fernanda Batalha, Paula Ramos e Tathiana Botth, na Cia. Alô, Doçura!, meu maior orgulho teatral, e que me deixa muito feliz por poder acompanhar de longe sua permanência e persistência, mesmo com a minha vinda para Natal – no que cabe também agradecer aos queridos Bruno Canabarro e Mayra Terzian por aceitarem se tornar novos parceiros desse grupo de atrizes lindas e talentosas.

Destino minha gratidão também aos meus alunos que, seja no SESI-SP, na Escola de Teatro e Televisão Incenna, ou no Laboratório da Cena em Parnamirim/RN, sempre me encheram de carinho e de indagações produtivas sobre como eu poderia melhor contribuir para a sua aproximação com a linguagem teatral.

Agradeço a generosidade de Adelvane Néia, Carlos Furtado, Eduardo Moreira, Ernani Maletta, Gabriel Villela, Helder Vasconcelos, Henrique Fontes, Ivan Andrade, João Lima, Lenilton Teixeira, Lígia Pereira, Marcio Aurelio, Márcio Marciano, Rodrigo Bico, Sávio Araújo, Sávio de Luna e Sandro Fortunato, pelas entrevistas concedidas a mim durante o processo de realização desta dissertação, contribuindo de forma essencial para sua realização.

E, como não poderia deixar de ser, agradeço da forma mais plena possível a cada um dos integrantes do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare que com humildade exemplar, gigante como o talento e o trabalho do Grupo, possibilitaram a este pesquisador paulistano adentrar não só o Barracão Clowns, sua sede, como também o cotidiano do coletivo, suas questões pessoais, profissionais e artísticas, a ponto de vir a me tornar colaborador deste coletivo que tanto prezo e admiro. Todo o meu respeito, carinho e amor por Camille Carvalho, César Ferrario, Dudu Galvão, Fernando Yamamoto, Joel Monteiro, Marco França, Myllena Silva, Paula Queiroz, Rafael Telles, Renata Kaiser, Ronaldo Costa e Titina Medeiros.

Por fim, agradeço ao Gabriel Victal, pela parceria de anos que já começam a denunciar nossa idade balzaquiana, à Carol Cantídio e à Joanisa Prates, novas amigas potiguares, e ao Pedro Bacellar e ao Filipe Ferreira, que de maneiras distintas e em períodos diversos, me fizeram entender o que poderia significar o amor, e saber que em alguns casos, ele pode se transformar na mais forte das amizades.

A dissertação que se encontra a seguir é fruto de todas as relações descritas aqui, e de outras mais, que porventura tenham me escapado nesse momento fugaz. Como tudo o que produzimos, ela é inevitavelmente coletiva, e esse agradecimento é na verdade também uma forma de homenagear e dividir com todos que estiveram comigo a sensação de finalização de mais uma importante e decisiva etapa na minha (nas nossas) vida(s). Após uma pausa, já será tempo de se (nos) perguntar(mos) novamente: e agora, para onde?

“Quero antes o lirismo dos loucos  
O lirismo dos bêbados  
O lirismo difícil e pungente dos bêbados  
O lirismo dos clowns de Shakespeare.

- Não quero saber do lirismo que não é libertação.”

(*Poética*, Manuel Bandeira)

## RESUMO

Na presente dissertação são analisados os processos de criação de três espetáculos do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, residente em Natal/RN – a saber, *O capitão e a sereia* (2009), dirigido por Fernando Yamamoto, diretor artístico do coletivo; *Sua incelença, Ricardo III* (2010), dirigido por Gabriel Villela; e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), dirigido por Marcio Aurelio –, tendo como principal enfoque de análise as relações estabelecidas entre o coletivo potiguar e os encenadores de cada uma dessas obras, uma vez que em duas delas a função da direção foi ocupada por encenadores externos ao Grupo. Tomando como base o contexto teatral no qual o coletivo está inserido e o histórico do Grupo no que tange a colaboração com artistas convidados, busca-se compreender quais foram as motivações que levaram o Grupo a utilizar o recurso de convidar encenadores externos a dirigirem suas obras; descrever os procedimentos de criação presentes nos processos analisados; e verificar as principais consequências dessas associações para o Grupo, sobretudo a respeito dos possíveis aspectos artísticos, formativos e de manutenção advindos dessas relações.

Palavras-chaves: Teatro Brasileiro. Teatro Potiguar. Teatro de Grupo. Processos de Criação. Clowns de Shakespeare.

## ABSTRACT

This dissertation is composed by the analysis of the creative processes of three works from Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, based in Natal/RN – Brazil – namely, *O capitão e a sereia* (2009), directed by Fernando Yamamoto, artistic director of the group; *Sua incelença, Ricardo III* (2010), directed by Gabriel Villela; and *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), directed by Marcio Aurelio. The main analytical focus is the relation between the group and the directors of each of these works, since that in two of them the staging was in charge of directors that don't belong to the group. Based on the theatrical context in which the group is inserted and the group's historical in what concerns its collaboration with guest artists, we aim to understand the motivations that led the group to invite guest directors to stage its works; describe the creative procedures of the analyzed processes and check what were, for the group, the main consequences of these associations, especially concerning the possible artistic, pedagogical and maintenance aspects arising from these relations.

Keywords: Brazilian Theater. Rio Grande do Norte's Theater. Group Theater. Creative Processes. Clowns de Shakespeare.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- 33 Figura 1: Elenco de *Muito barulho por quase nada* (2003), em apresentação na Casa da Ribeira. Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 34 Figura 2: César Ferrario, Marco França, Fernando Yamamoto e Renata Kaiser em cena de *Roda Chico*. Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 35 Figura 3: Rogério Ferraz e Nara Kelly em cena de *O casamento* (2006). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 37 Figura 4: Camille Carvalho e Marco França em cena de *O capitão e a sereia* (2009). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.
- 38 Figura 5: Elenco dos Clowns de Shakespeare em *Sua incelença, Ricardo III* (2010). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Adalberto Lima.
- 39 Figura 6: Camille Carvalho e Paula Queiroz em *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Adalberto Lima.
- 40 Figura 7: Paula Queiroz, Camille Carvalho e Dudu Galvão em *Abraço* (2014). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 77 Figura 8: Elenco dos Clowns de Shakespeare com Eduardo Moreira, no cenário de *Muito barulho por quase nada* (2013). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 93 Figura 9: Elenco de *O capitão e a sereia* (2009) no primeiro ensaio-aberto (*Barracante*) do processo. Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.
- 95 Figura 10: César Ferrario, Camille Carvalho, Renata Kaiser e Marco França, no segundo barracante do processo de *O capitão e a sereia* (2009). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.
- 96 Figura 11: Elenco de *O capitão e a sereia* (2009) no terceiro barracante do processo, após a semana de trabalho com Helder Vasconcelos. Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.
- 100 Figura 12: Elenco de *O capitão e a sereia* (2009) com figurino de ensaio antes de iniciar um dos últimos ensaios abertos do espetáculo. Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.
- 102 Figura 13: Cena pertencente às páginas amarelas de *O capitão e a sereia* (2009). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.

- 103 Figura 14: Camille Carvalho em cena das páginas azuis de *O capitão e a sereia* (2009). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.
- 104 Figura 15: Detalhe de maquiagem de Renata Kaiser em cena de *O capitão e a sereia* (2009). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.
- 119 Figura 16: Elenco de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) com figurinos de ensaio na fase inicial do processo de criação. Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 122 Figura 17: Ensaio aberto de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) em Acari/RN. Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 123 Figura 18: Paula Queiroz e Camille Carvalho em *Sua incelença, Ricardo III* (2010). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 124 Figura 19: César Ferrario em *Sua incelença, Ricardo III* (2010). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Adalberto Lima.
- 125 Figura 20: Visão geral da área cênica de *Sua incelença, Ricardo III* (2010). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 130 Figura 21: *Na beira do rio* (2012), exercício cênico dos Clowns de Shakespeare no projeto Jovens Escribas em Cena. Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 133 Figura 22: Equipe de criação de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 136 Figura 23: Elenco de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) em prática de *kung fu*. Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 138 Figura 24: Marcio Aurelio, Dudu Galvão e Joel Monteiro, em ensaio de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 141 Figura 25: Joel Monteiro em *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Adalberto Lima.
- 142 Figura 26: Titina Medeiros em cena de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Adalberto Lima.
- 144 Figura 27: Renata Kaiser em cena do metateatro em *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Adalberto Lima.
- 165 Figura 28: Joel Monteiro e Paula Queiroz em *Nuestra senhora de las nuvens* (2014). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Rafael Telles.

- 166 Figura 29: Paula Queiroz, Camille Carvalho e Dudu Galvão em cena de *Abraço* (2014). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.
- 167 Figura 30: César Ferrario, Titina Medeiros e João Júnior em *Dois amores y um bicho* (2015). Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Rafael Telles.

16	<b>Introdução.</b>
28	<b>1. Capítulo 1: Do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare e do teatro de grupo que é feito em Natal/RN.</b>
28	1.1. Breve histórico do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.
41	1.2. A cena teatral potiguar: das sociedades teatrais amadorísticas ao teatro de grupo.
56	1.3. A sobrevivência a partir do trinômio formação, profissionalização e manutenção.
65	<b>2. Capítulo 2: Das parcerias artísticas dos Clowns de Shakespeare: da formação inicial à contratação de encenadores.</b>
67	2.1. Primeira fase: da formação inicial à profissionalização.
68	2.1.1. Sávio Araújo e a constituição dos Clowns de Shakespeare.
73	2.1.2. Advane Néia e a descoberta da técnica que nomeia o Grupo.
77	2.1.3. Eduardo Moreira: a ponte RN-MG, a profissionalização e a construção de uma identidade.
84	2.2. Segunda fase: o Grupo fala por si.
86	2.2.1. <i>O capitão e a sereia</i> (2009): o processo colaborativo como via de construção autoral.
91	2.2.2. Do processo de criação d’ <i>O capitão e a sereia</i> (2009): o trabalho com colaboradores convidados; a criação através de <i>workshops</i> ; a partilha por meio de ensaios abertos e o registro no <i>blog</i> .
101	2.2.3. Da fortuna crítica d’ <i>O capitão e a sereia</i> (2009).

106	2.3. Terceira Fase: da contratação de encenadores.
110	2.3.1. <i>Sua incelença, Ricardo III</i> (2010): Gabriel Villela e o aprofundamento em uma estética reconhecível.
114	2.3.2. Do processo de criação de <i>Sua incelença, Ricardo III</i> (2010): a imersão em Carmo do Rio Claro; as oficinas pelas cidades potiguares; o figurino como segunda pele; a palavra “bem dita” e a experiência de Acari.
122	2.3.3. Da fortuna crítica de <i>Sua incelença, Ricardo III</i> (2010).
126	2.3.4. <i>Hamlet</i> : um relato dramático medieval (2013): Marcio Aurelio e o desafio de experimentar o diferente.
129	2.3.5. Do processo de criação de <i>Hamlet</i> : um relato dramático medieval (2013): a oficina no TUSP; o projeto <i>Jovens Escribas em Cena</i> ; o trabalho de mesa; o foco e a busca pela autonomia.
140	2.3.6. Da fortuna crítica de <i>Hamlet</i> : um relato dramático medieval (2013).
<b>146</b>	<b>3. Capítulo 3: Da avaliação dos processos analisados: repensando o passado e projetando o futuro.</b>
146	3.1 Reconsiderando dois aspectos do trinômio: como as experiências analisadas auxiliaram ou não na formação e na manutenção do Grupo?
156	3.2 Os Clowns de Shakespeare, sua identidade e autonomia: o processo é de quem, afinal?
164	3.3 O Grupo após as experiências analisadas: e agora, para onde?
<b>170</b>	<b>Conclusão.</b>
<b>176</b>	<b>Bibliografia.</b>
<b>187</b>	<b>Anexos: transcrições das entrevistas realizadas.</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação, que ora é alçada à esfera pública, é fruto de cerca de três anos de pesquisa, um grande punhado de encontros, uma porção de desejos e inquietações artísticas e acadêmicas, um bocado de angústias, outro maior, de dúvidas, algumas decepções devidamente balanceadas por algumas alegrias e, sobretudo, por inúmeras e variadas mudanças: geográficas, afetivas, trabalhistas, artísticas; mudanças que ao longo da trajetória desta pesquisa vieram a transformar substancialmente a presente dissertação, bem como a este que vos escreve.

Confesso que quando iniciei a minha pesquisa que agora se materializa, e de certa maneira, se fixa em forma de dissertação, acreditava que o percurso que me traria até aqui não seria formado por tantos desvios e tamanhos sobressaltos. Contudo, acredito que os percursos traçados fizeram com que o material aqui apresentado seja deveras mais maturado do que o inicialmente imaginado.

Dentre os sobressaltos do percurso, destaco como talvez o mais contundente deles aquele gerado pelo meu Exame de Qualificação, no qual, dentre as inúmeras colaborações que me foram dadas com relação ao trabalho produzido até aquele momento, os professores que estiveram presentes – a Profa. Dra. Maria Thais, o Prof. Dr. Alexandre Mate, acrescidos de minha orientadora Profa. Dra. Lúcia Romano – me instigaram a buscar uma voz mais autoral na escrita da dissertação.

Resultado dessa provocação, a escrita que ora apresento passa a adquirir um maior grau de personalidade e, ainda que talvez não seja necessário reafirmar, trata-se de um ponto de vista muito específico sobre as questões que serão aqui abordadas, tais como: a organização e produção de coletivos teatrais localizados fora do eixo Rio-São Paulo, notadamente as relativas aos grupos de Natal/RN; a prática de intercâmbios artísticos, sobretudo aquela realizada entre o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare e encenadores externos ao coletivo; e as problemáticas advindas dessa prática, abarcando as relações de fricção, contaminação, visibilidade, aprendizado, autonomia e identidade do Grupo no contato com estes encenadores.

A escolha de ter como objeto de estudo o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, sediado em Natal/RN, surge, inicialmente, de um sentimento de identificação e filiação artística e ideológica com o Grupo a partir do meu contato com o mesmo em inúmeras oportunidades, desde quando ainda cursava a graduação em Artes Cênicas com Habilitação em Direção Teatral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP.

Meu encontro inicial com o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare ocorreu numa relação palco-plateia, quando tive a oportunidade de assistir ao espetáculo *Muito barulho por quase nada* (2003) no ano de 2005, no Teatro do SESC Anchieta, em São Paulo/SP. Um novo encontro e uma nova aproximação ocorreram, dessa vez de forma mais íntima e duradoura, quando pude acompanhar toda a temporada de estreia de *O capitão e a sereia* (2009), como atividade do estágio que então realizava no SESI Vila Leopoldina, também localizado na cidade de São Paulo/SP.

A partir de então, meu interesse pelo trabalho desenvolvido pelo Grupo, ainda que continuasse – e continue – prioritariamente relacionado ao campo da linguagem, da estética e dos procedimentos de criação teatrais apresentados em suas obras, começou a abarcar também questões relativas às escolhas procedimentais vinculadas à formação, gestão, administração e manutenção econômica do Grupo. Ao mesmo tempo, com *O capitão e a sereia* (2009) os Clowns de Shakespeare passam a ocupar no meu imaginário um espaço mítico, assim como o ocorrido com o Grupo Galpão para os integrantes do coletivo potiguar em determinado momento de sua trajetória, conforme poderá ser observado ao longo desta dissertação.

Após *O capitão e a sereia* (2009), o Grupo estreou mais três espetáculos até o início do desenvolvimento da presente pesquisa, sendo que um deles, *Farsa da boa preguiça* (2010), foi realizado em parceria com o Grupo Ser Tão Teatro, de João Pessoa/PB. Com direção compartilhada entre Fernando Yamamoto e Christina Streva, *Farsa da boa preguiça* (2010) foi apresentada apenas por um período relativamente reduzido na região Nordeste do país, e não tive a oportunidade de assisti-la. Quanto aos outros dois espetáculos do Grupo no período, *Sua Incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), dirigidos respectivamente por Gabriel Villela e Marcio Aurelio, pude apreciá-los em suas temporadas paulistanas, realizadas na área externa do SESC Belenzinho e no teatro do SESC Ipiranga.

Dessa forma, foi a partir do acompanhamento das temporadas paulistanas dos três espetáculos que serão analisados nesta dissertação – *O capitão e a sereia* (2009), *Sua Incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) – que me foi possível formular, inicialmente como espectador e admirador da produção do Grupo, as hipóteses e os questionamentos desta pesquisa.

Ao observar que em cada um desses espetáculos os Clowns de Shakespeare apresentavam estéticas distintas, resultantes dos processos de criação estabelecidos entre o Grupo e os respectivos encenadores de cada uma das obras, me questionei sobre como teriam se estabelecido os diálogos entre o Grupo e os encenadores convidados durante os processos de criação, e em um primeiro momento, de que maneira essas relações se configuravam como possibilidades de aprendizagem para os integrantes do Grupo.

O que havia motivado e como haviam sido realizadas as escolhas por determinados encenadores? A utilização desse recurso seria recente na história do coletivo? O que visavam os Clowns de Shakespeare a partir de tais conduções externas e por quais razões as realizavam? Como esses intercâmbios poderiam vir a alterar a linguagem do Grupo? Seria possível identificar nessas trocas uma ferramenta de aprendizado coletivo atrelada ao fazer artístico de um grupo teatral, bem como uma maneira de auxiliar sua manutenção econômica, no contexto da produção teatral nacional? Esses foram alguns dos questionamentos que nortearam o desenvolvimento da presente dissertação.

Ainda que esta pesquisa esteja mais centrada nos processos de criação dos espetáculos do que nas obras finalizadas em si, é no fenômeno teatral, no diálogo entre palco e plateia, que se faz reconhecível a relação provocativa estabelecida entre os autores da obra durante sua gestação, tendo sido fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa a apreciação como espectador dos trabalhos estudados. Ademais, a apresentação, no caso de um processo que objetiva a obra cênica, constitui mais uma das etapas do processo, não encerrado na data de estreia.

Desse modo, o fato de não ter assistido ao espetáculo *Farsa da boa preguiça* (2010), aliado ao fator de se tratar de um processo compartilhado entre grupos, o que implicaria outra gama de questões, não incluí o processo de criação de tal montagem em minha pesquisa, estabelecendo o recorte deste estudo tendo como base os processos dos espetáculos realizados exclusivamente pelos Clowns de Shakespeare com encenadores

externos. Como contraponto, incluí a análise de *O capitão e a sereia* (2009), por ser este o último espetáculo realizado anteriormente pelo Grupo com a direção de seu diretor artístico, Fernando Yamamoto.

A questão das relações entre encenador, teatro de grupo e aprendizado me é bastante cara desde minha graduação, tendo sido fomentada também pelo meu trabalho como professor de teatro em cursos livres e de nível técnico e, principalmente, pela minha atividade como diretor teatral da Cia. Alô, Doçura!, grupo atuante em São Paulo desde o ano de 2011 e no qual ocupei a função de diretor até meados de 2015 – ocasião na qual me mudei para a cidade de Natal, para poder melhor compreender o contexto no qual estão inseridos os Clowns de Shakespeare e acompanhar mais proximamente as atividades e o dia-a-dia do Grupo.

Foi este o momento no qual passei também a colaborar artisticamente com o coletivo e a coordenar uma de suas atividades formativas, realizada na cidade de Parnamirim/RN, pertencente à região metropolitana de Natal. A ocasião, que aproximadamente coincide com a realização do meu Exame de Qualificação, determinou algumas outras mudanças na pesquisa. Devido à minha mudança geográfica, acrescida da nova função e posição em relação ao objeto de estudo e às provocações realizadas no Exame de Qualificação, ampliei o enfoque na análise dos processos, atendendo à necessidade de abranger também outros fatores que permeiam a relação entre os encenadores externos e o Grupo, como por exemplo, as modificações nos rumos artísticos dos Clowns de Shakespeare e na relação entre obra e produção. Isso, porque vislumbrei no convite a encenadores externos realizado pelo Grupo um estreito diálogo entre os aspectos pedagógico, artístico e de manutenção econômica do coletivo. Assim, não me parecia mais suficiente abordar essa questão somente pelo viés de suas decorrências pedagógicas.

Redefinidos o recorte e o enfoque da pesquisa, tornei a me debruçar sobre o desafio de como pesquisar, estudar e analisar aspectos específicos de processos de criação de modo indireto. Uma vez que esta pesquisa não se caracteriza como uma análise de processos vivenciados em primeira pessoa – seja como integrante da equipe de criação, seja como observador externo integrado ao processo –, como desenvolvê-la? Ademais, este estudo envolve artistas e procedimentos de criação que não possuem

ainda ampla bibliografia publicada, o que pede um acesso maior ao cotidiano de suas criações.

Ainda que valiosos, os materiais e suportes advindos da fruição direta dos espetáculos quando de suas apresentações em São Paulo, bem como o acesso a seus registros em vídeo, se mostravam insuficientes. Na busca por registros dos processos de criação propriamente ditos, tive acesso a suportes documentais de diferentes naturezas – como croquis, arquivos de fotos dos ensaios e das apresentações, projetos de comercialização dos espetáculos, *releases*, *clippings*, textos dos espetáculos, o caderno de direção de Fernando Yamamoto no processo d’*O capitão e a sereia* (2009), além dos *blogs Hamlet em processo*<sup>1</sup>, relativo ao processo de criação de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), e *O diário do capitão*<sup>2</sup>, sobre a montagem de *O capitão e a sereia* (2009).

Cabe salientar desde já que o *blog O diário do capitão* configura-se como registro mais rigoroso e sistematizado dentre os materiais com os quais tive contato, sendo composto por postagens praticamente diárias, que abarcam tanto os aspectos práticos da rotina de ensaios e produção do espetáculo quanto reflexões da equipe de criação durante o processo criativo. Infelizmente, não foi possível encontrar tal assiduidade nos registros relativos aos demais processos estudados.

A esse material, foram somadas as reflexões realizadas pelos integrantes do Grupo acerca desses mesmos processos, publicadas nas três edições da *Revista Balaio*, publicação própria do Grupo, e que possui um número dedicado a cada uma das montagens analisadas – sendo que a edição relativa a *Ricardo III* tem como foco as ações de aproximação com a obra de Shakespeare realizadas pelo Grupo anteriormente ao processo de ensaios para a montagem do espetáculo, ainda sem a presença do encenador convidado.

Foram também adicionadas a esse material críticas e reportagens publicadas acerca de cada um dos espetáculos. Com relação às críticas (que quando inexistentes, foram substituídas por reportagens), procurei estabelecer um diálogo entre as divulgadas pelos veículos de comunicação baseados em São Paulo (publicadas nos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, e no *Portal de Notícias R7*) e aquelas publicadas pelo

---

<sup>1</sup> <http://hamletemprocesso.blogspot.com.br/>

<sup>2</sup> <http://odiariodocapitao.blogspot.com.br/>

jornalista Sandro Fortunato em seu *site*<sup>3</sup>. A escolha de ter as críticas de Fortunato como material de pesquisa deve-se em grande parte ao fato de o crítico ter residido em Natal e ter acompanhado o trabalho do Grupo ao longo de sua trajetória, incluindo os três espetáculos estudados. A escrita de Fortunato possui, assim, a um só tempo uma perspectiva local acerca do trabalho do Grupo, que se soma a um olhar mais abrangente para a trajetória do coletivo potiguar, podendo ser contrastada com as críticas publicadas na capital paulista. Tendo as críticas como exemplo, cabe ressaltar que, sendo eu mesmo paulistano e tendo estudado, produzido e assistido a espetáculos sempre em São Paulo, também compõe esta pesquisa, mesmo que subterraneamente, a temática das diferentes perspectivas acerca da produção e apreciação teatral a partir dos distintos contextos de São Paulo e Natal, e o leitor deve estar ciente disso quando de sua leitura.

No entanto, ainda que os materiais acessados já se constituíssem como importantes fontes de pesquisa, em sua maioria, não abordavam alguns dos aspectos fundamentais para os questionamentos desta pesquisa, sobretudo aqueles relativos à atuação dos encenadores externos junto ao coletivo. Decidi então entrevistar os integrantes dos Clowns de Shakespeare e demais figuras-chave participantes das equipes de criação dos processos analisados.

Desse modo, ao longo do ano de 2014 entrevistei os integrantes do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare que participaram das montagens dos espetáculos selecionados no recorte proposto – Camille Carvalho, César Ferrario, Dudu Galvão, Fernando Yamamoto, Joel Monteiro, Marco França, Paula Queiroz, Rafael Telles, Renata Kaiser, Ronaldo Costa e Titina Medeiros –; os colaboradores convidados a participar da primeira fase do processo de *O capitão e a sereia* (2009) – Helder Vasconcelos, João Lima, Marcio Marciano e Sávio de Luna –; os diretores e diretores-assistentes de *Sua Incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) – Gabriel Villela e Ivan Andrade, e Marcio Aurelio e Lígia Pereira, respectivamente –; além de artistas e pedagogos que trouxeram contribuições fundamentais ao Grupo ao longo de sua trajetória – Adelvane Néia, Eduardo Moreira, Ernani Maletta e Sávio Araújo. Após minha mudança para Natal, senti a necessidade de verificar outros pontos de vista de artistas da cidade sobre aspectos da cena local, o que

---

<sup>3</sup> <http://www.sandrofortunato.com.br/>

resultou em nova rodada de entrevistas, realizada entre outubro e novembro de 2015. Nessa ocasião, foram entrevistados Carlos Furtado, Henrique Fontes, Lenilton Teixeira, Rodrigo Bico e Sandro Fortunato.

Na medida do possível, realizei as entrevistas presencialmente, sendo que as entrevistas de Adelvane Néia, Eduardo Moreira, Helder Vasconcelos, João Lima, Marcio Marciano, Sávio de Luna e Sandro Fortunato foram via *e-mail*. As entrevistas enviadas por *e-mail* e as transcrições das entrevistas realizadas presencialmente podem ser encontradas em sua íntegra nos anexos deste trabalho. Nas entrevistas, busquei uma aproximação aos preceitos estabelecidos pela história oral, tendo como ponto de partida o método utilizado pelo Museu da Pessoa, descrito por Worcman e Pereira (2006). Acerca da ideia de “história oral”, é particularmente elucidativo o comentário de Lozano (2006), no qual o autor ressalta não tratar-se apenas de um procedimento ou uma técnica; para ele, a história oral configura-se em um espaço interdisciplinar, formado a partir da oralidade, que permite que sejam realizadas análises e interpretações qualitativas de processos histórico-sociais.

Optei por não seguir à risca o método do Museu da Pessoa, sendo influenciado também pelo projeto de história oral temática, conforme conceituado por Meihy e Holanda (2011), o que motivou a decisão de verter as entrevistas em formato de transcrição literal em detrimento das *transcrições*, como sugerido pelo método utilizado pelo Museu da Pessoa. Ao optar pela transcrição, procurei ser mais fiel aos diálogos ocorridos entre entrevistador e entrevistados, valorizando cada uma das vozes presentes nestes diálogos, em cada uma das entrevistas.

As entrevistas, sempre individuais, visaram constituir um quadro formado a partir das percepções, sensações, memórias e reflexões singulares e, ao mesmo tempo, coletivas desta comunidade especificamente selecionada, sobre as questões a serem discutidas neste estudo. Acerca da memória coletiva encerrada nos procedimentos relativos à história oral, Meihy e Holanda apontam que:

O que se chama de “grupal”, “cultural”, “social” ou “coletivo” em história oral é o resultado de experiências que vinculam umas pessoas às outras, segundo pressupostos articuladores de construção de identidades decorrentes de suas memórias expressadas em termos comunitários. Os indivíduos, nesse contexto, têm autonomia de procedimento na medida em que suas vontades dimensionam de maneira original a combinação de fatores pessoais, biológicos e as influências do meio em que vivem. Assim, as experiências de cada um são autênticas e se relacionam às demais por meio da construção de uma identidade comum. Em história oral, o “grupal”, “social” ou “coletivo” não corresponde à

soma dos particulares. O que garante unidade e coerência às entrevistas enfileiradas em um mesmo conjunto é a repetição de certos fatores, que por fim, caracteriza a memória coletiva (MEIHY; HOLANDA, 2011, p. 27).

Acerca do mesmo assunto, Worcman e Pereira tecem a seguinte reflexão:

Trata-se de uma relação criativa e dinâmica entre o indivíduo e o grupo. Nosso lembrar e as maneiras como lembramos se fazem a partir da experiência coletiva. Mas é importante pontuar que o indivíduo não necessariamente “representa” o coletivo e que este tampouco é homogêneo. Dentro de um mesmo grupo, podem existir múltiplas memórias (WORCMAN; PEREIRA, 2006, p. 202).

Aos pensamentos expressos pelos autores citados, faz-se necessário acrescentar a reflexão de Halbwachs (2004) – já apontada por Worcman e Pereira, mas não explicitada por esses – segundo a qual há múltiplas memórias coletivas, cada uma correspondente a um determinado grupo. Assim, por mais que num primeiro momento as entrevistas, ou pelo menos aquelas realizadas com os integrantes do Grupo, pareçam desenhar uma mesma memória coletiva, uma suposta “memória coletiva dos Clowns de Shakespeare”, há de se levar em conta que mesmo nesse caso trata-se de memórias coletivas distintas, de grupos também distintos, uma vez que há integrantes que estão no Grupo desde sua fundação e percorrem toda sua trajetória, ao lado de outros que vão se integrando ao coletivo em diferentes momentos. Desse modo, a trajetória de um coletivo teatral, ainda que possa ser vista como uma unidade, é na verdade composta pelas trajetórias entremeadas de indivíduos diversos, e mesmo de grupos sucessivos reformados a cada vez que ocorrem mudanças em seu quadro de integrantes.

Ainda que a análise gerada a partir da sobreposição e o entrecruzamento das entrevistas nos aproximem da memória coletiva sobre cada uma das experiências – também comunais – dos processos de criação estudados, é necessário atentar para a posição que cada entrevistado ocupa em relação ao Grupo: para além dos colaboradores de cada processo em específico, dentre os próprios integrantes do Grupo há diferenças de posicionamento importantes, como por exemplo, o fato de cada entrevistado ter ou não participado da formulação e escrita dos projetos que geraram os processos de criação analisados.

Há de se relativizar ainda as diferentes relações existentes entre os entrevistados e o entrevistador, quando da realização das entrevistas. Ao lado disso, outro fator que pode ser observado na leitura das entrevistas, e que levei em conta na análise dessas, refere-se à substituição de determinados conceitos por outros, devido ao

amadurecimento da pesquisa, bem como as mudanças de enfoque que permearam a pesquisa e a mim mesmo enquanto entrevistador – por exemplo, as questões relativas a cena teatral potiguar de forma mais abrangente, não focada especificamente no fazer teatral dos Clowns de Shakespeare, foram incluídas apenas nas últimas entrevistas realizadas.

Por fim, conforme apontado por Meihy e Holanda, “[...] é recomendável não pensar que a história oral serve exclusivamente para ‘tapar buracos documentais’. Pelo contrário, relevar o valor das narrações como forma de vê-las ‘em si’ é modo saudável de considerar a história oral” (MEIHY; HOLANDA, 2011, p. 25). Tendo esse pensamento em mente, identifico na realização desta dissertação dois momentos distintos aos quais recorri às entrevistas, com objetivos diversos.

No primeiro deles, estabeleci uma primeira leitura do material coletado – incluídos todos os registros documentais anteriormente mencionados, acrescidos das entrevistas – tendo por objetivo reconstituir, na medida do possível, os processos de criação estudados, seus procedimentos e particularidades. Essa primeira fase foi fundamental para um entendimento mais pormenorizado de cada um dos processos de criação, bem como dos modos e condições de trabalho proposto por cada um dos encenadores.

Posteriormente, realizei uma segunda leitura das entrevistas, tendo como foco uma análise mais crítica dos processos, analisando as contradições explicitadas pelo discurso dos entrevistados, bem como buscando avaliar, eleger e identificar os variados elementos que fazem do procedimento de convite e contratação de encenadores um processo complexo e multifacetado. Essa segunda leitura foi em grande parte influenciada pelos preceitos da Análise de Discurso, estabelecidos por Orlandi (2009), e de memória coletiva, segundo Halbwachs (2004).

A Análise de Discurso, tal qual a entendemos, remete às teorias de Halbwachs uma vez que tem como premissa localizar o discurso (ou a memória) em um determinado contexto, visando uma determinação histórica do sentido do discurso e considerando o sujeito nem como universal, nem como individual, mas histórico:

Levando em conta o homem na sua história, [a Análise de Discurso] considera os processos e as condições de produção da linguagem pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer. Desse modo, para encontrar as regularidades da linguagem em

sua produção, o analista de discurso relaciona a linguagem à sua exterioridade. [...] o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos (ORLANDI, 2009, p.17).

Assim, foi a partir do conceito de Análise de Discurso definido por Orlandi que pude me atentar para aspectos ideológicos e sociais nos relatos dos entrevistados, para os quais não havia atentado na primeira fase de leituras.

Tendo em vista que grande parte das reflexões que teço advém das entrevistas realizadas, tomei a liberdade – e a explico aqui – de não cumprir com a recomendação da ABNT quanto à citação direta ou indireta de informações que constem em entrevistas não publicadas, para tornar o texto mais agradável à leitura. As normas da ABNT recomendam o uso da expressão “informação verbal” entre parêntesis após cada citação, além de referenciar os dados disponíveis em notas de rodapé. Mas, sempre que me referir a informações contidas nas entrevistas realizadas por mim, e constantes, portanto, dos anexos deste trabalho, colocarei o nome do entrevistado entre chaves, como no exemplo a seguir: “Segundo [César], as mudanças que o Grupo enfrenta em sua trajetória são resultantes da busca pela sua sobrevivência”. Como é possível observar, nessa notação optei também por utilizar os nomes próprios em detrimento dos sobrenomes dos entrevistados<sup>4</sup>. Ao longo da dissertação há poucos momentos específicos em que julguei necessário não apenas me referir ao conteúdo das entrevistas, mas realizar a citação de trechos destas. Nesses casos, as citações aparecerão logo após sua menção no texto, em notas de rodapé. As demais regras da ABNT foram seguidas fielmente.

Por fim, antes de adentrar os conteúdos tratados em cada um dos capítulos que compõem esta dissertação, gostaria apenas de apontar um aspecto pragmático relativo a como irei me referir ao Grupo ao longo da escrita desta dissertação. Nas transcrições das entrevistas optei por manter o uso ou não de plural para se referir ao Grupo, de acordo com a fala de cada um dos entrevistados; assim, será possível encontrar desde aqueles que se referem ao coletivo teatral sempre como “os Clowns de Shakespeare”, quanto aqueles que se referem como “o Clowns de Shakespeare”. O mesmo se aplica às citações de trechos de artigos ou demais obras publicadas. No caso da minha escrita, optei por me referir ao coletivo sempre no plural, e utilizar o singular apenas quando me refiro a seu nome por extenso (Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare). Do mesmo

---

<sup>4</sup> Todas as referências a [Sávio] referem-se a Sávio Araújo.

modo, todas as vezes que Grupo for grafado com sua inicial em letra maiúscula, o leitor deve presumir que me refiro aos Clowns de Shakespeare em específico.

Esta dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro deles, intitulado *Do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare e do teatro de grupo que é feito em Natal/RN*, compartilho com os leitores, inicialmente, um breve histórico da trajetória dos Clowns de Shakespeare; exponho uma contextualização do sujeito histórico “teatro de grupo” no Rio Grande do Norte e procuro definir em que termos esse conceito será tratado ao longo da dissertação. Em seguida, busco estabelecer pontos de identificação entre os Clowns de Shakespeare e outros grupos de Natal, a partir do seguinte trinômio: formação, profissionalização e manutenção. Finalizando esse capítulo, abordo de forma sucinta as trocas artísticas propostas pelos Clowns de Shakespeare como possibilidade de estratégia de resposta ao trinômio anteriormente anunciado.

No segundo capítulo, denominado *Das parcerias artísticas dos Clowns de Shakespeare: da formação inicial à contratação de encenadores*, identifico três fases distintas na trajetória de parcerias entre o Grupo e seus colaboradores artísticos. Abordo a cada uma delas; porém, dou maior ênfase à segunda e terceira fases, uma vez que nelas encontram-se os processos de criação em questão. Há, assim, uma reflexão sobre os processos da primeira fase, compreendendo a relação do Grupo com Sávio Araújo, Advane Néia e Eduardo Moreira; seguida da análise pormenorizada dos processos de criação de *O capitão e a sereia* (2009) – da segunda fase, na qual o Grupo possui intervenções pontuais de colaboradores artísticos – e de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) – da terceira fase, na qual os Clowns contratam encenadores para conduzirem seus processos.

No terceiro e último capítulo, intitulado *Da avaliação dos processos analisados: repensando o passado e projetando o futuro*, revisito os três processos analisados, a partir das questões tratadas no primeiro capítulo, sobretudo aquelas relativas a como essas experiências podem ter auxiliado o Grupo em seus aspectos formativos e de manutenção. Abordo também questões relativas a de que modo essas experiências interferiram na identidade do coletivo e se a autonomia de discurso do Grupo foi ou não preservada, tecendo inclusive uma breve reflexão sobre os processos posteriores aos casos analisados.

Finalizando esta dissertação, na *Conclusão* retomo e rearticulo os principais pontos abordados em cada capítulo e, em tom mais pessoal, exponho sobre minha experiência e aprendizado no desenvolvimento desta dissertação.

## 1. CAPÍTULO 1: DO GRUPO DE TEATRO CLOWNS DE SHAKESPEARE E DO TEATRO DE GRUPO QUE É FEITO EM NATAL/RN

Tendo em vista que esta dissertação tem como objeto de estudo o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, coletivo teatral fundado no ano de 1993 na cidade de Natal/RN, e sua relação com os encenadores externos que dirigiram duas de suas mais recentes obras, inicio-a traçando um breve histórico do Grupo, tendo como foco os principais pontos de mudança em sua trajetória, sejam eles alterações de caráter administrativo, ou encontros de intercâmbio artístico com importantes artistas colaboradores.

Posteriormente, com o objetivo de melhor contextualizar o Grupo frente ao movimento teatral local, teço – a partir das escassas fontes encontradas durante esta pesquisa – uma reflexão sobre a cena teatral da cidade do Natal. Desta, emerge uma discussão acerca de um termo que, ao longo das últimas décadas, vem sendo compreendido de maneiras muito distintas e que é de importância fundamental para se compreender a cena teatral potiguar: *amador*. Por sua vez, essa discussão conduzirá o leitor até algumas considerações acerca do termo *teatro de grupo* e de que maneira o conceito se diferencia quando se trata dos coletivos teatrais natalenses – inclusive, imbricando-se com o primeiro.

Finalizando este primeiro capítulo, identifico um trinômio de fatores que, tendo em vista as publicações e entrevistas realizadas, considero como as principais questões para os coletivos teatrais de Natal atualmente: formação, profissionalização e manutenção; e aponto as constantes trocas dos Clowns de Shakespeare como uma estratégia de conjugação desse mesmo trinômio.

### 1.1 Breve histórico do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.

O Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare se desenvolveu num primeiro momento em um contexto escolar. Antes mesmo da sessão dupla de *Sonho de uma noite de verão* (1993) no Teatro Alberto Maranhão, em 17 de novembro de 1993, considerada como a data de fundação do coletivo, outro experimento cênico já havia sido realizado

pelo professor de literatura Marco Aurélio Barbosa em colaboração com seus alunos do Colégio Objetivo de Natal no ano anterior: uma peça sobre as diversas escolas literárias, com intenção de auxiliar os alunos vestibulandos, intitulada *Arte Pura: literatura sem censura* (1992).

Se em 1992 o evento da montagem de um espetáculo estava indissociavelmente vinculado a uma atividade escolar, a montagem de *Sonho de uma noite de verão* (1993) já demonstrava um desejo imanente de desvinculação do contexto estudantil. O fato de ex-alunos do Colégio comporem o elenco e compartilharem a direção com Barbosa, assim como a decisão de realizar as apresentações no Teatro Alberto Maranhão – teatro estadual localizado no bairro da Ribeira, com capacidade para cerca de 600 pessoas – em detrimento do auditório escolar, atestam esse anseio. Desse desejo, aliado ao de aprofundamento na linguagem do teatro, despertado através dessas poucas experiências inaugurais, tem início o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Batizado às pressas com a expressão retirada da *Poética*, de Manuel Bandeira, o coletivo era formado originalmente por cerca de trinta jovens que finalizavam ou haviam finalizado a pouco o Ensino Médio, não havendo entre eles nenhum integrante com experiência mais profunda na linguagem teatral.

A carência de cursos formais na área das artes cênicas na cidade de Natal no início dos anos 1990 – ponto que será exposto em maior detalhe nos itens seguintes deste capítulo – aliado ao fato dos integrantes do Grupo terem optado pela realização de outros cursos de graduação, e do coletivo não ter se formado em torno de uma figura já experiente e atuante na cena teatral local e que poderia servir de guia para os integrantes, novatos no fazer teatral, fizeram com que o Grupo procurasse a seguir por profissionais que pudessem auxiliar no processo de formação teatral de seus componentes, que já em 1994 encontravam-se desvinculados do Colégio Objetivo e da figura do professor Marco Aurélio Barbosa. O Grupo realizou então suas primeiras oficinas de formação, ministradas por Edson Claro, Marcelo Neves e Sávio Araújo<sup>5</sup>, durante o processo de criação de *Noite de Reis* (1995), seu segundo espetáculo.

A montagem de *Noite de Reis* (1995) foi codirigida por César Ferrario, Fábio França e Fernando Yamamoto, sendo esse um dos fundadores dos Clowns de

---

<sup>5</sup> Edson Claro, falecido no ano de 2013, foi o fundador do curso de Pós-Graduação em Dança e Consciência Corporal da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Marcelo Neves é músico, e havia sido o responsável pela trilha sonora de *Sonho de uma noite de verão* (1993). Sávio Araújo, por sua vez, é ex-integrante do Grupo Estandarte de Teatro, e é professor do Departamento de Artes da UFRN, cargo que ocupa desde 2001.

Shakespeare que desde o início do coletivo demonstrou maior inclinação para a assunção da direção do Grupo – função que ocupa até a atualidade. *Noite de Reis* (1995), influenciada pelas ideias de Yamamoto, que havia recém retornado de um período na Inglaterra durante o ano de 1994, realizou apenas duas apresentações (em 04 e 05 de agosto de 1995), no Teatro Alberto Maranhão, não sendo bem recebida pelo público potiguar. Segundo [Fernando] e [Sávio], a obra não obteve uma boa recepção por parte do público devido, principalmente, à abordagem museológica que o Grupo adotou com relação à obra do bardo inglês, aliada à inexperiência do elenco.

A falta de êxito de *Noite de Reis* (1995) gerou uma primeira grande cisão no Grupo. Os integrantes restantes, dentre os quais figuravam Fernando Yamamoto, César Ferrario e Renata Kaiser, convidaram então Sávio Araújo, professor que já havia tido contato com o Grupo nas oficinas de 1994, para dirigir seu próximo espetáculo.

O processo de *Megera doNada* (1998), adaptação do Grupo para *A megera domada*, de Shakespeare, nasceu do encontro entre Araújo e o Grupo e durou cerca de dois anos. [Renata], [Fernando] e [Ronaldo], identificam esse período não apenas como um processo de montagem de espetáculos, mas a primeira experiência aprofundada de formação do coletivo acerca da linguagem teatral e da ideologia do teatro de grupo. Ao que parece, o fato do trabalho criativo ter sido objeto de estudo da pesquisa de mestrado em educação de Araújo pela UFRN, sendo analisado em sua dissertação, intitulada *Teatro e Educação: Uma visão de área a partir de práticas de ensino* (1998), reforçou o aspecto didático do processo.

O desejo de apresentar *Megera doNada* (1998) mais vezes levou o Grupo a estreiar seu terceiro espetáculo num local improvisado no bairro da Ribeira, chamado B-52. Dentre os teatros públicos disponíveis à época, [Henrique] afirma que o Teatro Sandoval Wanderley, da esfera municipal, encontrava-se sucateado, e o Teatro Alberto Maranhão, que possuía apenas duas pautas para apresentações de grupos locais e uma lotação grande (o que contribuía para esgotar rapidamente o público interessado), já não eram mais o destino ideal para as apresentações do Grupo, que buscava maturar o espetáculo ensaiado através da realização do maior número de apresentações possível. No B-52, ainda que em condições precárias, o Grupo realizou cerca de quinze apresentações de *Megera doNada* (1998), vindo a constituir verdadeiramente a primeira temporada teatral do coletivo. Com *Megera doNada* (1998), mesmo que embrionariamente, o Grupo instituiu na cidade do Natal a cultura de realização de

temporadas mais longas, em um mesmo local<sup>6</sup>; cultura essa que até hoje não se configura em sua plenitude, sendo raros os espetáculos que permanecem em cartaz na cidade por um período maior do que o de duas semanas consecutivas<sup>7</sup>.

Foi durante essa temporada que o Grupo conheceu Adelvane Néia, atriz e palhaça da Cia. Humatriz de Teatro, de Campinas/SP, que em visita à Natal, cedeu à curiosidade despertada pelo nome do Grupo e procurou assistir ao espetáculo. Não identificando ali aspectos relativos à linguagem *clownesca*, Néia ofereceu ao Grupo a realização de uma oficina de introdução à linguagem do palhaço, em troca de que o coletivo realizasse a produção local de um de seus espetáculos. Aceita a proposta, a oficina de Néia foi realizada não apenas para os Clowns de Shakespeare, mas também para integrantes dos grupos Estandarte e Tambor (ambos de Natal/RN). Além de desvelar aos integrantes dos Clowns de Shakespeare a linguagem à qual o Grupo estaria indissociavelmente associado, o contato com Néia fez com que o coletivo se aproximasse do Lume Teatro, importante referencial de trabalho em determinado momento do Grupo, e ponte de contato com outros colaboradores futuros, tais como o músico, ator e dançarino Helder Vasconcelos. Esse foi o primeiro momento também em que o Grupo assumiu a produção local de grupos de fora de Natal.

A necessidade de realização de um número maior de apresentações para o amadurecimento de seus espetáculos, percebida pelo Grupo após o processo da *Megera do Nada* (1998), aliada à falta de espaços de pequeno porte adequados a apresentações teatrais na cidade do Natal, fez com o Grupo começasse a planejar a construção de um espaço cultural, onde pudesse tanto ensaiar e mostrar seus próprios espetáculos, quanto receber produções de outros grupos locais e de fora da cidade. O plano tornou-se realidade no ano de 2001, quando foi inaugurado o Espaço Cultural Casa da Ribeira, localizado na Rua Frei Miguelinho, no bairro da Ribeira.

---

<sup>6</sup> Apesar do início de uma cultura continuada de realização de temporadas mais longas de seus espetáculos possa ser creditada aos Clowns de Shakespeare, em Natal ocasionalmente outras produções já haviam ficado em cartaz por um período relativamente grande para a cidade, como por exemplo, as apresentações de *A maldição de Blackwell* (1994), da Stabanada Companhia de Teatro, que se apresentou no Teatro Municipal Sandoval Wanderley de 05 a 08 de dezembro de 1994 e entre 13 e 22 de janeiro de 1995.

<sup>7</sup> Conforme minha observação da programação de apresentações teatrais na cidade. De agosto de 2015 até o momento atual, apenas os Clowns de Shakespeare fizeram temporadas de três semanas seguidas na cidade, com os espetáculos *Abrazo* (2014), *Nuestra señora de las nuvens* (2014), *Dois amores y um bicho* (2015) cumprindo três semanas de temporada cada - e ainda assim, com público médio abaixo da metade da capacidade do Barracão Clowns, que possui 80 lugares. As outras temporadas mais longas no período foram realizadas pelos quatro grupos contemplados pelo Edital Cena Jovem, realizado pela Casa da Ribeira, no qual cada um dos espetáculos cumpriu duas temporadas, não consecutivas, de duas semanas cada. As outras apresentações teatrais ocorridas no período ou se caracterizaram como apresentações únicas, ou pequenas temporadas de uma semana.

Antes da inauguração da Casa da Ribeira, o grupo ainda montou *Sonho de uma noite só* (1999), espetáculo baseado em Shakespeare e dirigido por Yamamoto, com o qual se apresentou pela primeira vez em São Paulo, participando do Festival Nordeste, realizado no SESC Pompeia. Seguiu-se a ele *Men meet woman* – o amor e tantos desencontros (2000), projeto paralelo de parte dos integrantes do Grupo, dirigido também por Yamamoto, e realizado após intercâmbio com o ator britânico James Bailey. Ao lado das peças, o Grupo manteve, pelos anos de 2000 e 2001, o projeto U.P.I. – Unidade de Palhaçada Intensiva, que consistia em visitas semanais dos integrantes a hospitais da região de Natal, utilizando a linguagem do *clown*.

O Espaço Cultural Casa da Ribeira, inaugurado em 06 de março de 2001, foi viabilizado através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, comumente conhecida como Lei Rouanet, e da Lei Câmara Cascudo de Incentivo à Cultura, lei de renúncia fiscal do estado do Rio Grande do Norte, além de contar também com investimentos realizados sob a forma de patrocínio direto. A Casa da Ribeira, composta por um teatro com capacidade de 164 lugares, além de outros espaços de convivência, foi inaugurada com o espetáculo *Bocas de Lobo* (2001), do Grupo Estandarte, uma vez que os Clowns de Shakespeare estavam envolvidos com os trâmites administrativos, burocráticos e operacionais da construção e viabilização da Casa da Ribeira, não sendo possível ensaiar um espetáculo para a abertura de seu próprio espaço.

As dificuldades inerentes à dupla função de gerir e manter financeira e administrativamente um espaço cultural, já anunciadas quando da inauguração da Casa da Ribeira, foram gradativamente aumentando. Aos poucos, a Casa da Ribeira começou a adquirir relevância para a vida cultural de Natal, ao mesmo tempo que a atividade artística do Grupo que havia idealizado o espaço não conseguia desenvolver-se, devido às demandas administrativas da Casa. Esse quadro culminou com a total desvinculação entre os Clowns de Shakespeare e a Casa da Ribeira, no ano de 2004. Contudo, até o momento presente, a Casa mantém em seus quadros administrativos ex-integrantes do Grupo, como é o caso de sua diretoria, composta por Henrique Fontes, Edson Silva e Gustavo Wanderley.

Ainda que as questões administrativas relativas à Casa da Ribeira tenham arrefecido a produção dos Clowns de Shakespeare quando da administração conjunta da Casa, graças à existência daquele espaço eles estabeleceram contatos com alguns coletivos de teatro de grupo do país, recebendo suas apresentações e realizando suas produções locais. [Fernando] aponta que o capital humano acumulado nessa fase do

Grupo significou maior amadurecimento e certa integração dos Clowns ao cenário teatral nacional. A relação de trocas e intercâmbios com outros grupos ali constituída fortaleceu outra das características do Grupo, relacionada à articulação política entre coletivos teatrais, e que seria aprofundada ao longo de sua trajetória, sobretudo a partir da participação nos movimentos Redemoinho e A Lapada, dos quais trataremos mais adiante.

Ainda durante a administração da Casa da Ribeira pelos Clowns de Shakespeare, o Grupo estreou outro espetáculo dirigido por Yamamoto, *Picadinho Clowns* (2001), primeira investida em uma dramaturgia própria, assinada coletivamente. Na mesma época, o Grupo convidou o ator e diretor Eduardo Moreira, do Grupo Galpão – referência ética e estética para o Grupo – a dirigir o espetáculo de comemoração dos dez anos do coletivo, *Muito barulho por quase nada* (2003).

Figura 1: Elenco de *Muito barulho por quase nada* (2003), em apresentação na Casa da Ribeira.



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.

*Muito barulho por quase nada* (2003), com direção compartilhada entre Moreira e Yamamoto, caracteriza-se como o primeiro grande sucesso dos Clowns de Shakespeare, sendo o responsável por tornar o Grupo conhecido em diversas regiões do país, por onde circulou com a peça. Se por um lado o Grupo estabelecia contatos com grupos e artistas de outras cidades do Brasil, por outro se distanciava da comunidade teatral e do público natalenses. Apesar dos inúmeros benefícios da grande circulação de *Muito barulho por quase nada* (2003), o caráter itinerante do Grupo nessa fase gerou

um afastamento entre o coletivo e a cena teatral local de Natal; laço retomado com mais afinco somente quando da instalação de sua nova sede, o Barracão Clowns, em 2007.

A primeira etapa em direção à turnê nacional de *Muito barulho por quase nada* (2003) aconteceu no Festival Nordestino de Teatro de Guarimiranga, no Ceará; festival que reúne a produção teatral realizada no Nordeste. À época, o festival possuía caráter competitivo, e o Grupo, que tomava parte dele pela primeira vez, saiu vitorioso em diversas categorias. Após essa primeira participação, o Grupo retornou ao Festival Nordestino de Teatro de Guarimiranga algumas vezes mais; sendo também o Festival um espaço de encontro entre o Grupo e colaboradores futuros, como o pernambucano João Lima e os atores Joel Monteiro, do Ceará, e Paula Queiroz, da Paraíba.

Após a passagem pelo Festival Nordestino de Teatro de Guarimiranga, a circulação do novo espetáculo continuou por outras praças. O Grupo apresentou-se com *Muito barulho por quase nada* (2003) em 2004 em Minas Gerais, no Galpão Cine Horto e no 36º Festival de Inverno da UFMG – no qual conheceu o maestro Ernani Maletta, que passou a colaborar com o coletivo de forma mais estreita a partir da encenação de *O casamento* (2006).

Figura 2: César Ferrario, Marco França, Fernando Yamamoto e Renata Kaiser em cena de *Roda Chico* (2005).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.

Ainda com *Muito barulho por quase nada* (2003), no ano de 2005, o Grupo apresentou-se pela primeira vez em um festival internacional, o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, e realizou uma temporada no teatro SESC Anchieta, na cidade de São Paulo. Nesse mesmo ano, estreou também *Roda Chico* (2005),

espetáculo sobre a obra de Chico Buarque de Hollanda, com direção de Yamamoto e Marco França.

Assim como em produções anteriores, *Roda Chico* (2005) tem dramaturgia assinada coletivamente pelo Grupo. Em 2006, *Muito barulho por quase nada* (2003) e *Roda Chico* (2005) circularam por dez estados do país, através do projeto Palco Giratório, promovido pelo SESC, sendo o Grupo o primeiro coletivo teatral do Rio Grande do Norte a ser convidado a fazer parte deste projeto.

Durante o ano de 2006, o Grupo estreou também dois novos espetáculos: *O casamento* (2006), reeditando a parceria do Grupo com Eduardo Moreira na codireção e na adaptação da dramaturgia baseada em *O casamento do pequeno burguês* de Brecht, e *Fábulas* (2006), primeiro infantil do coletivo, dirigido por Yamamoto, com dramaturgia própria do grupo, a partir da seleção de fábulas de Esopo e La Fontaine selecionadas por Monteiro Lobato. *Fábulas* (2006) foi contemplado com dois prêmios APCA, Prêmio FEMSA/Coca-cola de Teatro Infantil e Jovem e também foi eleito como melhor espetáculo pelo voto do júri popular do XV Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga.

Figura 3: Rogério Ferraz e Nara Kelly em cena de *O casamento* (2006).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.

O repertório do Grupo até o momento – de *Muito barulho por quase nada* (2003) a *Fábulas* (2006) – foi apresentado ao longo do ano de 2007, tendo como destaque a circulação através da Caravana Funarte, e a temporada realizada no Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP, em São Paulo. No decorrer desta temporada, o

Grupo conheceu Gabriel Villela e Marcio Aurelio, que futuramente seriam convidados a dirigir espetáculos do Grupo.

No ano de 2008, o Grupo exerceu atividades mais vinculadas à ação política de representação e articulação dentro do movimento de teatro de grupo. A ampliação da atividade política dos Clowns de Shakespeare pode ser verificada ao longo deste ano, por exemplo, na atuação de Yamamoto como conselheiro nacional do movimento Redemoinho – Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Pesquisa e Compartilhamento Teatral. Yamamoto tece um breve comentário sobre a história do movimento:

Surgido em 2004 a partir da iniciativa do Galpão Cine Horto, o Redemoinho – Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral foi a mais importante experiência de articulação política entre grupos no país nos últimos anos. Criado como uma rede de compartilhamento, e transformado em movimento político três anos depois, no encontro anual realizado em Campinas (SP), o Redemoinho foi o espaço de maior longevidade de trocas entre grupos na história recente do teatro brasileiro, tendo durante cinco anos (de 2004 a 2009) reunindo coletivos de onze estados em busca de uma organização representativa política para atuação junto ao governo federal (YAMAMOTO, 2009a, p. 64).

Acompanhado dos demais conselheiros nacionais do Redemoinho – Tânia Farias, Marcelo Bones, José Fernando Azevedo e Gordo Neto – Yamamoto inaugura em 2008 um até então inexistente braço do movimento no Rio Grande do Norte. A fundação do Movimento A Lapada, que se configurou como um movimento de articulação entre grupos de três estados do Nordeste<sup>8</sup>, e a realização do Balaio Teatral – Encontro de coletivos teatrais do Nordeste também foram atividades realizadas naquele ano e que fundiram aspectos artísticos e de militância. Com relação ao Balaio Teatral, no período de um mês o projeto, viabilizado pelo Prêmio Myrian Muniz, reuniu em Natal cinco espetáculos de coletivos nordestinos, acompanhados pela execução de quatro oficinas, cinco bate-papos, além de uma temporada com o repertório dos espetáculos do Grupo<sup>9</sup>.

Neste ano também foram iniciadas as atividades relacionadas à montagem do espetáculo *Sua Incelença, Ricardo III* (2010). A primeira delas – um período inaugural de experimentações e *workshops* com vistas à aproximação entre Grupo e a obra *Ricardo III*, de William Shakespeare, que se deu durante a visita dos Clowns de

---

<sup>8</sup> A Lapada foi constituída pelos seguintes coletivos teatrais, além do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare: Grupo Estandarte (RN), Grupo Bagaceira de Teatro (CE), Teatro Máquina (CE), Ser Tão Teatro (PB), Coletivo Alfenim (PB) e Piollim (PB).

<sup>9</sup> A programação completa do evento ainda pode ser acessada em: <http://magrofalante.blogspot.com.br/2008/02/um-balaio-teatral-em-natal.html>

Shakespeare à propriedade do encenador Gabriel Villela em Carmo do Rio Claro, sul de Minas Gerais – foi seguida da *Caravana de investigação teatral: Ricardo III*. A Caravana, projeto que percorreu cinco cidades do Rio Grande do Norte, teve como foco realizar em cada uma delas um estudo de um dos cinco atos da obra de Shakespeare, através de oficinas com grupos locais ou interessados em teatro em geral. Como atividade de comemoração dos quinze anos do Grupo, o coletivo lançou sua primeira publicação, *15 encontros* (CLOWNS DE SHAKESPEARE, 2008), na qual quinze colaboradores do Grupo foram convidados a escrever sobre sua relação com os Clowns de Shakespeare<sup>10</sup>.

Apesar das conquistas e comemorações, o ano de 2008 também foi marcado pela maior crise do coletivo, com a saída de três de seus integrantes, e a consequente impossibilidade de manutenção do repertório do Grupo. A dispersão – que levou o núcleo continuado dos Clowns de Shakespeare a considerar a possibilidade de encerramento das atividades – foi amenizada em parte pela notícia da seleção do projeto de criação do espetáculo *O capitão e a sereia* (2009), no edital de montagens inéditas do SESI-SP.

Figura 4: Camille Carvalho e Marco França em cena de *O capitão e a sereia* (2009).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.

Reconfigurado com a inclusão da atriz Camille Carvalho, os Clowns de Shakespeare realizaram de forma colaborativa a criação do espetáculo *O capitão e*

<sup>10</sup> A publicação conta com textos dos seguintes colaboradores, na respectiva ordem: Marco Aurélio Barbosa, Sávio Araújo, João Marcelino, Casa da Ribeira, Ivan Júnior, Adelvane Néia, Lume Teatro, Eduardo Moreira, Ernani Maletta, Alexandre Mate, Sebastião Milaré, Grupo Bagaceira, Kil Abreu, Márcio Marciano e Pablo Pinheiro.

*sereia* (2009), com texto assinado pelo Grupo e direção de Fernando Yamamoto. O espetáculo, que cumpriu temporada inicial na unidade do SESI Vila Leopoldina, em São Paulo, foi vencedor do Prêmio Shell na categoria “Figurino”, assinado por Wanda Sgarbi. Apresentou-se a seguir em diversas cidades e ocasiões, tendo, através do projeto Caravana Capitão, percorrido onze cidades dos estados do Rio Grande do Norte, Maranhão, Piauí, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe, e retornado a São Paulo no Complexo Cultural Funarte, já no ano de 2012, através do projeto Nova Cena Nordestina. Em 2011, *O capitão e a sereia* (2009) foi apresentado no V Encuentro Internacional de Maestros y Escuelas de Teatro, no Equador, na primeira viagem internacional do Grupo.

No ano de 2009 também foi lançado o primeiro número da *Revista Balaio*, publicação dos Clowns de Shakespeare acerca de seus processos artísticos, sendo este primeiro número reservado às experiências da *Caravana de investigação teatral: Ricardo III*.

Figura 5: Elenco dos Clowns de Shakespeare em *Sua incelença, Ricardo III* (2010).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Adalberto Lima.

Os Clowns de Shakespeare iniciaram o ano de 2010 estreado o espetáculo *Farsa da boa preguiça* (2010), de Ariano Suassuna, projeto inédito no teatro de grupo contemporâneo nordestino, por se tratar de uma montagem compartilhada entre dois grupos de estados diferentes: os potiguares Clowns de Shakespeare e os paraibanos do Ser Tão Teatro. O espetáculo, dirigido conjuntamente por Fernando Yamamoto e Christina Streva, apresentou-se em praças públicas de vinte e uma cidades nordestinas. Em 2010, concretizou-se também a parceria entre o Grupo e o encenador Gabriel

Villela, viabilizada através da aprovação do projeto simultaneamente em três editais: o Prêmio de Teatro Myriam Muniz - 2009 e os programas OI Patrocínios e BNB Cultural, ambos de 2010.

*Sua Incelença, Ricardo III* (2010), espetáculo no qual são integrados ao Grupo as atrizes Paula Queiroz e Titina Medeiros e os atores Dudu Galvão e Joel Monteiro, incluiu o Grupo na agenda dos principais festivais nacionais e internacionais de teatro do país – dentre eles, a abertura do Festival de Curitiba<sup>11</sup> – além de cumprir temporadas em Natal e São Paulo. Com este espetáculo, o Grupo também participou no ano de 2012 do Festival Internacional Santiago a Mil, realizou mais oito apresentações em cidades chilenas e encerrou o Ano do Brasil em Portugal apresentando-se em 2013 no FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressões Ibéricas, na cidade do Porto. A peça permanece no repertório do Grupo desde então.

Entre os anos de 2011 e 2013 o Grupo teve sua manutenção assegurada através da aprovação no Programa Petrobras Cultural 2008/2009. Resultante deste patrocínio, e dando início às comemorações dos seus vinte anos, no começo de 2013 o coletivo estreou *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), com direção do encenador paulista Marcio Aurelio.

Figura 6: Camille Carvalho e Paula Queiroz em *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Adalberto Lima.

---

<sup>11</sup> Além do Festival de Curitiba, *Sua incelença, Ricardo III* (2010) também realizou a abertura dos seguintes festivais: Festival Internacional de São José do Rio Preto 2011, Festival Cena Contemporânea 2011, FIT-BH 2012, e Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga 2013.

O espetáculo fez algumas apresentações pontuais e cumpriu temporada em Natal e São Paulo, no SESC Ipiranga, aparentemente sem atrair muito o interesse de programadores e curadores de festivais, saindo rapidamente do repertório do Grupo; questão que será melhor problematizada no decorrer desta dissertação. Também em 2013 o Grupo promoveu a primeira edição do Festival O Mundo Inteiro é Um Palco, realizado em Natal durante a semana de comemoração do aniversário do coletivo. Desde então, o Festival O Mundo Inteiro é Um Palco já teve mais duas edições anuais, respectivamente em 2014 e 2015, e configura-se atualmente como o único festival profissional de teatro de Natal<sup>12</sup>.

No ano de 2014, houve a reestrea do espetáculo *Muito barulho por quase nada* (2003/2014), conservando todos os elementos da encenação original, e teve início o processo de investigação sobre a América Latina, coroado pela estreia de dois espetáculos que compõem uma trilogia acerca do tema: *Nuestra senhora de las nuvens* (2014) e *Abrazo* (2014). Em 2014, financiado através do edital Rumos – Itaú Cultural, o Grupo começou os estudos para a criação e implementação de atividades formativas que se estabeleçam de forma mais constante em Natal, mas que permitam ao Grupo continuar a itinerar com suas produções.

Figura 7: Paula Queiroz, Camille Carvalho e Dudu Galvão em *Abrazo* (2014).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.

---

<sup>12</sup> Natal conta também com o FESTUERN - Festival de Teatro da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, evento anual promovido pela Pró-Reitoria de Extensão da UERN desde 2003, no qual são apresentados espetáculos estudantis das escolas da região em Natal e demais cidades do estado.

Em 2015, o Grupo estreou *Dois amores y um bicho* (2015), com direção do encenador carioca Renato Carrera, encerrando a trilogia latino-americana. As três peças que compõem a trilogia realizaram temporada no SESC Pompeia, na capital paulista, bem como na sede do Grupo em Natal. Ainda em 2015 foram realizados o *Laboratório Clowns: prática e pensamento*, projeto piloto para as atividades formativas continuadas que o Grupo pretende implementar, o evento *Tramas – Encontro Latino-Americano de Formações em Teatro*, e teve início o *Laboratório da Cena*, projeto continuado de oficinas de iniciação teatral em parceria com a prefeitura de Parnamirim/RN, cidade da Grande Natal.

Ainda que a escrita desta dissertação tenha ocorrido até o início do primeiro semestre de 2016, optei por descrever as atividades do Grupo até o ano do seu vigésimo segundo aniversário, portanto, encerrando neste momento a descrição do histórico do coletivo. No próximo item deste capítulo, amplio o olhar sobre o Grupo, ao analisar o contexto da cena teatral potiguar e seus coletivos teatrais, tecendo também um panorama mais detalhado sobre alguns dos aspectos que influenciam este quadro diretamente, enfocando em especial a formação teatral na cidade de Natal, quando da época de fundação do Grupo, e suas mudanças até o momento atual.

Cabe ressaltar que, ainda que possuam focos distintos, esses dois primeiros itens se complementam, visto que a trajetória do Grupo e o percurso da cena teatral de Natal estão vinculados e mutuamente influenciados, e que as reflexões realizadas no item a seguir podem iluminar o leitor acerca de determinados elementos deste entrelaçamento. Assim, será possível identificar que, apesar de ser fruto do contexto teatral no qual se encontra inserido, o Grupo se constitui como objeto *sui generis*, tornando-se referência nacional e regional no que diz respeito ao teatro de grupo realizado no Nordeste e no Rio Grande do Norte em específico não apenas por se manter ativo profissionalmente, garantindo a subsistência de seus integrantes, ao longo de mais de duas décadas de existência, mas também pela qualidade artística de seus trabalhos, que circularam por todo o país.

## **1.2 A cena teatral potiguar: das sociedades teatrais amadorísticas ao teatro de grupo.**

Ao tentar contextualizar a cena teatral da cidade de Natal-RN, principalmente aquela relativa às últimas três décadas, deparei-me com uma notável escassez de registros históricos. Os registros encontrados acerca do teatro realizado na capital do Rio Grande do Norte, ou enfocam um período histórico muito distante do atual, ou circunscrevem-se a informações sobre feitos institucionais, tais como a construção e manutenção do Teatro Alberto Maranhão, inaugurado em 1904 e batizado originalmente com o nome de Theatro Carlos Gomes.

Dentre os materiais consultados, destaca-se como importante registro histórico o livro de autoria da Profa. Dra. Sônia Othon, intitulado *Vida teatral e educativa da Cidade dos Reis Magos* (2006), no qual a autora traça um panorama histórico das principais manifestações teatrais da cidade do Natal entre 1727 e 1913 sob a noção do que denomina como “pedagogia cultural”.

A “pedagogia cultural” de Othon toma o teatro como “[...] uma instância educativa capaz de transmitir e socializar formas culturais de interações humanas dominantes em cada época histórica, estabelecendo seus nexos e vínculos com a dinâmica sociocultural da cidade e do povo em geral” (OTHON, 2006, p.15). Assim, a perspectiva da autora situa as manifestações teatrais ao mesmo tempo como resultantes e promotoras de diferentes processos educativos e de mudanças histórico-sociais da sociedade norte-rio-grandense. Ao interseccionar a historiografia teatral potiguar com historiografias outras, o registro de Othon é de grande valia, porém acaba por não refletir sobre importantes aspectos da produção teatral em si. Othon também versa sobre as diferentes e sucessivas casas de teatro construídas na cidade de Natal durante o período, mas pouco comenta sobre a atividade criativa e os artistas e coletivos em atuação.

Outro material significativo na tentativa de estabelecer um registro da atividade teatral de Natal consiste no livro *Natal em cena: 150 anos de teatro* (1996), no qual o autor, Racine Santos, desenvolve de forma sucinta um panorama acerca da cena teatral da cidade tendo como ponto de partida o incêndio do teatro de palha pertencente à Sociedade do Teatro Natalense, ocorrido em 1841, e como ponto final o ano de 1991, data do quadragésimo aniversário do Teatro de Amadores de Natal. Apesar de o estudo de Santos possuir uma grande abrangência temporal, bem como abordar detalhes do fazer teatral – tratando tanto dos coletivos teatrais e seus espetáculos encenados quanto

de aspectos da dramaturgia desenvolvida em Natal, bem como de personalidades do teatro potiguar do período – seu conteúdo possui um caráter mais catalográfico do que necessariamente reflexivo. De toda forma, foi o único registro da atividade teatral de Natal no período relacionado com o qual tive contato.

Não encontrei nenhuma publicação inteiramente dedicada ao teatro em Natal de 1991 até os dias atuais – e que coincide com o período de existência dos Clowns de Shakespeare. De certa maneira, a publicação que mais se aproxima de um registro sobre a cena teatral potiguar nesse período consiste na seção dedicada ao Rio Grande do Norte da *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste* (2012a) – estudo organizado por Yamamoto, diretor artístico dos Clowns de Shakespeare, e que compreende a transcrição de entrevistas realizadas pelo mesmo com quarenta e oito coletivos teatrais de todos os nove estados do Nordeste brasileiro no período de 2009 a 2012.

Dentre os critérios estabelecidos na escolha dos grupos que foram entrevistados no estudo, Yamamoto (2012) sublinha a opção por coletivos que tivessem cinco ou mais anos de existência, ao menos três integrantes, a participação de ao menos dois integrantes fundadores, e um espaço de trabalho, ainda que esse último critério não fosse obrigatório. Não obstante o estabelecimento desses parâmetros, o organizador afirma em seguida que foram incluídos nos estudos alguns coletivos que porventura não atendiam a todos eles, mas cujos trabalhos tinham expressiva relevância.

Para além de proporcionar um maior conhecimento acerca de outros coletivos atuantes desde o final dos anos 1980 no Rio Grande do Norte – na seção relacionada a esse estado, foram entrevistados, além dos próprios Clowns de Shakespeare, o Grupo Facetas, Mutretas e Outras Histórias, o Grupo Estandarte, o Coletivo Artístico Atores à Deriva (todos residentes em Natal), a Cia. A Máscara de Teatro e o Pessoal do Tarará (oriundos de Mossoró)<sup>13</sup> – a leitura dos artigos e das entrevistas que constituem a *Cartografia* possibilitam estabelecer pontos de convergência e divergência acerca das principais questões que permeiam o fazer teatral dos grupos entrevistados.

A *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste* (2012) figura assim como um projeto idealizado por agentes do próprio movimento teatral potiguar (e por consequência, nordestino) tendo como objetivo registrar a memória e problematizar as questões relativas aos coletivos teatrais da região, que em sua grande maioria ainda

---

<sup>13</sup> Além dos grupos entrevistados pela *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste* (2012), destaco também a atuação dos grupos Arkhétypos, Bololô Cia. Cênica, Cia. Alegria Alegria, Grupo Carmin, Grupo Estação e GiraDança, como importantes coletivos de artes cênicas (este último, especificamente de dança) em atividade atualmente na cidade de Natal.

possuem seus feitos omitidos pela historiografia “oficial” do teatro brasileiro, e tampouco são valorizados pela incipiente historiografia teatral local. Tendo em vista as outras fontes consultadas, essa publicação expressa uma mudança de paradigma, no qual o termo “teatro” deixa de estar primordialmente veiculado ao edifício teatral, passando a significar principalmente as atividades desenvolvidas pelos grupos teatrais.

Desse modo, é primordialmente a partir dessas referências – sobretudo as colhidas em Santos (1996) e Yamamoto (2012a) – acrescidas das informações obtidas através das entrevistas realizadas para esta dissertação, que exponho os pontos a seguir.

Opto por iniciar esta reflexão acerca da cena teatral natalense realizada nas últimas décadas através da discussão da ideia de *amadorismo*, ao perceber o quanto o termo permeia historicamente o fazer teatral da cidade. Ainda que seu conceito tenha se deslocado de modo significativo desde os anos 1960 até os dias atuais, conforme descrevo a seguir, a oposição entre amadorismo e profissionalização continua sendo importante para os coletivos teatrais da cidade.

Santos inicia seu panorama expondo os feitos do que denomina sociedades teatrais amadorísticas, que permearam os palcos de Natal até os anos 1900:

A segunda metade do século XIX conheceu em Natal várias sociedades amadorísticas. Algumas de vida breve, efêmeras como a arte de representar. Outras mais consistentes, de vida mais longa, todas, porém, com a marca do amadorismo, vivendo geralmente em torno de um abnegado e renitente amador com mais experiência. Quando esse se afastava, morria o grupo. Além do entusiasmo pela arte de representar todas essas sociedades tinham em comum a organização. Tinham estatuto, livros de ata, contabilidade, matrícula de sócio etc. E cada sócio tinha o direito de levar seus familiares para as representações, cujo elenco era formado apenas por eles, os sócios (SANTOS, 1996, p.31) .

Tal qual se pode perceber através dos relatos de Santos, as sociedades amadorísticas – ou pelo menos, a parte delas que teve seus feitos documentados – do século XIX eram constituídas por figuras da alta sociedade natalense, sendo que algumas delas chegaram a possuir seus próprios teatros – os primeiros da cidade, feitos de palha. As sociedades teatrais amadorísticas, cuja manutenção advinha das contribuições monetárias de seus sócios, exerciam o teatro enquanto atividade de lazer – lazer esse restrito a uma classe afortunada e privilegiada.

Um fator a ser ressaltado quanto a essas primeiras sociedades amadorísticas das quais se tem notícia, é a de que gozavam de grande prestígio e influência frente à alta sociedade local – um prestígio que aparece, por exemplo, ora como uma subvenção de duzentos mil réis realizada pelo Governador Provincial à Sociedade Teatral Tália Natalense no ano de 1856, ora com a permissão para que o Grêmio Dramático de Natal

(filiado ao extinto Ginásio Dramático, grupo fundado em 1912 e composto por importantes jornalistas, e intelectuais natalenses) instalasse seu próprio teatro no *foyer* do Theatro Carlos Gomes.

É preciso considerar também que o relato histórico realizado por Santos é demarcado por uma perspectiva erudita que ignora uma série de outras manifestações artísticas populares que podem ter sido realizadas na cidade do Natal no período demarcado. Seja pelo fato do autor não considerar essas expressões como de natureza teatral, ou pela maior dificuldade em se rastrear esse tipo de manifestação, a trajetória teatral da cidade do Natal assinalada por Santos restringe-se a feitos teatrais vinculados de certa maneira a um modelo mais eurocêntrico de teatro.

A cena teatral de Natal parece começar a se popularizar apenas a partir dos anos 1930, quando Santos (1996) demarca a fundação do Centro Estudantil Potiguar, primeiro grupo teatral da cidade formado por estudantes. Até a década de 1950, compartilham a cena teatral natalense grupos liderados por figuras influentes na vida cultural da cidade e agremiações diversas, que invariavelmente possuíram um período de duração menor, como o caso do Teatro Operário, grupo formado por operários da rede ferroviária que existiu entre os anos de 1952 e 1953. Ainda que de propostas bastante distintas, todas essas manifestações eram caracterizadas como amadoras, estando o teatro realizado por atores profissionais presente na cidade somente quando das poucas visitas de companhias teatrais vindas do eixo Rio-São Paulo, ou de Recife.

Ainda que Santos (1996) não demarque claramente essa transformação, o autodenominado primeiro grupo profissional de teatro de Natal parece ter sido aquele liderado pela figura de Jesiel Figueiredo. Seu grupo, o Teatro de Amadores Unidos, fundado em 1958, adota o nome Artistas Unidos a partir de 1964, o que pressupõe uma tentativa de desvinculação ao caráter amador impresso no antigo nome. Mesmo que tenhamos a mudança de nome do grupo como indício de uma autoproclamação de “profissionalização”, o autor não fornece informações sobre o que teria de fato gerado essa mudança. Mas, o que quer dizer, afinal, profissionalizar-se em teatro neste contexto? Quais são os parâmetros adotados que diferenciam um grupo amador de um grupo profissional em Natal? Qual o marco que estabelece essas diferenciações e ao que elas realmente correspondem? Como esses marcos mudam ao longo dos anos e variam segundo os limites geográficos? São questões que, mesmo que não respondidas, serão centrais para as reflexões posteriores, ao longo deste primeiro capítulo.

É possível identificar entre as décadas de 1960 e 1970 o início da problematização acerca do termo amador no quadro do teatro natalense, no mesmo momento em que esse começa a coexistir com outro modo de produção: o teatro profissional, identificado por Santos (1996) como aquele que possuía certo caráter empresarial, ou nos termos de Lopes (2001), mais afeito a um mercado cultural consolidado em bases industriais e ligado a uma “[...] política cultural do Estado enquanto promotor do desenvolvimento capitalista em sua forma mais avançada” (LOPES, 2001, p. 28). Para a pesquisadora, o que se identifica como a profissionalização de diversas atividades na esfera da cultura brasileira, a partir de sua distinção em termos de eficiência, aumento do padrão técnico e maior segmentação, entre outros aspectos, distingue não apenas o desenvolvimento de diversos setores artísticos, como também a ampliação do dualismo entre comercial e não-comercial.

[Sávio] e [Lenilton] também identificam na figura de Jesiel Figueiredo, ator, diretor e professor de teatro natalense, a personificação do teatro profissional, quando mencionam um padrão de produção ao qual grupos como o Estandarte de Teatro, importante predecessor dos Clowns na cena potiguar fundado em 1986, buscavam se opor. Ambos destacam a parceria de Figueiredo junto ao SESC/RN, que, mediante contrato, produzia apresentações de um grande repertório de espetáculos sob sua direção e realizados com diferentes elencos, com acesso gratuito aos funcionários do Serviço Social em sessões semanais, de quinta a domingo. Ainda que de forma não totalmente justa para avaliarmos a importância de Figueiredo na cena potiguar e na formação de inúmeros jovens artistas de teatro no SESI, nas atividades coordenadas junto à Prefeitura de Natal e na UFRN, o teatrólogo representa exatamente valores de uma cultura teatral erudita que pode ser vista de maneira pioneira e positiva por alguns, e viciosa e antiquada, por outros. Vale contrastar a afirmação de [Sávio] e [Lenilton] à de Jorge (2012) sobre a mesma figura:

Artistas Unidos, seu grupo, fez experiência pioneira, despertando nosso teatro até então provinciano, caudatário de uma cultura circense de dramalhões sentimentais ou de comédias ligeiras e insípidas, para uma dramaturgia nova que expulsou de vez dos nossos palcos o amadorismo tosco ou o comodismo prático de dois entre três grupos de teatro. Saímos, com Jesiel, do teatro digestivo para um teatro de ideias que incentivava ao pensamento e à reflexão (JORGE, 2012).

Na afirmação de Jorge, a inovação principal do profissionalismo foi opor-se a uma cultura teatral “digestiva”, preconceito fartamente disseminado sobre as formas populares de teatro no Brasil. Para [Sávio] e [Lenilton], por sua vez, o profissionalismo

vinculado a Figueiredo distingue um teatro alheio à pesquisa artística e dominado pela relação com o capital.

Se o teatro dito profissional possuía como característica específica uma maior filiação a um caráter empresarial, não necessariamente denotava um posicionamento político específico daqueles que o realizavam. Ao mesmo tempo, durante o período dos anos 1960 e 1970, o teatro amador natalense continuava sendo identificado com toda a produção “não-profissional” da cidade, composta por inúmeras e díspares manifestações teatrais, abarcando inclusive algumas delas com marcante orientação explicitamente pró-ditadura civil-militar, como os casos dos grupos Teatro Escola de Natal, dirigido por Meira Pires, e o Ginásio de Arte Dramática, que chegaram a declarar publicamente seu apoio às Classes Armadas em evento realizado no Salão Nobre do Teatro Alberto Maranhão, em 1964, conforme informa Santos (1996). Esse talvez seja um dos motivos para que [Carlos] Furtado, que dirigiu o Teatro Novo Universitário – TONUS, grupo universitário conhecido nos anos 1960-70 devido ao seu caráter político contestatório, não utilizar o termo “amador” para se referir ao seu trabalho com o grupo, mas simplesmente classificá-lo como “não-empresarial”.

Assim, se nos anos 1960 e 1970 o termo amador demarcava mais uma forma de produção do que necessariamente um posicionamento político, nos anos 1980 o entendimento do fazer teatral enquanto militância, bem como com o projeto de democratizar o acesso à arte teatral, parecem reaproximar alguns coletivos natalenses do termo. [Lenilton] demonstra esse impulso de reaproximação, quando reforça que o teatro que se identificava como amador realizado nos anos 1980 em Natal caracterizava-se como um teatro de resistência, combativo, e que ao mesmo tempo, se opunha ao teatro profissional, termo esse que à época seria sinônimo de um teatro alienante, avesso ao debate das questões políticas do país. Uma nova oposição se estabelece entre os termos amador e profissional, também em meados dos anos 1980, ao se considerar que o teatro amador começa a ser identificado como aquele produzido de forma mais horizontalizada e coletiva, não centrado apenas em uma figura-chave, como operavam em grande parte a produção do teatro profissional/empresarial e os grupos do teatro amador das décadas logo anteriores. Em Natal, destacam-se a partir de 1980 as produções – muitas delas, realizadas na rua ou em espaços adaptados – dos grupos Nuvem Verde, fundado em 1980, Alegria Alegria, fundado em 1983, e Estandarte, fundado em 1986.

A partir dos anos 1990, nota-se novo deslocamento com relação aos termos amador e profissional. O chamado teatro profissional, de caráter empresarial, dos anos 1960 a 1980, passa a ser designado sob a chancela de “teatro comercial”. Essa categoria de teatro permanece presente até hoje na cidade do Natal, resignificado em montagens de produtoras que realizam na cidade apresentações avulsas de obras toscamente inspiradas em filmes de produção norte-americana ou espetáculos da Broadway. Ainda que atraia público distinto daquele que frequenta a cena teatral ligada aos grupos de teatro natalenses, esse tipo de teatro ainda se constitui como oposição mercadológica ao teatro de grupo da região, uma vez que por vezes ambos os movimentos disputam as mesmas fontes de financiamento – sobretudo aquelas provenientes de renúncia fiscal.

Identifico o abandono da associação do conceito de profissionalização a um tipo de produção meramente comercial com o fato dos coletivos surgidos a partir de então – ao menos aqueles vinculados à ideologia da comunalidade provida dos grupos de teatro amador natalenses dos anos 1980 – buscarem tanto um aperfeiçoamento técnico na linguagem teatral, quanto vislumbrarem a atividade teatral como fonte de subsistência.

Essa dupla busca – a de uma formação teatral mais aprofundada e a de manutenção financeira através das atividades cênicas desenvolvidas pelo grupo – passou a ser associada pelos coletivos teatrais ao conceito de “profissionalização”, transformando assim a utilização do termo e as formas de gerir suas trajetórias pessoais e coletivas. Cabe pontuar também que, a partir da criação do curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN no ano de 1978, mesmo que de forma incipiente e com toda a ambiguidade que essa questão encerra quando se trata do fazer artístico, começou a ser possível distinguir em Natal os fazedores teatrais que possuíam uma formação “oficial” em teatro, portanto diretamente vinculada à profissionalização, daqueles que exerciam a atividade sem esse tipo de formação. Se a partir dos anos 1990 o conceito de profissional foi alçado a objetivo a ser conquistado individual e coletivamente pelos fazedores de teatro, o termo amador, por sua vez, voltou a paulatinamente ser associado ao lazer e ao descompromisso com a profissionalização teatral, sendo por vezes utilizado atualmente em tom que beira o depreciativo.

É também nesse deslocamento de termos e seus contextos que se dá o surgimento, na cidade de Natal, do sujeito histórico “teatro de grupo”, associado a um modo de produção coletivizado, em oposição ao teatro de reprodução de conteúdos e formas (característico dos modos de produção mais comerciais) e diferenciado dos

grupos de teatro amador natalenses dos anos 1980 no que tange essa busca por uma “oficialização” caracterizada pelo processo de profissionalização. Esse “novo termo” começa a ecoar em Natal após a participação dos grupos Estandarte e Cia. Stabanada de Repertório no 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, ocorrido em Ribeirão Preto/SP, em 1991. Se esse primeiro encontro é apenas um dos vários marcos do movimento de teatro de grupo no Brasil, talvez seja o mais significativo para a disseminação dessa terminologia e de sua ideologia correspondente no estado do Rio Grande do Norte.

Por ora, antes de abordar outros aspectos dos coletivos de teatro de grupo de Natal, cabe um aparte, para situar o fenômeno do teatro de grupo de forma mais abrangente (na cena teatral paulista, expandida, posteriormente, à cena brasileira), bem como reiterar sob quais parâmetros ele será entendido, quando trato da cena potiguar.

Acerca da utilização da expressão “teatro de grupo”, Mate (2008a) pontua o início da adoção do termo no Brasil pelos coletivos teatrais pós-1968 que, compreendendo um modo de produção cooperativado, se opunham politicamente às práticas do mercado que pressupunham a reificação de obras e artistas. Segundo Mate, “Apesar de sempre terem existido os chamados teatro de grupo (o fenômeno explode, como militância e fenômeno agregador, nos anos 1990)” (MATE, 2008b, p.9), o que coincide com o momento histórico no qual o termo passa a fazer parte do vocabulário teatral de Natal.

Fernandes (2000), ainda que não faça uso do termo “teatro de grupo”, também destaca o modo de produção cooperativado como característica dos coletivos teatrais paulistas a partir de meados da década de 1970 e sublinha o fator da pesquisa e experimentação como aspectos vinculados a esses mesmos coletivos:

Após a dissolução das companhias estáveis da década de 60 – o Teatro de Arena em 1971 e o Oficina em 1973 –, a atividade teatral paulista passara a desenvolver-se preferencialmente como produção isolada, não chegando a constituir fator que modificasse a linguagem e a prática do teatro. [...] Os grupos teatrais vinham modificar esse panorama. Presentes com maior assiduidade a partir de meados da década de 70, dividiam-se em duas correntes claramente identificadas, cuja única semelhança era o projeto coletivo de teatro. Todos os grupos caracterizavam-se como equipes de criação e se organizavam como cooperativas de produção (FERNANDES, p.13, 2000).

Por mais que exista uma pluralidade de modelos de organização e uma diversidade entre os contextos, bem como uma heterogeneidade entre os próprios coletivos estabelecidos no Brasil nos últimos 30-40 anos, o aspecto da produção compartilhada e cooperativada, sinalizado por Fernandes (2000) enquanto tendência

desde os anos 1970, configura-se como outro dos aspectos fundamentais associado aos coletivos pertencentes ao teatro de grupo. Sobre esse mesmo aspecto, Azevedo (2015) afirma que:

Não existe teatro de grupo sem que seus componentes tenham consciência do processo de trabalho e domínio dos meios de produção. Ainda que existam diferentes formas de cooperação e colaboração dentro dos coletivos de teatro, o conhecimento e a participação no processo global deve ser compartilhado por todos os envolvidos no trabalho (AZEVEDO, 2015, p.50)

Para Azevedo, a autoproclamação de pertença a esse modelo de teatro, cuja busca por autonomia artística e econômica deve ser consciente e partilhada por todos do grupo, é fundamental.

Conforme mencionado, essa ideologia chega ao Rio Grande do Norte em grande parte por meio do Grupo Estandarte e seus integrantes. Dentre eles, encontrava-se Araújo que, ao citar as discussões acerca da definição de teatro de grupo durante o 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, reitera os pontos salientados anteriormente, e o quanto eles transformam tanto os modos de produção teatral quanto o pensamento sobre estes, em Natal:

[...] em meio ao calor dos debates, alguns consensos podiam ser assinalados em torno do conceito de “Teatro de Grupo”: independência em relação aos padrões praticados pelo chamado “teatro comercial”; necessidade dos grupos de articularem os meios necessários para promover a formação teatral de seus componentes; desenvolvimento de novas investigações teatrais no seio destes coletivos; democratização do acesso ao teatro, como um bem cultural importante para o pleno exercício da cidadania (ARAÚJO, 2012, p.169).

Aos aspectos apontados, é possível ainda acrescentar aqueles relativos à noção de permanência e continuidade, em detrimento de uma atuação preocupada com a criação de eventos artísticos pontuais, tal como explicitado por Abreu:

[...] um Grupo de teatro – nos sinaliza a prática dos anos recentes – não é o mesmo que um agrupamento de artistas que se reúnem para fazer um trabalho determinado. O que marca a existência do grupo, no sentido que nos interessa, é uma Experiência comum colocada em perspectiva. Qual seja, a de um tipo de organização que não tem como finalidade a criação pontual de um evento artístico, ainda que um evento, um espetáculo, por exemplo, possa estar entre os planos, como, de fato, quase sempre está. Trata-se, antes, de um projeto estético, de um conjunto de práticas marcadas pelo procedimento processual e em atividade continuada, pela experimentação e pela especulação criativa, que pode inclusive se desdobrar ou alimentar desejos de intervenção de outra ordem que não a estritamente artística (ABREU, 2008, p. 22).

As considerações de Abreu (2008) ressoam, por sua vez, nos escritos de Janiaski, que soma a elas o diferencial do desenvolvimento de uma poética própria, em

diálogo com procedimentos e dinâmicas singulares, prática inerente aos coletivos do teatro de grupo:

O conceito de teatro de grupo é mais do que a organização num coletivo. Ele está ligado às dinâmicas internas em torno de um mesmo ideal, o que terá como consequência direta a criação de uma linguagem que identifica o grupo. Os trabalhos dentro deste grupo são continuados, o coletivo busca a construção de uma identidade poética (JANIASKI, 2008, p. 70).

Tendo como base a existência de um ideal comunitário inseparável aos coletivos do teatro de grupo, salientado por Janiaski, bem como as demais características acima mencionadas, também é possível estabelecer conexões entre os aspectos que caracterizam o teatro de grupo com aqueles que constituem as denominadas “comunidades artísticas”, segundo Autant-Mathieu (2012)<sup>14</sup>. A aproximação entre os conceitos, ainda que não sejam totalmente correspondentes, permite o emprego de reflexões acerca das comunidades artísticas para caracterizar e problematizar o teatro de grupo, como por exemplo, a expressa por Poliakov:

Salientam-se, liminarmente, duas dimensões da comunidade artística. Pode ser definida como uma *vida em comum* ou como uma atividade artística *partilhada*. No primeiro caso, a ênfase está na vida diária em comum, como outras experiências comunitárias, independentemente da condição de que os participantes das experiências sejam artistas. No segundo caso, a ênfase é colocada na atividade artística coletiva com seu modo de organização que tem como objetivo produzir uma obra de arte no sentido mais amplo. *Estilo de vida*, em um caso, organização de um *processo coletivo de trabalho artístico* no outro (POLIAKOV, 2012, p.26, tradução nossa).

Ao destacar essas duas dimensões das comunidades artísticas, Poliakov ressalta não apenas o aspecto do “processo coletivo de trabalho artístico”, modo de produção que irá definir e conceituar aqueles que pertencem a esse modo de fazer teatral, alheios à lógica mercadológica do entretenimento e aos postulados próximos aos modos empresariais de produção; mas também sinaliza o fato de esse tipo de organização – assim como os coletivos de teatro de grupo – pressupor um estilo de vida partilhado entre seus integrantes, fazendo com que o fator da coletividade seja fundamental na ideologia e na prática desses coletivos. O aspecto comunal, que se amplia para a constituição de redes teatrais regionais e de ações que interferem nas políticas de representatividade é ressaltado por Dourado, quando trata do teatro de grupo na região Nordeste como um todo:

---

<sup>14</sup> Autant-Mathieu afirma que: “As comunidades se situam na contracorrente, protestando contra as injustiças das hierarquias sociais, o poder do dinheiro ou o terrorismo ideológico e no domínio das artes, o academicismo, os clichês, o mercantilismo, o estrelato... [...] As comunidades cultivam a cooperação contra a concorrência agressiva; a coragem e a perseverança contra a ostentação de efeitos; a pobreza contra a rentabilidade.” (AUTANT-MATHIEU, 2012, p.17, tradução nossa).

O fortalecimento dos coletivos e redes teatrais no Nordeste pode fornecer excelente material para observar como a região vem deixando para trás a herança de uma política paternalista de inércia, na direção de uma representatividade cada vez mais forte de seus atores sociais. Se a prática do teatro de grupo tem entre suas principais características a horizontalização dos processos criativos, no caso nordestino esta se torna uma ótima metáfora de um processo irreversível, outrossim político-social, em que os atores se tornam efetivos partícipes da cena (DOURADO, 2011, p. 31).

Assim, um aspecto central do movimento de teatro de grupo é relativo à mobilização conjunta em prol de políticas públicas para o teatro, a partir da articulação entre os coletivos teatrais que se identificam sob essa denominação. Esse movimento de irmanação e mobilização coletiva foi um dos impulsionadores da criação e manutenção de editais públicos e prêmios destinados especificamente ao sujeito histórico teatro de grupo em âmbito nacional, como a criação em 2006 do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz. Essa articulação entre os coletivos também obteve importantes conquistas locais, das quais talvez a mais significativa seja a instituição da Lei de Fomento ao Teatro em 2002, na cidade de São Paulo, no qual cabe destacar a ação do movimento Arte Contra a Barbárie. A mesma lei vem se tornando modelo para outras normativas em âmbito municipal, tal qual a lei da cidade de Campinas/SP. Se por um lado o movimento de teatro de grupo denuncia o mercado tal qual estava estabelecido – havendo uma crítica especificamente direcionada às leis de incentivo fiscal anteriores, que privilegiam o teatro empresarial e comercial –, trava uma luta em busca de melhores condições para sua própria subsistência.

Tratando mais especificamente do período histórico do final da década de 1980 e decorrer da década seguinte, no qual estabelecemos nosso foco para pensar o teatro de grupo potiguar, Carreira (2008) retoma a questão acerca dos processos cooperativados e coletivizados como modo de produção eleito pelos grupos, para diferenciar os coletivos fundados nesse momento dos grupos surgidos nos anos 1960. Para o autor, não foi só a crise de um modelo militante de teatro (cuja causa reside, cabe dizer, no processo de esfacelamento da cultura teatral brasileira e das estruturas de criação e produção, em especial as de cunho mais revolucionário, em virtude do Golpe Civil-Militar e do penoso processo de distensionamento vivido pelo país, após a chamada “redemocratização”), mas também a adoção de uma maior noção e valorização de uma *grupalidade* pelos próprios artistas que tornou essa “nova geração” mais consciente do grupo como “[...] elemento central do processo [de criação]” (CARREIRA, 2010, p. 2).

Fernandes (2000), por outro lado, já identifica esse elemento como determinante nos coletivos teatrais paulistas desde os anos 1970.

No quadro da cidade de Natal, conforme já observado, de fato é no discurso e nas práticas adotadas pelos grupos fundados na década de 1980 que desponta o apreço pela noção do processo coletivo e do grupo enquanto centro e base estruturante dos processos de criação, característica que perpassa os grupos fundados na década de 1990, como os próprios Clowns de Shakespeare, bem como os que surgem a partir dos anos 2000.

Ainda assim, é possível verificar nas trajetórias dos coletivos potiguares reunidas na *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste* (2012a) uma constante flutuação de integrantes, com frequentes rupturas e adesões de novos integrantes. Esse quadro poderia colocar em cheque as noções relativas ao conceito de grupo enquanto modelo de trabalho em continuidade e de desenvolvimento de uma pesquisa a médio e longo prazos. Com relação a esse ponto específico, embora entenda que “[...] a duração dos projetos e a manutenção de equipes estáveis podem ser indicadas como características que contribuem para estruturar o espaço simbólico do trabalho que tem o grupo como eixo” (CARREIRA, 2007, p. 10), Carreira complementa:

Isso não impede que muitos dos grupos, especialmente aqueles situados em cidades de menor porte, sofram constantemente com o fluxo de integrantes, particularmente no que se refere ao êxodo para centros urbanos maiores. Assim, podemos ver grupos que têm uma longa história assentada em um núcleo permanente reduzido, ao redor do qual circulam participantes que periodicamente se renovam. Esse núcleo que permanece constitui, então, o elo entre os diferentes momentos do grupo, o que garante a própria noção de continuidade no trabalho (CARREIRA, 2007, p. 10).

Embora discorde que seja possível afirmar que a manutenção de um pequeno núcleo é garantia de uma conjuntura suficiente para a continuidade e aprofundamento do trabalho de um grupo, conforme apontado por Carreira (2007), o histórico dos Clowns de Shakespeare se mostra exemplar no sentido de um grupo que precisa lidar constantemente com a reorganização de seus integrantes. Ao observar as fichas técnicas dos espetáculos realizados pelo Grupo ao longo das duas décadas de sua existência, é possível enumerar a participação de sessenta e quatro atores diferentes em suas produções. Apesar desse número bastante elevado, apenas quatro de seus fundadores permanecem atualmente no Grupo, estando presentes ao longo de toda sua história, com ocasionais afastamentos de curta duração. São eles: César Ferrario, Fernando

Yamamoto, Renata Kaiser e Ronaldo Costa<sup>15</sup>. Na permanência desses integrantes, identifica-se a estruturação de um núcleo reduzido e continuado dos Clowns de Shakespeare.

Entretanto, a rotatividade de integrantes não foi apontada nem nas entrevistas da *Cartografia* (2012a) nem naquelas realizadas por mim enquanto uma das questões fulcrais para os coletivos teatrais de Natal no novo século. [Sávio] também aponta que o processo de “retirante cultural” que ocorria mais comumente no passado, passa a sofrer uma queda a partir das políticas de desenvolvimento regionais propostas pelos últimos governos federais. Ainda assim, no discurso dos grupos e dos entrevistados, a principal questão elencada diz respeito à sobrevivência do grupo – e de seus integrantes: como (sobre)viver de teatro?

Apesar de [Lenilton] e [Sávio] sinalizarem uma melhoria nas condições existentes atualmente, se comparadas às condições dos anos 1980, ambos juntam-se ao coro formado por [Rodrigo], [Henrique] e [César] na acusação da ainda insuficiente garantia de sobrevivência resguardada aos coletivos de teatro de grupo da região.

A título de curiosidade, durante o período da escrita desta dissertação, a totalidade dos teatros públicos de Natal (o Teatro Sandoval Wanderley, administrado pela esfera municipal, e os Teatro Alberto Maranhão e Teatro de Cultura Popular, de administração estadual) encontrava-se interditada. Somente em fevereiro de 2016 o Teatro de Cultura Popular foi reaberto à população, sendo que os demais continuaram sem previsão de para a retomada de suas atividades. Quando da interdição dos três teatros públicos, a vida teatral da cidade restringia-se, assim, às sedes dos grupos que se configuram também como espaços de apresentação (A.Bo.Ca Espaços de Teatro, da Cia. Bololô; Barracão Clowns, dos Clowns de Shakespeare; Espaço Cultural Gira Dança, do Gira Dança), acrescidos da Casa da Ribeira. Há na cidade outro teatro, o Teatro Riachuelo, localizado no *shopping center* Midway Mall, cuja programação, predominantemente musical, recebe pontualmente apresentações de grandes produções do eixo Rio-São Paulo em turnê pela cidade.

---

<sup>15</sup> Os Clowns de Shakespeare são atualmente formados pelos seguintes integrantes, nas respectivas funções: Camille Carvalho, César Ferrario, Dudu Galvão, Joel Monteiro, Paula Queiroz, Renata Kaiser, Titina Medeiros (atuação); Fernando Yamamoto (direção artística); Myllena Silva (secretaria); Rafael Telles (produção); e Ronaldo Costa (iluminação). Como já mencionado na introdução, desde o segundo semestre de 2015 venho colaborando com o Grupo, ao coordenar o projeto “Laboratório da Cena”, desenvolvido junto à Fundação Parnamirim de Cultura, realizado na cidade de Parnamirim/RN. Desde a mesma ocasião o ator e diretor Marco França desligou-se temporariamente do Grupo.

Assim, a omissão do poder público atestada pelo exemplo da indiferença com relação aos teatros públicos da cidade, a falta de gestão e planejamento dentro dos grupos e a insuficiência na formação teatral da região, configuram-se como outros itens apontados como agravantes para essa difícil sobrevivência. São também esses aspectos que levam os grupos a não conseguirem se profissionalizar totalmente – sendo o termo aqui utilizado como sinônimo de prover a subsistência de seus integrantes.

Dois trechos de Araújo (2012) apontam para uma síntese da cena teatral da cidade de Natal nos últimos anos que explicita a busca e dificuldade de “profissionalização” pelos grupos da região. Contemplando trinta e quatro coletivos de teatro de grupo residentes nesse estado, Araújo (2012) procura os pontos de encontro e divergência entre eles e acaba por evidenciar, novamente, as lutas pelo sustento e pela regularidade das atividades dos grupos como um aspecto comum. Para Araújo:

[A sobrevivência] [...] pode significar apenas conseguir manter certa periodicidade na realização e circulação de seus espetáculos, [e] para uma reduzidíssima minoria de coletivos teatrais implica, também, sustento e provimento econômico dos que deles participam (ARAÚJO, 2012, p.171).

Pode-se concluir que, apesar de o estudo registrar certo número de grupos teatrais, ainda são poucos aqueles que conseguem garantir que seus integrantes dediquem-se exclusivamente à profissão teatral; o que provoca ainda hoje a intersecção entre o amadorismo e a profissionalização nos grupos atuantes na região. No entanto, é exatamente na qualidade do acesso aos conhecimentos sobre a teoria e a prática teatrais que os grupos se diferenciam. Com relação às diferenças entre os coletivos potiguares, Araújo pondera que:

No tocante à diversidade que caracteriza esses coletivos teatrais, as diferenças mais acentuadas não residem apenas nas escolhas estéticas ou no aspecto cultural que permeia esses coletivos, mas sim, pelo acesso ao conhecimento teatral de qualidade, que alguns podem desfrutar mais do que outros e no modo como esse acesso pode resultar em um maior aprimoramento da formação de seus componentes e de suas práticas (ARAÚJO, 2012, p.171).

A questão relativa à formação artística destacada por Araújo (2012) indica ainda que a sobrevivência de um coletivo também depende, por vezes, não apenas do apuro de seus integrantes nas práticas cênicas, mas também da articulação e conhecimento mútuo entre o grupo e outros agentes do fazer cênico, tais como demais coletivos teatrais, artistas, pesquisadores e programadores culturais, além do acesso a fomentos que garantam sua permanência e sobrevivência (acesso também dependente, de certa forma, da qualidade do projeto proposto e, indiretamente, da boa formação em teatro).

Tendo em vista as questões apontadas pelos coletivos de teatro de grupo de Natal, reconheço um trinômio que desmembra os principais aspectos que, imbricados e entrelaçados, compõem ou podem possibilitar essa sobrevivência. No próximo item, abordo mais detalhadamente aspectos desse trinômio – composto pela formação, profissionalização e manutenção dos grupos – frente ao contexto de Natal, e aponto aquela que vislumbro ter sido a estratégia dos Clowns de Shakespeare para sobreviver ao longo de seus vinte e dois anos.

### **1.3 A sobrevivência a partir do trinômio formação, profissionalização e manutenção.**

Como apontado no item anterior, a principal questão para os atuais coletivos de teatro de grupo de Natal pode ser resumida na problemática da sobrevivência, que identifiquei como passível de ser desmembrada em três aspectos distintos, mas interdependentes. Além de indicar aspectos relativos a cada um desses fatores no contexto do teatro de grupo natalense, começo a abordar aqui aquela que julgo ser a estratégia utilizada pelos Clowns de Shakespeare ao longo de sua trajetória para garantir a permanência do coletivo e a continuidade do seu trabalho artístico: a constância das trocas com outros artistas e profissionais das artes cênicas.

A discussão acerca de dois desses aspectos já foi de certa forma introduzida no item anterior: aquela relativa à profissionalização e manutenção. Esses dois termos confundem-se com a própria noção de sobrevivência, mas configuram-se como dois momentos específicos de um mesmo coletivo. Se no âmbito individual há parâmetros mais balizados que supostamente demarcam o processo de profissionalização, como a conclusão de um curso de caráter superior ou técnico vinculado às artes cênicas, ou a obtenção de um registro profissional através de sindicatos e organizações estaduais, com relação aos coletivos a profissionalização também pode ser determinada por um marco específico, ainda que de maneira menos oficial – ao menos conforme foi identificado nas entrevistas e fontes consultadas.

Segundo essas, no processo de profissionalização, o coletivo passa não apenas a identificar a si próprio e a ser identificado por seus pares enquanto tal, como também a qualidade de sua produção, em tese, passa a ser reconhecida nos meios teatrais; porém,

o marco definitivo que assegura ao grupo a chancela da profissionalização parece corresponder ao momento determinado no qual seus integrantes passam a ter nas atividades do coletivo sua principal atividade profissional, e principalmente, a extrair dessas atividades sua principal fonte de subsistência.

É nesse sentido que pode ser deduzido que o termo profissionalização é adotado por [Fernando], [César] e [Renata], quando identificam como marco profissional dos Clowns de Shakespeare a grande circulação realizada com *Muito barulho por quase nada* (2003), momento a partir do qual os integrantes do Grupo deixam seus antigos trabalhos e passam a ter a maior parte de suas rendas gerada através das atividades desenvolvidas pelo Grupo. Apesar da existência de vozes dissonantes, como a de [Lenilton], que questiona essa utilização do termo profissional – segundo a qual o Grupo Estandarte ainda estaria na esfera amadora, uma vez que, mesmo que envolvidos com a arte teatral, seus componentes encontram em atividades externas ao grupo (como o próprio ensino de teatro em escolas de ensino formal) sua maior fonte de renda – este parece ser o peso do termo para os demais entrevistados do Rio Grande do Norte, nas entrevistas publicadas na *Cartografia de Teatro de Grupo do Nordeste* (2012a). Isso, inclusive para aqueles indivíduos cujos grupos estariam em situação amadora frente a esse critério, como é o caso dos integrantes do Coletivo Atores à Deriva, também residente em Natal/RN.

Do mesmo modo, é só a partir da continuidade dessa conjuntura para além de um curto período que a profissionalização dos coletivos passa a ser de fato reconhecida. A manutenção, então, seria uma problemática posterior à profissionalização, caracterizando-se pelas constantes estratégias que buscam salvaguardar a permanência dos benefícios e da renda conquistados pelo grupo e por seus integrantes a partir do estatuto da profissionalização. O leitor pode deduzir que a manutenção, tal qual o termo é aqui compreendido, apesar de englobar outros aspectos, trata principalmente da manutenção financeira do grupo e de seus integrantes.

De acordo com as entrevistas constantes na *Cartografia de Teatro de Grupo do Nordeste* (2012a), a manutenção dos grupos é apontada como uma tarefa árdua, incerta, e resultante da somatória de múltiplas fontes de renda, tais como a venda de espetáculos para festivais ou temporadas (com destaque para aquelas com cachê previamente combinado, prescindindo do valor da bilheteria, e que geralmente ocorrem fora do estado do Rio Grande do Norte); aportes financeiros através das leis de incentivo nos âmbitos federal, estadual e municipal; e outras políticas culturais (havendo um especial

destaque para a política do Ponto de Cultura). Além das fontes anteriores, aparecem com maior ênfase na composição da manutenção financeira dos grupos os editais públicos (principalmente, federais) e de empresas privadas. Destaque-se que dentre os seis grupos entrevistados, quatro deles citam ao menos um projeto aprovado e efetivado através do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz. Os Clowns de Shakespeare, por sua vez, foram aprovados em seis edições do Prêmio, ao longo da sua trajetória.

Por mais diversos que sejam entre si os valores de quanto cada um dos elementos anteriormente descritos compõem na somatória que garante a manutenção dos grupos, fica evidente a insuficiência de políticas públicas que assegurem a continuidade dos coletivos, gerando uma relação de dependência da manutenção das atividades dos grupos à aprovação em editais. Esse quadro, por sua vez, cria uma concorrência mercadológica entre os grupos, gerando uma contradição com o próprio conceito de teatro de grupo que, conforme apontado no item anterior, possui na base de sua ideologia uma oposição a essa mesma prática.

Outro aspecto vinculado ao processo de profissionalização, bem como de manutenção do grupo, é aquele que diz respeito ao apuro, pesquisa e domínio técnico dos componentes relativos à linguagem teatral, conseguidos através da formação nesta linguagem artística – tanto aquela proporcionada pelo ensino formal, quanto a advinda do aprendizado informal.

Desde a fundação dos Clowns de Shakespeare até os dias atuais, no que tange ao ensino formal nas artes cênicas, não existiram na cidade do Natal transformações suficientes, apesar de ser possível identificar pequenos avanços e iniciativas pontuais.

À época de estreia dos Clowns, o único espaço de formação teatral disponível na cidade do Natal era proporcionado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, no curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas. Apesar da existência do curso, nenhum dos então integrantes do Grupo cursou esta graduação. Dos integrantes atuais que compunham o Grupo à época, César Ferrario formou-se em Publicidade, Fernando Yamamoto em Arquitetura, Renata Kaiser em Biologia e Ronaldo Costa em Odontologia, todos pela UFRN. [Henrique], que é ex-integrante do Grupo e contemporâneo de seus fundadores – e que por sua vez, se formou em Jornalismo – destaca que, dentre outros fatores que não o levaram a cursar esta graduação, estava o fato do curso ser destinado especificamente à formação de professores de teatro.

Apesar dessa pretensa dicotomia entre a formação de professores e a formação de artistas, [Rodrigo], que foi aluno desta graduação, aponta que à época da fundação do curso na UFRN, o perfil dos alunos era constituído em sua maioria por artistas que já atuavam na cena local e que buscavam uma formação *a posteriori*. [Rodrigo] também indica uma mudança nesse quadro nos últimos anos, quando o perfil dos alunos passa a ser de jovens que pretendem, a partir da formação universitária, tornar-se artistas. Por outro lado, tendo também sido alunos da graduação em Licenciatura em Educação Artística, [Lenilton] e [Sávio] não abdicam da importância da formação universitária em seu fazer artístico, porém destacam as atividades paralelas realizadas no Grupo Estandarte como uma formação complementar equivalente ou superior àquela adquirida na graduação.

Frente às mudanças dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), ocorridas no ano de 2005, a antiga graduação conjunta em Educação Artística passa a ser desmembrada em graduações específicas, e em 2006 a UFRN passa a oferecer o curso de Licenciatura em Teatro – curso realizado por Camille Carvalho. Atualmente, passados vinte e três anos da fundação dos Clowns de Shakespeare, a UFRN configura-se novamente como único espaço a oferecer um curso continuado de ensino formal em artes cênicas na cidade do Natal. Ainda que se configure como um importante espaço de formação, é notável que o curso de Licenciatura em Teatro não pareça fomentar a criação de novos grupos na cena teatral local desvinculados do ambiente universitário<sup>16</sup> – apesar da grande importância dos grupos provenientes do Grupo de Pesquisa e Extensão da UFRN (dentre os quais figuram o Grupo Arkhétypos de Teatro, o Cores Teatro Surre(rit)ual e o Grupo Pele de Fulô), dos grupos atuantes em Natal que não possuem mais vínculo direto com a Universidade, apenas o Grupo Sociedade T, e a Bololô Cia. Cênica figuram como coletivos fundados por alunos oriundos do curso de Licenciatura em Teatro.

Para além do âmbito universitário, nos vinte e três anos que compreendem o período de existência dos Clowns de Shakespeare, houve em Natal duas iniciativas pontuais de criação e manutenção de instituições que oferecessem formações continuadas em artes cênicas, porém ambas as experiências não obtiveram êxito em sua

---

<sup>16</sup> Cabe a reflexão de que se trata de um curso de Licenciatura, e não um Bacharelado em Teatro, e que, portanto, o fomento à criação de novos coletivos teatrais pode de fato não figurar dos objetivos previstos pelo curso.

continuidade, devido principalmente ao fato de, ao serem estabelecidas pelo poder público, terem sido compreendidas como programas de governo (e portanto, de partidos políticos), em detrimento de uma política pública para o teatro. Esse fato acabou por ocasionar a descontinuação dos projetos, quando de alternâncias partidárias nos governos municipais e estaduais.

Essas duas iniciativas já encerradas foram a Escola Municipal de Teatro Nereu Ramos, vinculada à Fundação Cultural Capitania das Artes – FUNCARTE, da esfera municipal de Natal, e o Centro Experimental de Formação e Pesquisa Teatral, vinculado à Fundação José Augusto, de administração estadual. A Escola Municipal de Teatro Nereu Ramos foi inaugurada em 2004, porém iniciou efetivamente sua primeira turma no curso de formação técnica em ator/atriz somente em 2008, e foi descontinuada a partir de 2010, não chegando a se configurar como de grande relevância para a cena local. Já o Centro Experimental de Formação e Pesquisa Teatral, que funcionou no período de 2002 a 2009, parece ter sido de grande contundência para a cena teatral local durante seu período de existência, conforme sinalizam [Lenilton], [Henrique], [Rodrigo], e [Sávio]. Tendo em seu quadro de professores profissionais vinculados aos grupos teatrais locais – como Fernando Yamamoto e Marco França, por exemplo –, para além de um espaço de formação e oficinas oferecidas, o Centro Experimental também servia de espaço de ensaio e trocas artísticas entre os grupos da cidade.

Tendo em vista esse quadro de escassez de espaços formativos no Rio Grande do Norte, os coletivos de teatro de grupo da região configuram-se eles mesmos como importantes espaços de formação para seus integrantes, conforme já sinalizado anteriormente por [Lenilton] e [Sávio]. Aslan (apud Autant-Mathieu, 2012), ao citar a diversidade de coletivos que poderiam ser incluídos sob o termo de comunidade artística, concorda que acima das diferenças, dois elementos aproximam os grupos: “[...] encontrar um novo modo de expressão do ator e seus critérios de formação correspondentes, e fazer da ética uma referência prioritária” (Aslan apud AUTANT-MATHIEU, 2012, p.17, tradução nossa).

Embora Carreira (2006b) indique os grupos como terreno propício à formação de seus integrantes, a ponto de compará-los a espaços que operam “[...] paralelamente aos espaços formais de ensino” (CARREIRA, 2006b, p. 52), é preciso salientar que a natureza, os procedimentos adotados e até mesmo os objetivos dos processos de ensino-aprendizado ali desenvolvidos diferenciam-se consideravelmente daqueles provenientes

de cursos oferecidos por instituições de ensino formal. Esses processos geralmente correspondem a demandas e desejos específicos de cada coletivo em detrimento a uma abordagem mais ampla dos conteúdos, ou mesmo a um pensamento pedagógico e uma perspectiva democrática, que deveriam nortear a proposta didática no ensino formal.

Ainda que alguns coletivos venham ao longo dos anos organizando suas práticas em experiências pedagógicas enquanto possibilidades formativas para multiplicadores, conforme sinalizado por Lima (2014), quando esse trabalho de formação passa a se enquadrar dentro do ensino formal, via de regra, tende-se a uma separação entre o grupo teatral e a instituição de ensino – como no exemplo do Galpão Cine Horto<sup>17</sup> – devido à flexibilidade do funcionamento dos grupos muitas vezes impossibilitar sua total imersão em um projeto com maior nível de rigidez tal qual o exigido pelo ensino formal.

No caso dos Clowns de Shakespeare, assim como de outros grupos da região, é possível estender o aprendizado nos coletivos teatrais como fruto do próprio fazer teatral, abarcando todas as funções que compõem esse mesmo fazer. Além da atuação, são também foco dos processos de formação a direção, iluminação, dramaturgia, produção, dentre outras. Sendo os Clowns em sua totalidade compostos inicialmente por alunos recém-egressos do Ensino Médio, sem formação teatral, foi a partir dessa busca pela formação que seus integrantes – finda a fase vinculada ao Colégio Objetivo – começaram a estabelecer (talvez, de forma inconsciente) um dos procedimentos de criação que acabou por permear toda a trajetória do coletivo: as trocas pontuais com diferentes profissionais vinculados, em sua maioria, às artes cênicas. Yamamoto ressalta essa característica do Grupo:

Acredito que o nosso [Clowns de Shakespeare] grande “segredo” sempre foi essa busca constante por troca e formação. Desde a nossa fundação, os encontros que tivemos com profissionais como Sávio Araújo, João Marcelino, Eduardo Moreira, Ernani Maletta, Gabriel Vilella, Marcio Aurelio, Francesca Della Monica, Helder Vasconcelos, Maurice Durozier, dentre tantos outros, foram fundamentais para a construção da nossa prática e pensamento (YAMAMOTO, 2011, p.66).

Se esse procedimento tem início visando suprir a carência de formação do Grupo, ao longo da trajetória do coletivo ele também virá a auxiliar a profissionalização

---

<sup>17</sup> O Galpão Cine Horto, centro cultural criado em 1998 na cidade de Belo Horizonte/MG, abarca desde sua fundação diversas atividades – não apenas, mas principalmente formativas – idealizadas pelo Grupo Galpão. Atualmente, o Galpão Cine Horto oferece diversos cursos, dentre os quais turmas regulares de iniciação teatral para variadas faixas etárias. Ainda que possua integrantes do Grupo Galpão na coordenação das diversas áreas do centro cultural, sua mão de obra majoritária é composta por agentes externos ao coletivo.

e manutenção do mesmo. Ou seja: a troca com outros profissionais configura-se no bojo da questão da sobrevivência dos Clowns de Shakespeare.

Conforme é possível observar na trajetória do Grupo, a troca entre os Clowns de Shakespeare e outros profissionais se estabelece de variadas formas. Dentre elas, podemos citar aquelas que possuem implicações explicitamente formativas para o coletivo e demais colaboradores envolvidos, como as oficinas realizadas com profissionais da área (ou de áreas afins) ministradas aos integrantes do Grupo, ainda que não vinculadas à criação de um espetáculo; a colaboração de diversos artistas advindos de diferentes estéticas e segmentos dentro de um mesmo processo de criação, como ocorrido em *O capitão e a sereia* (2009); ou o convite a encenadores externos ao Grupo para a condução de seus processos, como em *Sua Incelença, Ricardo III* (2010), *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), e *Dois amores y um bicho* (2015). Podemos incluir também nessa categoria o intercâmbio entre grupos, como aquele proposto no projeto Conexões Música da Cena, realizado em conjunto com a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz (Porto Alegre/RS) através do Edital Rumos de Teatro; ou o processo de criação do espetáculo *Farsa da boa preguiça* (2010), compartilhado entre Clowns de Shakespeare e Ser Tão Teatro (João Pessoa/PB). Há ainda de se considerar como outro tipo de troca proposta pelo Grupo sua participação em movimentos de articulação política, tais como o Movimento Redemoinho e A Lapada, e a idealização e realização das edições do Festival O Mundo Inteiro é Um Palco, nas quais a programação (composta também por atividades formativas com integrantes dos grupos pertencentes à mostra de espetáculos) permite que sejam efetivadas não apenas trocas entre os Clowns e os grupos convidados, abrangendo também outros interessados em teatro da região da Grande Natal.

Dentre todos esses tipos de intercâmbio, será aqui estudado o que ocorre entre o Grupo e diretores externos, quando de um processo de criação de um espetáculo. Para além das justificativas anteriormente descritas na introdução desta dissertação, identifico nesse tipo de relação aquela de interferência maior e mais direta nos processos de profissionalização, formação e manutenção dos Clowns de Shakespeare.

Ainda que a troca com outros profissionais desponte como uma das principais características do fazer teatral dos Clowns de Shakespeare, mesmo a prática do convite a encenadores externos para que assumam a condução de seus processos criativos não se trata de um aspecto exclusivo do Grupo na cena potiguar. Esse tipo de condução é

também citada, por exemplo, nas entrevistas da *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste* (2012a) nos seguintes processos de criação: *Recomendações a todos* (2011), do Coletivo Atores à Deriva, com direção da equatoriana Coco Maldonado; *Medeia, um Fragmento* (2005) e *Deus danado* (2007), ambos da Cia. A Máscara, com direção do argentino, residente no Maranhão, Marcelo Flecha; e *Sanduíche de gente* (2003), do Pessoal do Tarará, com direção do natalense Grimário Farias. Além disso, [Henrique] e [Rodrigo] apontam a Bololô Cia. Cênica como outro grupo atuante em Natal que se utiliza dessa mesma prática, tendo já dois de seus processos criativos conduzidos por encenadores externos, sendo eles *Margem Ribeira* (2014), dirigida pelo pernambucano Marcondes Lima, e *Encruzilhada do mundo ou sobre a areia e o vento* (2015), dirigida pelo paulista Luis Fernando Marques Lubi.

A prática do convite a encenadores externos, no caso dos Clowns de Shakespeare, poderia numa primeira instância remeter diretamente àquela realizada pelo Grupo Galpão, devido à filiação e a relação modelar estabelecida pelos Clowns para com o coletivo mineiro. Porém, essa prática já aparece nos relatos da cena potiguar desde o século XIX, segundo Santos (1996). Se num primeiro momento não competia ainda à figura específica do encenador externo ao grupo – e ao estado do Rio Grande do Norte, cabe salientar – a responsabilidade de elevar o nível da produção local, cabendo às “[...] companhias profissionais que por aqui passavam [ser] o único espelho onde se miravam os amadores da província” (SANTOS, 1996, p.43), Santos já destaca na década de 1960 a vinda do encenador recifense Clênio Wanderley para dirigir o espetáculo *A Corda* junto ao Teatro Universitário, remetendo ainda a uma espécie de tradição que se perpetua desde os anos 1950-60 até a década de 1990:

Da mesma maneira que nos anos 50 e 60 foram importantes a presença dos encenadores vindos do Recife, como Graça Melo, Milton Bacarelli e Hermilo Borba Filho, para melhoria da cena natalense, a presença de Moncho Rodriguez em 1990 proporcionou um grande salto qualitativo ao nosso palco (SANTOS, 1996, p.138).

É possível deduzir no discurso de Santos (1996) um apreço pelos diretores advindos de fora do estado do Rio Grande do Norte, numa lógica que os institui como fontes eficientes de renovação e modernização da cena local. É curioso perceber que os Clowns de Shakespeare elegem como modelar o Grupo Galpão, de Minas Gerais, ainda que já houvesse em Natal quando da fundação do grupo, outros coletivos em constante atividade teatral. De modo similar, seus antecessores históricos, o Grupo Estandarte e a

Cia. Alegria Alegria possuem como modelo grupos de fora do estado: o Teatro União e Olho Vivo de São Paulo, e o carioca Tá Na Rua, respectivamente. Deduz-se que havia assim, na época da fundação destes grupos, a manutenção de um olhar voltado mais para a cena realizada fora do estado do Rio Grande do Norte do que para sua própria produção, seja por afinidade estética ou ideológica – ou no caso dos Clowns de Shakespeare, pelo fato de os grupos locais não corresponderem a um modelo “profissional” que o Grupo almejava. Atualmente, é difícil verificar se a mesma postura continua operante. Se por um lado há mais exemplos de grupos locais que logram sobreviver com suas atividades artísticas ininterruptamente e que poderiam servir de modelo para novos coletivos, a carência de informações acerca do fazer teatral potiguar das últimas décadas pode indicar uma provável permanência do desinteresse pela cena teatral local, pelos pesquisadores e outros grupos residentes em Natal.

Ao analisar o caso específico das experiências dos Clowns de Shakespeare com Gabriel Villela e Marcio Aurelio, encenadores de fora do Grupo – bem como de fora do estado e, notadamente, advindos do Sudeste do país – faz-se necessário mesurar se em algum grau o Grupo não está ou estava imbuído do mesmo pensamento modernizador promovido por Santos (1996).

Se o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare não é o único da cidade a adotar tal procedimento, certamente, configura-se no coletivo que mais fez uso dele até então, e quiçá, o que melhor soube colher os frutos dessas relações. No próximo capítulo, abordo as trocas do Grupo com artistas convidados, separando a trajetória do Grupo em três fases. Com a reflexão acerca das trocas estabelecidas na primeira fase do Grupo, que corresponde até o seu momento de profissionalização, e o detalhamento dos processos de *O capitão e a sereia* (2009), *Sua incelença*, *Ricardo III* (2010) e *Hamlet*: um relato dramático medieval, será possível identificar de que modo as colaborações vinculam-se aos aspectos que conformam a sobrevivência dos Clowns de Shakespeare, bem como problematizar o modo como essas trocas se estabeleceram e quais suas consequências para o Grupo.

## 2. CAPÍTULO 2: DAS PARCERIAS ARTÍSTICAS DOS CLOWNS DE SHAKESPEARE: DA FORMAÇÃO INICIAL À CONTRATAÇÃO DE ENCENADORES

Conforme observado no capítulo anterior, a trajetória dos Clowns de Shakespeare é permeada por trocas com outros artistas do fazer teatral. É possível identificar no histórico do Grupo um movimento pendular, no qual estão intercalados momentos onde há uma participação mais “radical” de colaboradores de fora do coletivo em seus processos de criação – como no caso das encenações assinadas exclusivamente por encenadores externos – e momentos nos quais o Grupo volta-se para um trabalho mais autoral, em processos nos quais ainda que possa estar inclusa a colaboração de artistas convidados, a autoria está mais centrada nos integrantes do coletivo.

Partindo desse movimento pendular é possível distinguir na trajetória do Grupo três fases distintas, abordadas ao longo desse capítulo. A primeira fase abarca o período inicial do Grupo, encerrando-se nas obras codirigidas por Moreira, que demarcam a profissionalização do coletivo; a segunda fase compreende os processos que tiveram direção de Yamamoto e codireções com outros integrantes do coletivo; por fim, a terceira fase é caracterizada pelos processos capitaneados por encenadores externos ao Grupo. É preciso ressaltar que essa separação em fases visa um fim organizacional deste estudo, tendo sido estabelecida a partir dos diferentes tipos de relação de troca realizados pelo Grupo com colaboradores artísticos externos a ele; contudo, a realidade do Grupo é muito mais fluída e complexa do que uma separação em fases pode supor.

Um dos exemplos que atestam essa complexidade reside no fato de os espetáculos *Sua incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), pertencentes à terceira fase, serem projetos idealizados pelo Grupo anteriormente a *O capitão e a sereia* (2009), da segunda fase, mas que só conseguiram ser efetivados posteriormente a ele. De fato, caso seja considerada a cronologia dos processos desses espetáculos, abrangendo desde as aproximações iniciais do Grupo com as obras, até as datas de estreia dessas, esses espetáculos intercalam-se temporalmente, conforme pode ser observado no Quadro 1:

<b>Quadro 1: Cronologia dos processos estudados</b>			
<b>Ano/Processo</b>	<b><i>O capitão e a sereia</i></b>	<b><i>Sua Incelença, Ricardo III</i></b>	<b><i>Hamlet</i></b>
<b>2007</b>			Oficinas do TUSP (Primeiras ações de aproximação com a obra)
<b>2008</b>		Carmo do Rio Claro e Caravana de Investigação Teatral (Primeiras ações de aproximação com a obra)	
<b>2009</b>	Processo com convidados (Primeiras ações de aproximação com a obra); Processo de ensaios e estreia		
<b>2010</b>	Circulação	Processos de ensaios e estreia	
<b>2011</b>	Circulação	Circulação	
<b>2012</b>	Circulação	Circulação	Processo de ensaios
<b>2013</b>		Circulação	Estreia

Assim, essas fases não devem ser entendidas como necessariamente sequenciais, ainda que a primeira delas demarque de fato um período específico do Grupo, no início de sua trajetória. Cabe também ressaltar mais uma vez que o foco da análise desta dissertação são os espetáculos anteriormente citados, o que faz com que as fases do Grupo sejam abordadas de forma diferenciada: assim, com relação à primeira fase (em detrimento da análise detalhada de um ou mais processos de criação de espetáculos que fazem parte deste período), abordo as relações estabelecidas pelo Grupo com três de seus colaboradores externos que possuem decisiva importância para o coletivo nesta etapa inicial; com relação à segunda fase, apesar de haver outros espetáculos que a compõem, realizo exclusivamente a análise do processo de *O capitão e a sereia* (2009), tanto por este espetáculo se configurar como uma nova conformação de integrantes do Grupo, quanto por ser o último a ter a direção de Yamamoto; já na terceira fase, analiso tanto o processo de criação de *Sua incelença, Ricardo III* (2010), quanto de *Hamlet*: um relato dramático medieval (2013), pois apesar de serem dois espetáculos no qual o Grupo opta pelo recurso da direção externa ao coletivo, os processos e os resultados obtidos são bastante diferentes entre si.

Tendo em vista que não estive presente quando dos processos de criação destacados, os relatos sobre os mesmos foram elaborados com base na análise de entrevistas, bem como de outros “rastros” encontrados no desenvolver desta pesquisa. São, portanto, reconstituições, desenvolvidas a partir de uma perspectiva posterior aos processos estudados e externa a esses. Com o objetivo de abordar de uma forma mais ampla cada reconstituição, os três relatos foram divididos em subitens: no primeiro deles, há uma breve explanação sobre o contexto, os anseios e os objetivos do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare no desenvolvimento de cada processo de criação em específico; no segundo, consta a descrição das ações que possibilitaram primeiras aproximações entre o Grupo e o trabalho posteriormente desenvolvido, bem como o trato com certos procedimentos de criação utilizados durante o período de ensaios e que particularizam e definem cada uma das experiências; por último, realizo a análise da fortuna crítica de cada um dos espetáculos.

### **2.1. Primeira fase: da formação inicial à profissionalização.**

Neste primeiro item abordo as distintas relações de troca artística estabelecidas pelos Clowns de Shakespeare com três colaboradores que, por motivos também distintos, têm grande importância na fase inicial do Grupo. Uma vez que é tratado o relacionamento do Grupo com Eduardo Moreira – e esse relacionamento se estende para além de *Muito barulho por quase nada* (2003) –, ainda que fosse possível demarcar o término desta primeira fase com o marco da profissionalização conseguida por *Muito barulho por quase nada* (2003), verso ainda sobre aspectos concernentes ao espetáculo *O casamento* (2006), também codirigido por Moreira.

Nos relatos desta primeira fase, é possível identificar como o Grupo vai pouco a pouco se instrumentalizando na linguagem teatral, ao mesmo tempo em que tem sua atividade teatral reconhecida (ou amplificada) através da legitimidade chancelada pelo trabalho com profissionais já anteriormente renomados. É nesta fase também que o Grupo aponta para a construção de uma identidade estética e de linguagem que caracterizaria sua produção – identidade essa que permeia o imaginário de grande parte dos integrantes do Grupo, de críticos e público até os dias de hoje, mesmo que já não corresponda à sua produção mais recente. Apesar de ser o momento de inauguração de

uma identidade, datam do final dessa fase as primeiras experiências do coletivo na investigação de exercitar-se sob prerrogativas teatrais diversas.

Até mesmo por serem anteriores ao processo de profissionalização do Grupo, as relações que compõem essa fase são marcadas por um caráter menos mercadológico do que aquelas que irão ocorrer posteriormente: geradas através de trocas de favores e acordos pontuais e permeadas pelo afeto, as trocas dessa fase, ainda que tenham envolvido algum subsídio econômico, não prescindiriam do mesmo para se efetivar. A seguir, serão analisadas as relações de trocas estabelecidas pelos Clowns de Shakespeare neste período com Sávio Araújo, Adelvane Néia e Eduardo Moreira.

### **2.1.1. Sávio Araújo e a constituição dos Clowns de Shakespeare.**

A colaboração de Sávio Araújo com o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare se deu de forma mais aprofundada durante o período do processo de criação de *Megera do Nada* (1998), terceiro espetáculo do coletivo e o primeiro com assinatura de um encenador externo ao Grupo, convidado a ocupar tal função. Essa colaboração se caracteriza também como a primeira relação de troca mais aprofundada do coletivo potiguar com colaboradores, tendo em vista que anteriormente, os Clowns de Shakespeare só haviam tido contato com outros artistas através de três oficinas pontuais de curta duração, realizadas durante o processo de *Noite de reis* (1995).

Segundo [Fernando], após a experiência malograda de *Noite de reis* (1995), o Grupo – que até então havia em seu currículo duas montagens baseadas em obras shakespearianas – optaria por um novo processo, tendo como estímulo inicial textos variados de outros autores. Porém, após conversa com Araújo sobre os rumos do Grupo, seus integrantes decidiram permanecer investigando a obra do bardo, e propuseram que Araújo dirigisse seu próximo processo, oferecendo uma oportunidade para os integrantes do Grupo aprimorarem seus conhecimentos acerca dos elementos teatrais. Há, assim, na aproximação de Araújo com o Grupo, o desejo de passar por um processo de formação na linguagem teatral pelo qual nenhum dos integrantes do Grupo até aquele momento havia passado.

Curiosamente, a partir da experiência com Araújo, as principais investidas na obra shakespeariana realizadas pelo Grupo vinculam-se à condução de diretores

externos ao coletivo, em processos que, de distintas maneiras, sempre retomam em certo grau essa perspectiva formativa para seus integrantes – perspectiva que é dada a partir do olhar do Grupo sobre esse processo e independe, de certo modo, dos procedimentos desses diretores serem permeados por uma prática e um pensamento especificamente pedagógicos.

O processo de criação de *Megera doNada* (1998), que durou cerca de dois anos, se configurou realmente como uma troca entre Araújo e o Grupo: se esse precisava de um processo de formação teatral, aquele necessitava de um grupo de trabalho para realizar a parte prática de sua pesquisa de mestrado. Desse modo, o processo criativo de *Megera doNada* (1998) foi registrado e analisado na dissertação de Araújo, denominada *Teatro e educação: uma visão de área a partir de práticas de ensino* (1998). Já na introdução de sua pesquisa, Araújo enfatiza o viés pedagógico de sua atuação, seja como professor ou como diretor, ao frisar que realizará “[...] uma reflexão sobre a prática de ensino de teatro, tanto no âmbito da educação formal [...] quanto no âmbito da educação informal, nos casos aqui relatados, a oficina de teatro e o trabalho com o grupo *Clowns de Shakespeare*” (ARAÚJO, 1998, p. 6).

Em sua análise, Araújo (1998) divide o processo de criação de *Megera doNada* (1998) em quatro fases distintas: o estudo da obra, a adaptação do texto, a preparação dos atores e a montagem do espetáculo. O autor ressalta que a preparação dos atores ocorreu concomitantemente às demais etapas, sem considerá-la como uma etapa acabada, permanecendo o elenco em constante aprimoramento.

Araújo (1998) também identifica três “momentos pedagógicos” no processo: o estudo da realidade (no qual foram identificados os principais temas presentes em *A megera domada*), a organização do conhecimento (em que foram realizados encontros formativos com especialistas de outras áreas para ampliar as impressões iniciais do coletivo acerca dos temas presentes na obra) e a aplicação do conhecimento (no qual, após o momento anterior, houve a adaptação do texto original, visando também aproximá-lo do contexto social no qual o Grupo estava inserido).

Araújo informa também de que maneira era estruturado o ensaio de *Megera doNada* (1998):

Cada sessão de trabalho, de quatro horas de duração, foi estruturada em três partes. Na primeira parte trabalhamos atividades voltadas para a consciência corporal como: sensibilização através de massagem, exercícios de alongamento

e de força, trabalho de ritmo e soltura e a partir de uma certa altura do trabalho introduzimos também exercícios de capoeira e outras danças dramáticas afro-brasileiras.[...] Após a sessão de trabalho corporal é realizado o aquecimento vocal com exercícios de controle de diafragma, projeção vocal, controle de respiração e exercícios de articulação, dicção e inflexão. [...] Após este primeiro momento de preparação passamos aos jogos dramáticos com vistas a observar e eliminar vícios de representação apresentados pelos atores (ARAÚJO, 1998, p. 93).

É interessante notar que os Clowns de Shakespeare, ao convidarem Araújo a conduzir o processo de montagem de um de seus espetáculos, acabaram por irmanar-se a um profissional atento às necessidades de formação artística e teatral dos integrantes do Grupo, contribuindo para que o processo de criação possuísse um caráter a um só tempo artístico e pedagógico. Do mesmo modo, é significativo perceber que o processo realizado por Araújo com os Clowns de Shakespeare na criação de *Megera do Nada* (1998) remete diretamente ao processo de formação vivenciado pelo próprio Araújo no Grupo Estandarte, durante os dois anos de processo de criação de *Não se paga, não se paga* (1989), sob a condução da Profa. Dra. Vera Rocha; o que evidencia tanto uma espécie de filiação entre os dois coletivos, quanto a importância do teatro de grupo enquanto espaço de formação para seus integrantes, no estado do Rio Grande do Norte.

No capítulo da dissertação referente ao processo de trabalho com o Grupo, Araújo destaca que para além da realização do espetáculo, houve também a intenção de cumprir outros objetivos, tais como:

[...] construção do grupo, desenvolvimento de um estudo de texto com a participação de profissionais de outras áreas do conhecimento, trabalho de formação dos atores tanto em relação às técnicas de representação quanto em outros conhecimentos e capacidades instrumentais valiosas ao trabalho do ator em geral. Esses objetivos podem ser resumidos nas questões que levantei no capítulo anterior acerca da formação do ator: como o ator vê sua prática e o que ele espera do resultado de seu trabalho em relação a sua realidade (ARAÚJO, 1998, p. 84).

A escrita de Araújo privilegia o treinamento realizado diariamente com os atores, detalhando os procedimentos de criação do espetáculo *Megera do Nada* (1998). Contudo, ainda que não seja o foco da análise, a questão da construção do coletivo e de sua “profissionalização”, também está contemplada:

Ao longo deste trabalho foi possível observar como os atores foram modificando sua visão acerca da atividade teatral, como foram amadurecendo seu conceito de teatro enquanto atividade construída coletivamente, na medida em que iam se familiarizando com todos os elementos que compõem uma encenação. A prática teatral, que no início era para alguns apenas uma atividade extra, uma curiosidade, passou a ser uma atividade sistemática e até para alguns, uma alternativa profissional. O trabalho teatral passou a ocupar

uma prioridade maior na vida dos membros do grupo, que tiveram que adaptar sua vida social aos horários nem sempre razoáveis que dispúnhamos para os ensaios. Este aspecto revelou, principalmente entre os membros mais jovens do grupo, um senso de responsabilidade e compromisso que não existia no início do trabalho ou em trabalhos anteriores realizados pelo grupo (ARAÚJO, 1998, p. 95).

Para o autor, a profissionalização depende de uma prática sistemática e um compromisso especial, até então ausente da vida dos indivíduos do Grupo. O relato de Araújo remete ao momento da criação de um coletivo, quando as individualidades são reunidas em torno de um sujeito plural, na conquista de afinidades que não eliminam as discordâncias, mas superam as expectativas de uma satisfação puramente egocêntrica, com uma potência quiçá utópica, conforme descrito por Trotta:

Há alguma forma de utopia na constituição de um coletivo. O exercício constante de construção da aparente e transitória fusão das instâncias individuais permite emergir, entre as diversidades uma entidade enunciada como “nós”, que pode se tornar a semente de uma instância coletiva. Em outras palavras, para que o coletivo se constitua como tal não basta que se somem as individualidades e nem mesmo que elas reconheçam entre si algumas afinidades. Trata-se de um processo mais longo e que requer investimento para que o diálogo entre os sujeitos – aproximados em suas afinidades, conflitados em suas diferenças e liberados da fantasia de que o grupo absorverá suas expectativas – produz um campo comum de atuação (TROTTA, 2011, p.220).

O processo de criação com Sávio Araújo, conforme já citado no capítulo anterior, não perpassa apenas uma instrumentalização técnica dos Clowns de Shakespeare, mas inclui também a articulação e transformação do coletivo até então reunido em um “grupo de teatro”, orientado para uma prática criativa direcionada e sistemática, sob a influência exemplar da ideologia do movimento de teatro de grupo e de sua forma de produção correspondente.

Esse fato ganha ainda maior relevância ao ser destacado que, no encontro entre Araújo e o Grupo, optou-se pela colaboração pontual de Araújo como diretor em um processo de criação e não por sua permanência enquanto mentor. Tampouco, como o principal condutor artístico do Grupo: ainda que neste processo Yamamoto – que já demonstrava inclinação para assumir a função de diretor do Grupo, tendo codirigido a peça anterior do coletivo, *Noite de reis* (1995) – tenha participado como ator, não houve a proposta de Araújo de assumir em definitivo a direção do coletivo, mas a priorização da autonomia do Grupo, para além dessa experiência específica.

Outro aspecto passível de ser ressaltado no convite a Araújo – e que se torna uma constante ao longo da trajetória do Grupo – reside no fato de Araújo já ser, à época

de seu convite, reconhecido e respeitado na cena teatral potiguar, por sua atuação junto ao Grupo Estandarte. [Sávio] e [Fernando] avaliam que foi a partir da associação de Araújo ao Grupo, que os Clowns de Shakespeare passaram a ser reconhecidos como fazedores de teatro pelos outros atores da cena teatral natalense.

No histórico dos Clowns de Shakespeare, é possível identificar seguidas propostas de convites a artistas que, já sendo reconhecidos em determinados círculos, quando associados ao Grupo, acabam por projetá-lo a novos circuitos teatrais. Se essa espécie de validação que os Clowns conquistam a unir-se a certos colaboradores aparece como uma consequência quase acidental nesse primeiro processo de intercâmbio com Araújo, esse aspecto aos poucos será conscientemente utilizado e pretendido pelos Clowns de Shakespeare na elaboração e no desenvolvimento de projetos com colaboradores externos; tornando-se um fator determinante tanto para o aumento de possibilidade de aprovação em editais, como também enquanto possível atrativo e facilitador para a circulação dos espetáculos gerados a partir dessas associações. Desse modo, para além dos aspectos formativos, a questão da chancela passa também a ser outra faceta dentre aquelas que caracterizam as trocas estabelecidas pelos Clowns de Shakespeare.

Araújo é o responsável por introduzir também outro aspecto que será de grande importância na trajetória do Grupo. Trata-se da aproximação (estética e de procedimentos de criação) entre o processo de *Megeira do Nada* (1998) e o espetáculo *Romeu e Julieta* (1992), dirigido por Gabriel Villela com o Grupo Galpão. Araújo assinala tal influência em sua dissertação:

Aos primeiros dias do planejamento do estudo encontrei na revista *Máscara*, do Movimento Nacional de Teatro de Grupo, um artigo do diretor Gabriel Villela [sic], falando sobre seu processo de estudo do texto *Romeu e Julieta*, com o Grupo *Galpão*, de Belo Horizonte-MG. Neste artigo, Villela [sic] expunha suas diretrizes para o estudo do texto, que incluíam uma discussão sobre os modelos de família contidos no texto e sua relação com a região onde estavam trabalhando. O estudo incluía também a visita a sítios do patrimônio arquitetônico mineiro para captar a atmosfera seiscentista do barroco mineiro e sua relação com o espaço em que ocorria a ação de *Romeu e Julieta*. (ARAÚJO, 1998, p. 86)

Pelo relato de Araújo, pode-se intuir que o procedimento de criação do espetáculo do grupo mineiro influenciou o processo da obra do coletivo potiguar. Dentre esses procedimentos, estariam a apropriação do texto clássico através da mescla com elementos da cultura local; a pesquisa de campo e a revisão do regionalismo. Esses

aspectos, apesar de não serem muito salientados nas descrições do processo realizadas por Araújo, serão retomados e aprofundados pelo Grupo no decorrer de sua trajetória artística.

Pode-se supor que foi a partir do processo de criação de *Megeira doNada* (1998) que o Grupo Galpão começou a figurar como modelo privilegiado no imaginário dos Clowns de Shakespeare. Se tem seu início pela via dos procedimentos criativos e da linguagem estética adotada pelo grupo mineiro, esse modelo aos poucos começa a abarcar também o formato organizacional e a estrutura administrativa. Essa relação entre Clowns de Shakespeare e Galpão irá se fortalecer nos anos posteriores, sobretudo através de novos encontros e trocas com artistas oriundos do Grupo Galpão, a partir da aproximação com Eduardo Moreira.

### **2.1.2. Advane Néia e a descoberta da técnica que nomeia o Grupo.**

Diferentemente das outras relações descritas nesta dissertação, o encontro entre os Clowns de Shakespeare e Advane Néia não se deu no decorrer de um processo de criação específico. Essa relação, que tem início através de uma oficina oferecida aos integrantes do Grupo, se desdobra em múltiplas colaborações pontuais ao longo da trajetória do coletivo, fazendo com que Néia por vezes ocupe uma posição de consultora do Grupo nos espetáculos que possuem alguma aproximação com a linguagem *clownesca*. Outro fator que particulariza a relação entre Néia e o Grupo reside no fato de todos os Clowns de Shakespeare, independentemente de sua data de entrada no coletivo, terem realizado sua iniciação ao *clown* com a atriz (através de suas oficinas, que passaram a ser recorrentes em Natal). Sendo assim, essa é uma vivência que – ainda que realizada em turmas e momentos diferentes – todos os integrantes do coletivo compartilham.

Os primeiros contatos entre Advane Néia e os Clowns de Shakespeare ocorreram em 1998, quando a atriz e palhaça tomou conhecimento do Grupo ao assistir *Megeira doNada* (1998). [Advane] conta que ao perceber que apesar de possuir o termo *clown* em seu nome, essa técnica não era trabalhada especificamente pelo

coletivo, a atriz sugeriu a realização de uma oficina sobre o tema, em troca de que o Grupo realizasse a produção local de seu espetáculo-solo na cidade. [César] relembra que, de fato, o termo *clown* até então não fazia parte do vocabulário teatral do Grupo, que sequer sabia que a expressão correspondia a uma técnica particular, cuja aplicação oferece subsídios para o trabalho de interpretação.

De acordo com Burnier (1994), com quem Néia iniciou seus estudos na linguagem do palhaço, o *clown* aprimora a linguagem cômica, trabalhando sobre o aspecto humano do riso. Segundo o autor, o *clown*:

[...] é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um, logo, ele é um tipo pessoal e único. [...] Não se trata de um *personagem*, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos *clods*), portanto ‘estúpidos’ do nosso próprio ser (BURNIER, 1994, p. 252).

A oficina ministrada por Adelvane Néia aos Clowns de Shakespeare – compartilhada pelos grupos Estandarte e Tambor, coletivos de Natal que participaram conjuntamente da oficina – pode ser caracterizada com o que Burnier (1994) define como o processo de *iniciação do clown*. Segundo Burnier:

O processo que hoje se chama de *iniciação do clown* nada mais é do que a condensação no tempo de uma série de experiências que o ator clownesco passa e que o ajudam a encontrar ou confirmar seu *clown*. A *iniciação* é uma vivência “condensada” que provoca o desencadeamento de um processo mais longo de criação do clown. [...] Nas famílias tradicionais circenses, no cotidiano do picadeiro, os *clowns* iam se expondo ao ridículo a partir de suas ingenuidades, a cada apresentação. A *iniciação do clown* reproduz condensadamente esta situação constrangedora. Descobrir o próprio *clown* significa confrontar-se com o próprio ridículo tendo por base a ingenuidade (BURNIER, 1994, p. 253).

Segundo o autor, a iniciação do *clown*, marcada pela exposição ao ridículo, substitui uma longa vivência que, no imaginário da tradição, seria dada por transmissão direta, dentro das famílias circenses. Após a oficina coordenada por Adelvane Néia, processo que para Burnier consiste em um trabalho de criação “[...] extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa” (BURNIER, 1994, p. 1994), finalmente, o Grupo podia afirmar que já havia ao menos tido o reconhecimento prático dos dois termos que constituíam seu nome – *clowns* e Shakespeare.

Apesar de o Grupo optar por não assumir a técnica do *clown* como único campo de pesquisa, o humor de origem *clownesca* é um dos aspectos que compõe o imaginário

acerca de uma identidade artística do Grupo – da qual iremos tratar mais profundamente no próximo subitem. Devido ao seu nome, a despeito de não utilizar estritamente a linguagem do *clown*, o Grupo ainda hoje é associado a ela, especialmente, por aqueles que não tiveram contato com as obras do coletivo.

De fato, na trajetória do Grupo a linguagem do *clown* foi utilizada enquanto tal exclusivamente em dois momentos – durante o projeto de palhaços em hospitais, denominado U.P.I. (Unidade de Palhaçada Intensiva), ocorrido entre os anos de 2000 e 2001, e em uma das três cenas que compõem o espetáculo *Picadinho Clowns* (2001). Apesar disso, a influência da figura do *clown* se faz perceptível em alguns dos espetáculos do Grupo – como no caso dos tipos caricaturais que exacerbam características dos próprios atores e atrizes que compõem a Trupe Tropega Mas Não Escorrega de *O capitão e a sereia* (2009), que contou com a consultoria de Néia, e as personagens de desenho *clownesco* de *Sua Incelença, Ricardo III* (2010), que nesse caso, chegam até mesmo a trajar narizes de palhaço.

Cabe afirmar ainda que para além da técnica em si, alguns de seus princípios influenciam a produção do Grupo. Um deles, que observamos no fazer artístico do Grupo, e é destacado por Burnier (1994) a respeito do Lume Teatro, reside no conceito de jogo:

O clown introduziu [na pesquisa do Lume] a noção de *jogo*, de *brincadeira*, sem abandonar a técnica corpórea da representação, mas ao contrário, precisando dela para poder conquistar a liberdade de *jogar*. [...] Mesmo num espetáculo, onde tais circunstâncias são predeterminadas, ele está livre para os estímulos que vêm dos espectadores; adapta, cria, *viaja* com seu público... (BURNIER, 1994, p. 269).

Se a noção de jogo aparece como uma descoberta para o Lume conquistada através do *clown*, esse é um dos elementos que, ao lado da alegria proveniente desse estado de brincadeira, conforme sinalizado por Burnier (1994), viriam a se tornar fundamentais para a criação da identidade dos Clowns de Shakespeare, estando presentes não apenas em sua produção artística, mas também no modo como o Grupo articula suas práticas cotidianas de criação e suas atividades formativas.

Para além da introdução à técnica do *clown*, que veio a influenciar a estética e a prática artística do Grupo, o encontro entre Néia e os Clowns de Shakespeare também caracteriza a primeira vez em que o Grupo recebe em Natal oficinas de profissionais das artes cênicas de fora do Rio Grande do Norte. Oferecidas não exclusivamente aos

integrantes do coletivo, abrangendo outros fazedores de teatro da cidade, a frequência desse tipo de oficina fez com que o Grupo começasse a ocupar a posição de um importante agente de articulação local entre coletivos teatrais – vocação que ainda possui, mas que hoje em dia é exercida em caráter oficial pela Rede Potiguar de Teatro, movimento de articulação política que congrega integrantes dos principais grupos de teatro de Natal e região. É na parceria com Néia que o Grupo inicia também a realização da produção local de outros grupos na cidade, mesmo anteriormente à inauguração da Casa da Ribeira (que ocorreu somente após três anos dessa experiência), e que até hoje é um dos principais espaços teatrais de Natal para a recepção e acolhida de coletivos de teatro de grupo que estejam em turnê pela região – o que o Grupo continua a realizar no Barracão Clowns, mas com uma periodicidade mais delimitada, como, por exemplo, durante o período de realização do Festival O Mundo Inteiro é Um Palco.

O intercâmbio de Néia com o Grupo também permitiu o diálogo com grupos de outras regiões do país, sobretudo o Lume Teatro, devido à parceria anterior entre o grupo de Campinas e a artista. Esta relação com o Lume foi marcante para os Clowns de Shakespeare, tanto que na publicação comemorativa de quinze anos do Grupo, chamada de *15 encontros* (2008), Carlos Simioni, em nome do Lume Teatro, faz o seguinte relato:

Tivemos um contato extenso com os atores do grupo *Clowns de Shakespeare*, intercâmbios, visitamos sua cidade, eles nos visitaram, trocamos experiências, ensinamos, aprendemos. [...] O que me impressionou foi ver como os atores se apropriaram da técnica, transformaram-na, usaram-na como trampolim para chegar a algo a mais. Não se via a técnica dos atores, mas sim o resultado de uma técnica assimilada, e o que esta oferece de propulsão para o ator se desenvolver. É interessante perceber que o grupo não perdeu sua identidade, pelo contrário, soube usar tudo em favor do fortalecimento da identidade do grupo, dando assim um sabor especial para seus espetáculos (SIMIONI, 2008, p.17).

Assim, é através do contato com Néia – que mais uma vez, une pedagogia ao aspecto das inter-relações, que pode ser remetida à uma chancela artística – que o Grupo começa a realizar intercâmbios com criadores do Sudeste do país; fator decisivo para que o coletivo começasse seu processo de trânsito e reconhecimento nos circuitos teatrais de todo o Brasil, e que coincidiu com sua definitiva profissionalização.

### 2.1.3. Eduardo Moreira: a ponte RN-MG, a profissionalização e a construção de uma identidade.

Na trajetória dos Clowns de Shakespeare, há dois encontros mais aprofundados entre Eduardo Moreira – um dos fundadores do Grupo Galpão, no qual exerce a função de ator, além de ter dirigido o espetáculo *Um Molière imaginário* (1997) – e o Grupo potiguar: o primeiro deles ocorreu durante a montagem de *Muito barulho por quase nada* (2003) e o segundo, no processo de criação de *O Casamento* (2006).

Conforme assinalado anteriormente, *Muito barulho por quase nada* (2003) configura-se como o marco da profissionalização na história do Grupo. As qualidades do espetáculo, sua repercussão junto à crítica e público e a associação do coletivo a Eduardo Moreira projetaram os Clowns de Shakespeare para além das fronteiras potiguares, e a extensa agenda de apresentações e grande circulação da obra permitiram que seus integrantes se dedicassem exclusivamente ao Grupo.

Figura 8: Elenco dos Clowns de Shakespeare com Eduardo Moreira, no cenário de *Muito barulho por quase nada* (2013).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro

A despeito das qualidades artísticas do espetáculo, é provável que a assinatura de Moreira ao lado de Yamamoto na codireção do espetáculo tenha proporcionado a abertura de circuitos teatrais até então menos acessíveis ao grupo potiguar. A hipótese é

mencionada por [Ernani], que comenta o fato do convite ao Grupo para compor a programação do 36º Festival de Inverno da UFMG ter partido de um reconhecimento prévio por parte da curadoria do Festival acerca do trabalho de Moreira. Assim, do mesmo modo que com relação aos encontros com Sávio Araújo e com Adelvane Néia, a associação do Grupo a Moreira não apenas interferiu na criação artística do Grupo e em sua formação teatral, mas possibilitou que sua produção obtivesse maior visibilidade em determinados meios teatrais.

Foi também através da utilização de determinados aspectos da linguagem teatral presentes em *Muito barulho por quase nada* (2003) que o Grupo passou a ter uma identidade reconhecida na cena teatral brasileira (bem como passou a identificar a si mesmo), ainda que, com o passar dos anos, a totalidade da produção do coletivo não corresponda necessariamente a um desdobramento ou aprofundamento desses mesmos aspectos.

A identidade do Grupo, para seus integrantes, bem como para grande parte dos demais entrevistados para esta dissertação, aparece vinculada principalmente ao conceito de *solaridade*, que começa a fazer parte do vocabulário do Grupo no processo de criação de *Muito barulho por quase nada* (2003). De fato, [Camille], [Dudu], [Ernani], [Joel], [Marco], [Paula] e [Renata] utilizam o termo *solaridade* para se referir àquela que seria a linguagem do Grupo – mesmo que seja possível identificar diferentes significados atribuídos ao termo por cada um dos que o utilizam.

Mesmo quando não citam o termo, os entrevistados parecem associar a identidade artística do Grupo a alguns aspectos, que sobrepostos formariam o conceito macro de *solaridade*, termo sinônimo de seus traços principais e que distinguiriam o fazer teatral do Grupo: a forte presença da musicalidade, destacando-se a utilização de música ao vivo executada em cena pelos atores<sup>18</sup>; a aproximação com uma cena teatral de grande comunicação com o público, e que faz uso de elementos regionais<sup>19</sup>; a associação a uma cena onde se fazem presentes o prazer, o jogo e a comicidade, como elementos apropriados pelo Grupo a partir da linguagem *clownesca*<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Aspecto citado por [Adelvane], [Dudu], [Eduardo], [Helder], [João], [Márcio], [Paula], [Renata], [Rodrigo] e [Ronaldo].

<sup>19</sup> Aspecto citado por [Adelvane], [César], [Eduardo], [Helder], [Ivan], [João], [Joel], [Márcio], [Paula], [Rafael], [Rodrigo] e [Ronaldo].

<sup>20</sup> Aspecto citado por [Camille], [Dudu], [Márcio], [Marco], [Paula], [Rafael] e [Rodrigo].

Importante salientar que estes elementos, que viriam a ser identificados como próprios da estética do Grupo, podem ser associados também às obras de certa produção do Grupo Galpão. Se desde o processo de *Megeira do Nada* (1998) a produção do Galpão já se configurava como referência para o fazer teatral dos Clowns de Shakespeare, que via o coletivo mineiro como “[...] nossa maior inspiração, ídolos inatingíveis” (CLOWNS DE SHAKESPEARE, 2008, p.20), é a partir do encontro com Moreira que essa fraternidade entre os dois grupos se concretiza, não só por aspectos estéticos e de linguagem, mas também com relação a procedimentos de criação e à escolha dos projetos futuros dos Clowns, como poderá ser observado no decorrer deste e dos próximos itens. Assim, pode-se afirmar que a identidade artística dos Clowns de Shakespeare, naquele momento, vincula-se estreitamente àquela que caracteriza a primeira fase do Grupo Galpão.

Foi por meio de Moreira também que o Grupo entrou em contato com outros profissionais que passaram a atuar eventual ou constantemente tanto nos Clowns de Shakespeare como no Grupo Galpão, como a cenógrafa e figurinista Wanda Sgarbi, a maquiadora Mona Magalhães, a preparadora vocal Babaya, e o maestro Ernani Maletta – que, dentre outras contribuições, foi o responsável por sugerir a realização de oficina ministrada por Marcio Aurelio ao Grupo (na elaboração da residência realizada no Teatro da USP, em 2007), bem como construiu a ponte entre o Grupo e Gabriel Villela, o que fomentou mais um capítulo em comum entre as trajetórias de ambos os coletivos.

Além de ocupar função que se assemelha a de um conselheiro e articulador de novos encontros entre o Grupo e colaboradores externos, Maletta também foi o responsável por introduzir no coletivo os conceitos de ator múltiplo e atuação polifônica, que de certa forma passaram a ser adotados e replicados pelos Clowns de Shakespeare, seja em seu fazer teatral, seja em suas oficinas. Segundo Maletta (2005), o ator múltiplo seria aquele que, não necessariamente com virtuosidade, incorpora elementos de diferentes linguagens artísticas, sendo capaz de executar esses fundamentos de forma combinada e simultânea. A atuação polifônica, por sua vez, não se restringe ao aspecto técnico da atuação, exigindo também uma apropriação, por parte do intérprete que a desempenha, dos discursos de cada um dos autores presentes na criação de uma obra teatral. Assim, de acordo com o conceito desenvolvido por Maletta (2005), a atuação polifônica parece prescindir de um ator múltiplo para ser realizada.

No que concerne à estética nordestina praticada pelos Clowns de Shakespeare, cabe destacar que esta não se vincula ao que foi definido por Albuquerque Júnior (2011) como um “regionalismo de inferioridade”. Segundo o autor, a invenção da região Nordeste ocorre na década de 1910, a partir da tragédia da seca e se consolida na década de 1920 como contraponto ao “regionalismo de superioridade” dos modernistas de São Paulo, e que, dada sua posição hegemônica, classificam suas características, também regionais, como nacionais<sup>21</sup>.

Este Nordeste inventado como “o outro” de São Paulo, tal qual identificado por Albuquerque Júnior (2011), e que possui na escolha de elementos como o cangaço, o messianismo e o coronelismo seus temas definidores, não corresponde à realidade do Grupo situado na litorânea e urbana Natal. Assim, o regionalismo identificado nas obras dos Clowns de Shakespeare caracteriza-se muito mais pela apropriação de elementos específicos da cultura natalense e potiguar que se contraponham a esse imaginário imagético-discursivo generalista construído acerca do Nordeste, e que acaba por não refletir sua multiplicidade geográfica e cultural.

Ainda que em parte de suas últimas produções, o Grupo tenha se distanciado das características que configurariam a *solaridade*, é notório que esses mesmos aspectos continuem a ser apontados, inclusive por parte dos integrantes do Grupo, como inerentes ao fazer artístico do coletivo. Dentre os Clowns de Shakespeare, destaca-se a posição de [Fernando] sobre o assunto, por não citar especificamente os elementos associados à *solaridade* como definidores da linguagem dos Clowns. Contrariamente, ele aponta a realização de um grande mosaico, resultante da escolha do coletivo por uma “experimentação de linguagem” – definição que, mesmo tendo maior correspondência à realidade atual do Grupo, é de certo modo abrangente e generalista, não definindo nenhuma pesquisa específica. [Camille] e [Ronaldo] também apontam o mesmo aspecto salientado por Fernando, porém retomam alguns dos elementos da *solaridade* no decorrer de seus discursos. [César], por sua vez, apesar de citar o fator regionalista, aponta como único elemento que transpassa toda a trajetória do Grupo a persistência e a resistência em permanecerem juntos fazendo teatro, apesar das adversidades.

---

<sup>21</sup> Mesmo que se tenha avançado com relação a esse ponto, é possível verificar ainda hoje essa reprodução de pensamento, quando, por exemplo, estudos sobre o “teatro brasileiro” se restringem à cena teatral paulistana e algumas outras manifestações pontuais.

A questão da identidade do Grupo e suas modificações ao longo dos anos estão relacionadas aos aspectos da linguagem da cena, da repercussão deste ou daquele tipo de treino ou modelo de produção, como também à incorporação ou desligamento de integrantes do Grupo, constituindo um ponto importante a ser melhor investigado, ao longo das experiências analisadas neste capítulo. Por ora, cabe retomar a relação do Grupo com Moreira, tendo em vista o processo de criação de *Muito barulho por quase nada* (2003) e de que maneira os aspectos salientados como componentes da *solaridade* foram explorados nesse processo em específico. Se a carga cômica e a linguagem *clownesca* já permeavam o trabalho do coletivo desde as experiências com Néia, são os aspectos musicais e regionais da cena os que foram aprofundados no trabalho com Moreira – durante os quatorze dias que este esteve presente em Natal, ao longo dos nove meses de processo de criação do espetáculo.

A duração do período de convivência entre Moreira e o Grupo pode parecer curta, se pensarmos em sua função de codireção, porém [Fernando] esclarece que os Clowns de Shakespeare optaram por essa designação porque, ainda que de modo intensivo, a presença de Moreira foi de importância fundamental para a definição dos rumos da obra (e por consequência, do próprio Grupo), sobretudo, no que tange o aspecto musical. A musicalidade, em todas as fontes consultadas, é o aspecto destacado como sendo a maior contribuição de Moreira aos Clowns de Shakespeare. Esse ponto é ressaltado pelo próprio Moreira, quando afirma que:

Minha função foi dar um rumo e confiança para um grupo de atores que queria lançar mão de técnicas como a utilização cênica da música e fazer um teatro popular e de grande comunicação com o público. Um teatro, nesse sentido, inspirado no caminho do Galpão de espetáculos como *Romeu e Julieta* e *Um Molière Imaginário* (MOREIRA, 2008, p.19).

Além da utilização de música executada ao vivo pelos atores em cena, que se configura como “[...] um dos elementos mais marcantes da linguagem do Galpão ao longo desses vinte e cinco anos de história” (MOREIRA, 2010, p.169), Moreira também sinaliza em sua fala o desejo dos Clowns em aproximar-se de outros aspectos do trabalho desenvolvido pelo coletivo mineiro.

Uma das similaridades entre as propostas dos espetáculos do Grupo Galpão citados por Moreira (*Romeu e Julieta* e *Um Molière imaginário*) e *Muito barulho por quase nada* (2003) – além do aspecto musical – reside no fato de as três montagens terem como base textos clássicos, recriados cenicamente com o intuito de construir uma

linguagem popular (no sentido do alto teor de comunicabilidade) e regional (no sentido de uma tomada de posição não hegemônica e de valorização orgânica de um contexto cultural próprio). Para isso, as montagens se utilizam de recursos identificados como associados às formas de teatro popular e ao regionalismo. O regionalismo de *Muito barulho por quase nada* (2003) trata, portanto, não somente da musicalidade - dos instrumentos empregados, das melodias e das letras das canções que permeiam o espetáculo -, mas, sobretudo, da adaptação do texto original, no qual foram introduzidos e mesclados diversos termos utilizados cotidianamente na cidade do Natal.

Moreira relata o processo de adaptação dramaturgica como um procedimento chave para aproximar o Grupo de seu contexto, durante o processo de *Muito barulho por quase nada* (2003):

Ao longo dos dez dias, nosso eixo de trabalho foi o de levantar algumas cenas-chaves para que pudéssemos explorar o potencial musical do grupo e que nos dessem o tom pretendido para a montagem. [...] Um intenso trabalho de mesa também foi desenvolvido, com os cortes e adaptações a um universo mais potiguar. Era preciso colocar a poética de Shakespeare na boca dos atores, e isso também foi atingido com uma naturalidade impressionante (MOREIRA, 2008, p.19).

Na perspectiva de construção dessa linguagem popular e regional, ambos os aspectos – a música e a valorização de aspectos locais, chamado por Moreira de “adaptações a um universo mais potiguar”, na visão mais pessoal dos artistas do Grupo – ocupam um lugar fundador na prática cênica para grupos como o Galpão e os Clowns de Shakespeare.

Se com *Muito barulho por quase nada* (2003) o Grupo parece definir os campos que compõem sua linha de pesquisa artística, a próxima associação entre o coletivo e Moreira – com o intervalo da produção do espetáculo *Roda Chico* (2005) – já manifesta rupturas com esses mesmos elementos. Em *O casamento* (2006), ainda estão presentes a música e o jogo em cena, mas o aspecto popular ou regional encontra-se reduzido; o que remete à própria trajetória do Grupo Galpão, quando transita, por exemplo, de espetáculos de tom mais popular como *Romeu e Julieta* (1992), *A rua da amargura* (1994) e *Um Molière imaginário* (1997), para a sobriedade de *Partido* (1999). Acerca do processo de criação de *O casamento* (2006), informa Moreira:

O processo [d’*O casamento*] foi semelhante [ao processo do *Muito barulho por quase nada*], tanto nas dificuldades de estarmos mais tempo juntos, como no prazer de ensaiar. Agora tínhamos uma dificuldade extra que eram as exigências advindas do sucesso da empreitada anterior. Era preciso encontrar

algo que fosse mais dialético, conflituoso, não tão solar e brilhante como o *Muito Barulho*. A música tinha de ser menos harmoniosa e popular. O grupo não poderia se repetir. Como artistas verdadeiros, os Clowns buscavam novos desafios, um outro tipo de receita que trouxesse riscos e perigos. A entrada do maestro Ernani Maletta e sua parceria com Marco foi um ganho extraordinário. Acho que o espetáculo representou um amadurecimento importante na trajetória do grupo, ainda que tenha tido menos repercussão junto ao público (MOREIRA, 2008, p.20).

No discurso de Moreira é possível identificar que o diretor sublinha o fato de ser mandatário o Grupo experimentar outras linguagens, para não correr o risco de reproduzir uma fórmula de sucesso encontrada em *Muito barulho por quase nada* (2003). Se por um lado, é possível compreender que nesse pensamento de não-reprodução há um desejo genuíno pela pesquisa, parece-me que no mesmo opera uma lógica que não reconhece o aprofundamento dentro de uma mesma gama de elementos da linguagem teatral como outra possibilidade de desenvolvimento de uma pesquisa, não necessariamente vinculada à reprodução de fórmulas. Esse mesmo pensamento é novamente expresso por Moreira, ao se referir à trajetória do próprio Grupo Galpão:

Muitas vezes tivemos que dizer não àquilo que nos parecia o caminho mais curto e direto para o sucesso ou aquilo que as pessoas esperavam que fizéssemos. A própria parceria com Gabriel [Villela], nos espetáculos “Romeu e Julieta” e “A Rua da Amargura” é um exemplo disso. Depois do sucesso de ambas as montagens, a mídia e o público sempre esperavam que montássemos espetáculos com aquele formato “mineiro-barroco” de um diretor genial como o Gabriel. Só que os caminhos e anseios dos atores do grupo queriam também outras possibilidades. Sendo assim, o lado artístico do grupo teve de brigar com um caminho que tinha dado certo, e buscar novas possibilidades que representassem risco e novas entregas. Aquele já tinha sido um caminho testado e dado como certo, ao qual somos muito gratos até hoje, mas era preciso arriscar: andar no fio da navalha e em crise, como é inerente ao nosso ofício de atores e criadores, sem, é claro, deixar de pensar no horizonte da sustentabilidade e da dignidade do nosso ofício. Daí nasce e continua a existir uma dialética permanente e indissolúvel entre a pesquisa e o tipo de teatro que quase sempre fizemos, essencialmente popular (MOREIRA, 2010, p.236).

De certa maneira, o pensamento expresso por Moreira, que vincula o conceito de pesquisa teatral à experimentação de outros pressupostos cênicos, gerando um movimento pendular que intercala processos vinculados ao que seria a gênese artística do grupo a outros mais distantes daqueles preceitos estéticos, faz-se também bastante presente no modo como o termo pesquisa é entendido pelos Clowns de Shakespeare. Assim, a recusa da identidade recém-adquirida em *Muito barulho por quase nada* (2003), ao já contrapô-la em *O casamento* (2006), reafirma na produção dos Clowns um modo de operar e um pensamento acerca de pesquisa teatral inspirados naqueles adotados pelo Grupo Galpão.

Outra possível influência do Grupo Galpão reside na opção dos Clowns de Shakespeare em continuar e aprofundar as relações estabelecidas com artistas externos ao coletivo, resultando em projetos com encenadores convidados – prática recorrente no Grupo Galpão – mesmo que no caso dos Clowns de Shakespeare exista em seu quadro de integrantes um artista como Yamamoto: não exercendo mais a função de ator desde *Megera do Nada* (1998) – com uma única exceção em *Roda Chico* (2005) –, ele passa a atuar exclusivamente na função de diretor artístico do coletivo.

Ao serem destacadas essas aproximações entre Grupo Galpão e Clowns de Shakespeare, objetivou-se apontar vários aspectos relevantes resultantes, direta ou indiretamente, do encontro entre Moreira e o Grupo, que não se limitam apenas à esfera estética. Esses aspectos passam a solidificar importantes componentes da prática e do pensamento teatral dos Clowns de Shakespeare que, após a passagem de Moreira, e mais de dez anos de trajetória, despontava na cena teatral brasileira como um dos mais significativos grupos do Rio Grande do Norte. Após essa primeira fase, na qual destacamos as experiências do Grupo com colaboradores externos, por entender que essas foram as mais significativas deste período, será abordada no próximo item uma segunda fase do coletivo. Nessa, apesar de continuar a ter a colaboração de artistas externos, o Grupo passa a articular seu discurso artístico com maior autonomia, destacando-se nesse processo o espetáculo *O capitão e a sereia* (2009).

## **2.2. Segunda fase: o Grupo fala por si.**

Conforme apontado anteriormente, o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare possui em sua trajetória artística a recorrência de intercalar processos de criação que contam com a colaboração mais intensa de artistas externos ao Grupo com aqueles nos quais assume um maior grau de autoralidade. No segundo caso, ainda que haja a presença de colaboradores externos em determinados períodos ou funções, o coletivo toma para si a responsabilidade de articular a maior parte dos aspectos da criação da obra, e a direção da obra fica a cargo exclusivamente de integrantes do Grupo. Com maior recorrência, a assinatura é de Fernando Yamamoto, mas há exceções, como no

caso de *Abraço* (2014), dirigido por Marco França. Podem ser incluídos nesse segundo tipo de processualidade os espetáculos *Noite de Reis* (1995), *Men meet woman* (2000) e *Picadinho Clowns* (2001) – anteriores a *Muito barulho por quase nada* (2003) e à profissionalização do Grupo – *Roda Chico* (2005), *Fábulas* (2006) e *O capitão e a sereia* (2009), e mais recentemente, *Nuestra senhora de las nuvens* (2014) e *Abraço* (2014), espetáculos já posteriores à experiência do Grupo com as direções de Gabriel Villela e Marcio Aurelio.

*O capitão e a sereia* (2009), espetáculo baseado na obra homônima do escritor e ilustrador pernambucano André Neves, é a última obra dirigida por Yamamoto antes de o Grupo vivenciar os processos de criação com os encenadores externos; o que o torna objeto singular de análise.

Porém, existem dois outros fatores que particularizam ainda mais esse processo de criação. O primeiro deles reside no fato de essa obra se caracterizar como um marco no que diz respeito à configuração dos componentes que integram, até os dias atuais, o grupo potiguar. Após o afastamento repentino de três de seus antigos integrantes no ano de 2008<sup>22</sup>, o Grupo viu-se impossibilitado de retomar antigos espetáculos em repertório, ao mesmo tempo em que se encontrava num impasse com relação às tentativas de captação dos recursos para a realização da já acordada adaptação de *Ricardo III*, com a direção de Gabriel Villela, que seria a próxima montagem do Grupo. Nessa conjuntura, o Grupo inscreve o projeto de *O capitão e a sereia* (2009) no hoje extinto edital do SESI-SP destinado ao financiamento de montagens teatrais inéditas, sendo contemplado.

Assim, o Grupo pôde dar prosseguimento às suas atividades, inaugurando uma nova fase em sua história, com Fernando Yamamoto na função de diretor artístico, acompanhado pelos atores do Grupo César Ferrario, Marco França e Renata Kaiser e pela atriz ingressante Camille Carvalho. Além da colaboração do iluminador Ronaldo Costa, parceiro constante do coletivo, foi também nesse processo que se firmou a relação entre os Clowns e o produtor Rafael Telles, e houve uma primeira aproximação entre o Grupo e a atriz Paula Queiroz, responsável pelo registro e pela assistência de direção do espetáculo. Portanto, é em *O capitão e a sereia* (2009) que os Clowns de Shakespeare começam a configurar seu atual quadro de integrantes – integrantes esses

---

<sup>22</sup> Em 2008 deixam o Grupo os atores Carolline Cantídio, Nara Kelly e Rogério Ferraz.

que acabaram por levar a cabo os projetos de *Sua Incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), idealizados originalmente pelo coletivo que se cinde em 2008.

O segundo fator diz respeito a uma sensação de conquista de autonomia e de responsabilidade acerca do discurso artístico apresentado no espetáculo, constante em todas as entrevistas realizadas com os integrantes presentes no processo de criação dessa obra em específico. Realizada sob os preceitos do processo colaborativo, *O capitão e a sereia* (2009) figura como o processo do Grupo mais próximo de um modelo “ideal”, no qual, prescindindo de uma grande interferência de colaboradores externos, foi possível ao Grupo conjugar aspectos de formação, manutenção, aprofundamento de aspectos de sua linguagem artística e autonomia de discurso, ao lado de uma boa recepção por parte do público e da crítica especializada, conforme poderá ser observado a seguir.

### **2.2.1. *O capitão e a sereia* (2009): o processo colaborativo como via de construção autoral.**

Conforme já enunciado, o contexto da cisão recém-enfrentada pelos Clowns de Shakespeare foi determinante no processo de criação de *O capitão e a sereia* (2009). Márcio Marciano, um dos artistas-colaboradores do processo de criação do espetáculo, sintetiza poeticamente o contexto do Grupo nos momentos que antecederam a criação do espetáculo:

Os Clowns viviam um momento singular de sua trajetória: nas águas serenas do reconhecimento como um dos mais fecundos grupos de teatro do Nordeste, em meio à celebração de importantes conquistas, foram surpreendidos por vagas inesperadas que encobriram o barco e arrastaram alguns de seus companheiros. Felizmente, estes também marujos de brio e de incontestável destreza puderam nadar seguros até o resgate por outras embarcações. Mas a baixa por parte da tripulação desencadeou na maruja, como onda que brota das profundezas, um sentimento indefinível, mistura de uma impotência sem abatimento com um desejo plácido de superação (MARCIANO, 2011, p.19).

Esse processo se desenvolveu entre os meses de abril a outubro de 2009 e contou com uma equipe formada por artistas e profissionais de sete estados do Brasil<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> A equipe completa de criação de *O Capitão e a Sereia* (2009) é composta por: Adelvane Néia, André Neves, Arlindo Bezerra, Camille Carvalho, César Ferrario, Ernani Maletta, Fernando Yamamoto, Gabriela Brito, Helder Vasconcelos, João Lima, Márcio Marciano, Marco França, Maurício Cuca, Mona

De acordo com o relato de César Ferrario no *blog* de processo de criação do espetáculo – intitulado *O diário do capitão* – é possível observar que as questões relativas aos acontecimentos prévios nortearam tanto a escolha do projeto quanto seu processo de criação desde seu momento inicial:

A questão é que, nesse ínterim, mais precisamente no final de 2008, por questões das mais diversas, entre elas pela necessidade de uma rápida reestabilização do coletivo devido à saída de três dos seus sete integrantes, o grupo se depara com a montagem do espetáculo “O Capitão e a Sereia”, a ser inspirado no texto literário e ilustrações da obra homônima do pernambucano André Neves. A decisão por essa montagem não chega a ser um fato imposto para o grupo visto que tal escolha parte do próprio coletivo, mas, diferente do que sinalizava o fluxo que vinha sendo construído, também não é consequência direta de um processo investigativo, artístico ou reflexivo. Fato é que a escolha de “O Capitão e a Sereia” se deu de maneira fria e pragmática, a fim de atender as prerrogativas de um edital de montagem cuja data limite se colocava exatamente uma semana à frente. [...] É preciso que o grupo encontre na saga de “O Capitão e a Sereia” os elementos necessários ao seu próprio discurso e, para isso, é necessário que os Clowns façam da história de Marinho sua própria história. [...] E nós? Somos uma trupe em busca de quê? De nós mesmos? Qual a nossa jornada? Qual será o preço do nosso conhecimento? Como crescer sem abrir mão de nós mesmos? Como alçar grandes voos sem que deixemos de nos reconhecer nesse processo? (FERRARIO, 2009a).

Interessante ressaltar que, sendo um desvio dos planos inicialmente idealizados pelo Grupo – e que teriam como próximos processos aqueles com os encenadores externos –, *O capitão e a sereia* (2009) fez com que o coletivo voltasse seus olhos para si mesmo, para sua trajetória e seu próprio fazer artístico. A problemática de tornar o processo uma resposta aos impasses vividos pelos integrantes do Grupo, que implicaria na realização de um processo – em certa medida – autofágico, ecoa também nas reflexões da atriz Camille Bezerra<sup>24</sup>:

Vale destacar que, enquanto, em sua obra, André Neves conta a história do Capitão Marinho, protagonista e mentor da trupe, que vai em busca de realizar o seu sonho, o Grupo Clowns de Shakespeare queria falar da trupe que Marinho deixou para trás e que não é mais citada no livro. Já sabíamos da história do protagonista, de quem seguiu seus desejos. Nossa questão, nesse momento histórico do Grupo, após a saída de três integrantes e com sua nova configuração, era falar sobre a história do Grupo que ficou. Essa era a única certeza que Renata, Fernando, César e Marco, os quatro membros remanescentes, tinham em relação ao espetáculo que seria concebido (BEZERRA, 2014, p.15).

De certo modo, a obrigação de responder à demanda produtiva trouxe à baila um material inesperado, que provocou o Grupo a elaborar artisticamente suas perdas e inevitáveis mudanças. Esse acentuado caráter de espelhamento entre artistas e obra, que

---

Magalhães, Pablo Pinheiro, Paula Queiroz, Rafael Martins, Rafael Telles, Renata Kaiser, Ronaldo Costa, Sávio de Luna, Shicó do Mamulengo e Wanda Sgarbi.

<sup>24</sup> Camille Carvalho, atriz do Grupo, adota o sobrenome Bezerra em seus escritos acadêmicos. Assim, ainda que com sobrenomes diversos, esclareço tratar-se da mesma pessoa.

foi estimulado individual e coletivamente durante os ensaios, motivou um impulso autoral que deu a tônica do processo criativo desse espetáculo e, ao final, gerou um discurso polifônico, nascido da assimilação das diversas vozes dos artistas que participaram daquele processo de criação.

Essa coralidade é recorrente e fundamental nos chamados “processos colaborativos”. O diretor paulistano Antônio Carlos de Araújo Silva (em artes, Tó Araújo) sintetiza o conceito de processo colaborativo exatamente nessa perspectiva autoral compartilhada, ao apontar que “A referida dinâmica [o processo colaborativo] - numa definição sucinta - se constitui num modo de criação em que cada um dos integrantes, a partir de suas funções *artísticas específicas*, tem espaço propositivo garantido” (SILVA, 2008, p.1).

Adiante, Silva complementa que, ao invés de um único centro que reúne as outras tendências, surge no modelo colaborativo “[...] um conjunto de criadores que vão definindo, coletivamente, os rumos, os conceitos, as práticas e as materializações de sua obra/processo” (SILVA, 2008, p.6). Se no contexto de um processo colaborativo é possível questionar a função e a forma de atuação do encenador, em comparação às premissas que perpassam grande parte do século XX e que destacam essa função como a de principal criador cênico, cabe aqui apontar a reflexão de Silva sobre o assunto, que inspira a avaliação da atuação de Yamamoto no processo de *O capitão e a sereia* (2009). Segundo Silva:

Diferentemente de parâmetros mais tradicionais, o início do trabalho da direção não necessita ocorrer, obrigatoriamente, antes dos ensaios. O projeto da encenação, por sua vez, não precisa estar definido ou programado *a priori*, mas se inicia no momento mesmo em que os ensaios começam. Por esse caráter indeterminado e aberto às variáveis processuais, o encenador se coloca em pé de igualdade com os outros criadores. Ele não sabe "mais", nem sabe "antes": na verdade, ele "não sabe", "ignorância" esta em igual medida daquela de seus parceiros de trabalho. O saber neste caso, será construído junto, durante a elaboração da obra (SILVA, 2008, p.188).

Tal qual descrito por Silva, em *O capitão e a sereia* (2009), a obra foi resultante de uma construção realizada simultânea e conjuntamente pela direção e pelos demais criadores em suas funções distintas, no devir do processo de criação, sem que houvesse uma concepção prévia do espetáculo por parte da direção. Sobre isso, comenta Silva:

Além disso, a ideia de "alguém que conduz a um determinado lugar" sofre um abalo, pois este "lugar" será construído coletivamente, ao longo dos ensaios. [...] Nesse sentido, o olhar específico do encenador produzirá, sim, uma leitura ou recorte do material levantado. A diferença é que ela se constrói

simultaneamente com os outros elementos do espetáculo, sofre contaminações e contraposições a todo tempo e se modifica ao longo do percurso criativo. O encenador, portanto, precisa ser capaz de perceber os pontos de referência ou os núcleos vibratórios de sua visão particular, ao mesmo tempo em que se mantém permeável às derivas, às hibridações, enfim, aos campos de força dos outros colaboradores, evitando cristalizações prematuras, e duvidando sempre da forma acabada (SILVA, 2008, p.188).

Em *O capitão e a sereia* (2009), a atuação de Yamamoto concorda com a descrição de um diretor como “leitor especializado” para o material de autoria coletiva. No entanto, devido ao fato do encenador integrar os Clowns de Shakespeare desde sua fundação, atuando como diretor em praticamente todas as montagens do Grupo, por vezes sua identidade artística mistura-se à do Grupo, sendo uma tarefa árdua dissociá-las. A dificuldade em identificar quais procedimentos de criação seriam exclusivos do modo de condução de Yamamoto, apartado dos Clowns de Shakespeare – o que, teoricamente, seria desejável tendo em vista que esta pesquisa trata da relação entre diferentes encenadores e um mesmo coletivo de teatro de grupo – em grande parte já sinaliza a habilidade do encenador de reunir em torno de si a capacidade criativa da equipe, sem necessariamente destacar-se dessa.

Essa fusão aparente, nesse tipo de criação tão pleno de contaminações, se intensifica também pelo fato de, para além da função de encenador, Yamamoto aproximar-se – ao menos nesse período específico – do perfil de líder efetivo/carismático dos Clowns de Shakespeare, de acordo com a definição de Banu:

O estatuto de líder de uma comunidade difere na medida em que esse encenador está na origem [da comunidade artística], é seu iniciador e baseia a sua legitimidade a partir do fato reconhecido de que ele não herda o grupo, mas o cria. Ninguém o investiu de poder, ninguém legou o poder a ele: ele o gerou por si mesmo (BANU, 2012, p.66, tradução nossa).

O conceito de líder efetivo/carismático desenvolvido por Banu – que será contrastado com o papel de líder institucional, conforme poderá ser visto no item três deste capítulo – parece relacionar-se com o papel de Yamamoto não apenas no processo específico de *O capitão e a sereia* (2009), para o qual trouxe predicados desejáveis a um encenador no contexto de um processo colaborativo, mas também no contexto grupal.

Essa atuação ainda mais ampla no contexto grupal, reconhecível na práxis de Yamamoto, e que não corresponde estritamente a de encenador de espetáculos, remete a uma função não muito comentada no teatro brasileiro, designada nos Clowns de Shakespeare por *diretor artístico*. Atuando para além da função da direção da obra teatral, o *diretor artístico* responde a uma coordenação geral dos rumos e do planejamento artístico do Grupo, bem como à assunção da posição de maior

representante desse coletivo. Importante ressaltar que, ainda que seja possível identificar que Yamamoto ocupe a função de líder efetivo/carismático/ diretor artístico dos Clowns de Shakespeare, essa não é uma posição aceita pelos integrantes do Grupo sem ressalvas, sendo constantemente reavaliada coletivamente.

Assim, por mais que seja possível intuir que as identidades e procedimentos artísticos de Yamamoto e do Grupo sejam somente em parte correspondentes, ao menos no processo de *O capitão e a sereia* (2009) em específico, eles são indissociáveis; e apesar de existirem funções e perfis distintos, a autoria da obra deve ser creditada ao coletivo. Desse modo, torna-se muito delicado tentar identificar quais dos procedimentos utilizados caracterizariam um processo de criação proposto exclusivamente por Yamamoto, não se considerando a equipe de criação no qual o mesmo encontrava-se inserido. Em *O capitão e a sereia* (2009) seria, talvez, mais apropriado considerar que houve a construção de uma dinâmica conjunta e coletiva de criação, envolvendo a sua direção – o que poderá ser contrastado em relação aos outros dois processos estudados – mas também todos os demais envolvidos no processo criativo.

Notadamente, [Camille], [César], [Fernando], [Marco], [Renata] e [Ronaldo], presentes no processo de criação de *O capitão e a sereia* (2009), são unânimes em destacar este processo como aquele no qual o Grupo operou de forma mais horizontalizada. Também, o apontam como aquele no qual o Grupo se vê mais verdadeiramente refletido em cena, seja através do conteúdo da obra, seja pelos procedimentos utilizados em sua construção. [Ronaldo] chega a eleger o espetáculo como o seu favorito dentre aqueles realizados pelo Grupo, por ser aquele no qual se enxerga mais atuante como criador durante o processo, destacando uma cumplicidade no diálogo entre todos os fazedores da cena. [César], por sua vez, enfatiza que em *O capitão e a sereia* (2009) o discurso que está em cena também passa a ser responsabilidade do Grupo, sendo que nos demais espetáculos o que ocorre é uma apropriação e articulação de discursos alheios ao próprio Grupo:

[*O capitão e a sereia*] Não só reflete nossa carpintaria teatral e a artesanania que imprimimos sobre a fábula que está sendo articulada e sobre a teatralidade no seu sentido mais amplo, mas também no discurso que está sendo articulado. O discurso n' *O capitão* também passa a ser uma responsabilidade nossa. Montamos o *Muito barulho* [...]; a *Megera do Nada* [...]; o *Roda Chico* [...], mas todos são discursos alheios e externos dos quais nos apropriamos para articulá-los. N' *O capitão* [...] o teatro se dá de forma plena, onde conseguimos ser simultaneamente objeto do que está sendo articulado, mas também sujeito daquilo que está sendo organizado e dito (Anexos, p.293).

O processo de criação de *O capitão e a sereia* (2009) é constituído por dois momentos distintos: no primeiro deles, o Grupo teve a colaboração de três artistas convidados, trabalhando individualmente com cada um deles ao longo de uma semana; já no segundo momento, o Grupo continuou seu processo de criação somente com os membros do coletivo, sob a direção de Fernando Yamamoto. No próximo subitem, detalharemos os procedimentos de criação utilizados em cada uma destas etapas.

### **2.2.2. Do processo de criação d'*O capitão e a sereia* (2009): o trabalho com colaboradores convidados; a criação através de *workshops*; a partilha por meio de ensaios abertos e o registro no *blog*.**

Conforme dito anteriormente, o período de ensaios de *O capitão e a sereia* (2009) pode ser dividido em duas etapas: há um primeiro estágio, no qual o Grupo foi estimulado pelos exercícios e técnicas de três artistas colaboradores, em uma semana de trabalho com cada um deles, e um segundo estágio, no qual o coletivo não contou com contribuições de forma mais estruturada – ainda que outras colaborações pontuais tenham ocorrido. Fazendo jus ao histórico de colaborações do Grupo, as trocas foram mantidas, mesmo em um processo mais sedimentado na reconstrução de uma identidade própria; sem que o Grupo ficasse restrito à equipe de criação do espetáculo.

Antes de começar a descrever a participação dos artistas colaboradores no processo de *O capitão e a sereia* (2009), gostaria de tecer algumas outras considerações sobre a utilização desse recurso nesse processo em específico: a primeira delas, de fundo mais especulativo, é a que diz respeito ao fato de que mesmo se tratando de um projeto mais autoral do Grupo, a proposta da presença de profissionais de oito estados brasileiros pode eventualmente ter sido um fator diferencial para a seleção do projeto no referido edital. A segunda consideração refere-se a uma mudança de pensamento no coletivo acerca das colaborações, tendo em vista o aspecto da temporalidade: se os quatorze dias de processo com Moreira foram suficientes para alçá-lo à posição de codiretor dos espetáculos *Muito barulho por quase nada* (2003) e o mesmo ocorreu em *O casamento* (2006), os artistas-colaboradores de *O capitão e a sereia* (2009), que passaram uma semana cada um com o Grupo, já não possuíram tamanho destaque na

ficha técnica do espetáculo, apontando para uma possível maior segurança do Grupo em assumir integralmente a autoria de sua obra.

Nesta primeira fase, denominada de *Oficinão Clowns* e viabilizada através do Programa BNB de Cultura, o Grupo recebeu os seguintes artistas-colaboradores: Márcio Marciano, dramaturgo e diretor do Coletivo de Teatro Alfenim (João Pessoa/PB); João Lima, fundador e diretor do Grupo Viapalco (Salvador/BA); e o músico, ator e bailarino Helder Vasconcelos, natural de Garanhuns/PE. A proposta do Grupo foi a de que cada um dos colaboradores provocasse o Grupo, a partir da perspectiva de suas áreas de conhecimento e de procedimentos de criação próprios, após um primeiro embate com a obra homônima de André Neves. Ao fim de cada semana de trabalho, o material levantado era organizado, para compartilhamento através de apreciação pública (no sábado seguinte), no próprio Barracão Clowns, recém-ocupado pelo Grupo. A prática da abertura de processo foi denominada de *Barracantes* e teve por objetivo o diálogo com o público durante o processo de criação, visando a um só tempo formação de plateia e retorno para o Grupo acerca do trabalho que se delineava. Essa prática permeou não só esse primeiro estágio, mas todo o processo do espetáculo, sendo seguida, por vezes, de apresentações de espetáculos dos colaboradores ou de outros grupos parceiros, como nos casos de João Lima e Helder Vasconcelos.

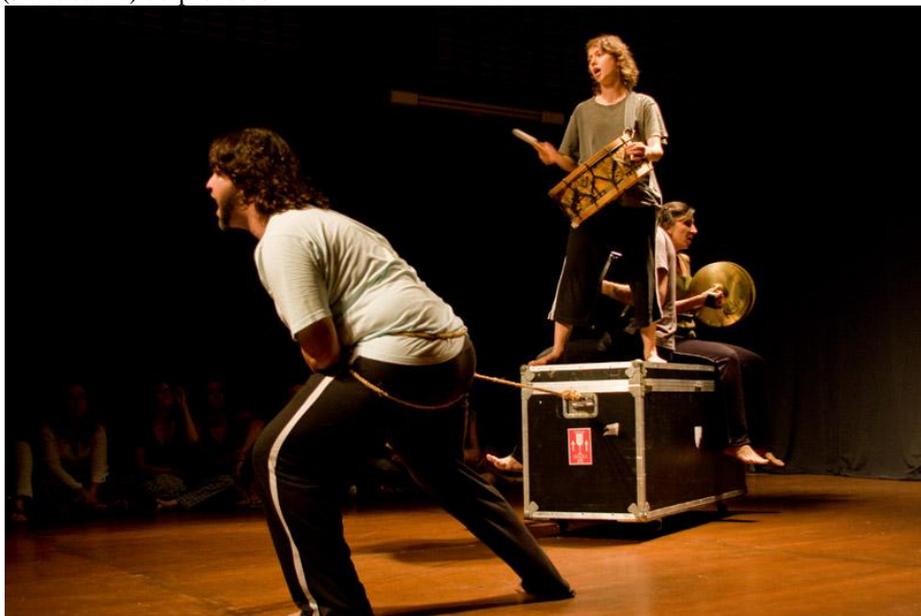
As colaborações dos artistas convidados foram de diferentes naturezas e contribuíram com o processo em aspectos distintos. Ainda que já tivesse havido alguns ensaios preliminares com a condução de Yamamoto, nos meses de abril e maio, é o trabalho com Márcio Marciano, iniciado na semana do dia 08 de junho de 2009, que demarca o início oficial do processo de criação de *O capitão e a sereia* (2009).

Devido à sua experiência como diretor e dramaturgo em processos colaborativos, tanto no Coletivo de Teatro Alfenim, de João Pessoa, como na Cia. do Latão, de São Paulo, o trabalho desenvolvido por Marciano junto aos Clowns teve como objetivos principais orientar o Grupo com relação à construção da dramaturgia neste tipo específico de processo e estimular a criação e o pensamento autorais, através da prática de exercícios de exploração dramática cujas bases seriam a obra de André Neves e o conceito de uma cena dialética (contrastando o discurso das personagens ao dos atores-narradores).

Após a primeira abertura de processo, Yamamoto escreve no *blog* do processo:

Muito além da excelente convivência e de todo o aprendizado com o Márcio durante essa semana, do rico material que conseguimos levantar, e da limpeza e qualidade do resultado da costura que alcançamos, dois ganhos ficam mais evidentes ao meu olhar: o avanço que o tempo proporcionou ao grupo, claramente mostrado na tranquilidade do jogo que os meninos tiveram, e a mudança radical de paradigma que o Márcio nos traz, ao propor uma dialetização do olhar na criação, em contraste com a abordagem normalmente rococó ao extremo e encantatória, como o canto da sereia, que não mais nos interessa (YAMAMOTO, 2009b).

Figura 9: Elenco de *O capitão e a sereia* (2009) no primeiro ensaio-aberto (*barracante*) do processo.



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.

O “olhar dialético” seria exatamente a provocação que deflagraria a constatação da propriedade na escolha (quase acidental) da obra de André Neves para a reflexão da realidade dos artistas ali reunidos. Bezerra concorda que é Marciano que fomenta no Grupo o pensamento autoral, ao provocá-los com a seguinte problemática: “O que nos desperta enquanto criadores e pensadores?” (BEZERRA, 2014, p.16):

A reflexão incitada por Márcio Marciano nos colocou no lugar de pensadores da ação, ou seja, se antes de Márcio chegar já tínhamos a certeza do que queríamos falar, depois que ele nos fez esse questionamento, tivemos a confirmação de que *O Capitão e a Sereia* iria tratar do nosso momento enquanto Grupo, da nossa sobrevivência após a partida de três integrantes e do recomeço de uma nova vida, uma nova formação (BEZERRA, 2014, p.16).

Surge também nessa primeira semana, conjuntamente ao trabalho de Marciano, a possibilidade de que a história a ser narrada no espetáculo tenha como foco não o protagonista, *Capitão Marinho*, mas a trupe, abandonada pelo mesmo quando este sai em busca do seu sonho, como metáfora da situação recém-experenciada pelo Grupo.

Originalmente, a dramaturgia de *O capitão e a sereia* (2009) seria assinada por Rafael Martins, dramaturgo do Grupo Bagaceira de Teatro (Fortaleza/CE), que apesar de ter contribuído com o Grupo ao longo do processo, não chegou a finalizar as últimas versões do texto devido ao fato de não poder estar presente durante todo o processo de criação. Assim, a partir de determinado momento, o Grupo assumiu a autoria da dramaturgia do espetáculo, tendo sido de grande influência para a realização desta o contato do coletivo com Marciano nessa primeira semana de trabalho.

Na semana seguinte à passagem de Marciano, o Grupo continuou seu trabalho a sós, desenvolvendo *workshops* de contação de histórias sobre o mar, solicitados por Yamamoto – prática que será abordada mais detalhadamente a seguir – e praticando exercícios de improvisação de contato (*Contact Improvisation*) com Sávio de Luna, preparador corporal de *O capitão e a sereia* (2009). A prática da improvisação de contato já havia sido adotada como trabalho corporal do Grupo anteriormente e continuou sendo desenvolvida durante todo o período de ensaios, em aulas paralelas realizadas em um grupo misto, formado pelos componentes dos Clowns de Shakespeare e outros alunos.

Posteriormente, o Grupo recebeu o ator, palhaço e diretor João Lima, responsável por conduzir os trabalhos da terceira semana do processo. Se os estímulos de Marciano diziam respeito à reflexão intelectual sobre a criação do espetáculo, os procedimentos de Lima foram de caráter eminentemente prático, conforme podemos observar no relato de Bezerra:

Foi uma semana intensa de muitos exercícios. Contação, triangulação, contar sendo uma personagem, estar só em cena e contar/falar o texto exatamente como o autor escreveu, sem modificar uma palavra etc. [...] Foi uma semana de muito aprendizado prático, do corpo, dos músculos. E nossas reflexões nem sempre eram divididas com o Grupo (BEZERRA, 2014, p.20).

Em sua colaboração com o Grupo, Lima fez uso de uma extensa gama de técnicas e exercícios corporais advindos de diferentes tradições teatrais. Além dos exercícios citados por Bezerra, em grande parte influenciados pela linguagem *clownesca* dominada por Lima, os relatos dos integrantes no *blog* descrevem ainda exercícios técnicos influenciados pelo sistema Laban/Bartenieff<sup>25</sup> e exercícios de

---

<sup>25</sup> O sistema Laban/Bartenieff é uma abordagem específica dos estudos dos princípios do movimento desenvolvidos por Rudolf von Laban – um dos precursores da dança-teatro – a partir das contribuições de Irmgard Bartenieff, sua discípula. O sistema se tornou mais popular no Brasil, sobretudo entre bailarinos

improvisação, ora mais livres, ora mais direcionados ao universo temático de *O capitão e a sereia*.

Figura 10: César Ferrario, Camille Carvalho, Renata Kaiser e Marco França, no segundo barracante do processo de *O capitão e a sereia* (2009).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.

Fechando o primeiro ciclo do processo com artistas convidados, na quarta semana o Grupo recebeu o pernambucano Helder Vasconcelos, que introduziu ao Grupo os aspectos conceituais e práticos da brincadeira do Cavalo Marinho, manifestação popular típica da Zona da Mata no Norte de Pernambuco, que é citada na última parte do livro *O capitão e a sereia*.

As descrições dos exercícios conduzidos por Vasconcelos apontam para uma intensa exploração corporal e musical, tendo como principal disparador o ritmo e a pulsação coletiva despertada através da batida do baião. A esse respeito, diz o ator e diretor musical do espetáculo, Marco França:

Helder Vasconcelos nos trouxe a brincadeira do Cavalo-Marinho [sic], a festança que faltava no nosso “brinquedo”. Foi uma virada transformadora nesse trabalho. Sua experiência como ator, performer, músico e dançarino colocou em nossos corpos a semente que passou a conduzir nosso trabalho daqui pra frente. Através da vivência e a forma de descobrir seu jeito próprio de dançar, manifestar-se corporalmente a partir da célula do baião (ritmo predominante do Cavalo-Marinho [sic]) e conduzidos pelo mesmo pulso, cada um de nós foi encontrando de forma concreta a essência dessa festa (FRANÇA, 2011, p.39).

---

e artistas vinculados à dança, devido à formação oferecida pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, criado em 1978 em Nova Iorque/EUA.

A musicalidade experimentada nesse encontro com Vasconcelos foi determinante na definição dos caminhos musicais neste processo de criação, bem como orientou o coletivo a encontrar uma técnica particular para a ativação de uma qualidade de presença cênica especificamente vinculada ao espetáculo que estavam construindo.

Figura 11: Elenco de *O capitão e a sereia* (2009) no terceiro barracante do processo, após a semana de trabalho com Helder Vasconcelos.



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.

Após a semana de trabalho com Vasconcelos, deu-se por encerrada a primeira fase de ensaios. A partir de então, “[...] o grupo começa a caminhar ‘sozinho’, embora com portas abertas” (QUEIROZ, 2009). Na segunda fase de ensaios, ainda que centrados na equipe de criação de *O capitão e a sereia* (2009), as portas abertas do Grupo deixaram adentrar, além do retorno do público frequentador do Barracantes, as contribuições pontuais dos artistas colaboradores Adelvane Néia, Ernani Maletta, Maria Thais e dos integrantes da Cia. do Latão.

A postagem de Yamamoto sobre o primeiro Barracantes, escrita posteriormente a essa primeira fase, sintetiza as contribuições de cada um dos artistas colaboradores ao mesmo tempo em que indica de que modo variados aspectos dessas colaborações passam a ser apropriados no processo de criação:

Passei a semana pensando em como encontrar uma forma de organizar uma parte do material que temos para levar ao público de forma a tentar organizar um discurso - cênico, não verbal - para começar a responder a uma das perguntas do debate no último sábado: "Como esse trabalho com o Helder vai ser usado no espetáculo?". Ampliei a questão para pensar como todas essas influências serão utilizadas no espetáculo, e aproveitei o luxo de ter um espaço

de experimentação, com público e tudo, durante todo o processo, para testar costuras, encaixes, diálogos entre soluções, entre materiais, abordagens mais "encantatórias", outras provocadoras, geradoras de distanciamentos, etc. Então, usei um pouco de cada ingrediente que nossos parceiros deixaram, e testei uma receita nova: uma xícara de chá de dialética marciana, duas colheres de sopa de neutralidade e estado de "ser" limísticas, pitadas de pulsação do baião vasconcelica à gosto (confesso que usamos em excesso, mas ficou uma delícia) e, por fim, muita energia do "jeito de fazer" dos brincantes do Cavalinho polvilhada por cima. Deu certo! Deu jogo! Deu samba! (YAMAMOTO, 2009c).

Seja através do material-base escolhido para a montagem, seja pelos artistas selecionados para colaborar na primeira fase de ensaios, é notório que em *O capitão e a sereia* (2009) o Grupo retoma os elementos identitários que dialogam com aquela ideia de *solaridade* que vinha constituindo o Grupo. Se o livro homônimo de André Neves já traz em si um caráter regional, ao tratar da manifestação cultural do Cavalinho, o trabalho com João Lima reavivou a linha de pesquisa relativa à linguagem *clownesca*, ao ponto que Helder Vasconcelos retomou o trabalho musical do Grupo. Coube, então, a Márcio Marciano a introdução de um novo elemento para o processo, com seu olhar dialético para a cena – que já havia sido explorado de certo modo pelo Grupo em *O casamento* (2006).

Na segunda fase de ensaios de *O capitão e a sereia* (2009), é possível identificar duas principais práticas norteadoras da criação: a primeira delas constitui-se no desenvolvimento de *workshops* e a segunda é relativa a um exercício que ficou conhecido como *balai*.

Antes mesmo do início da primeira fase dos ensaios com a colaboração dos artistas convidados, Yamamoto já havia solicitado aos atores a realização de *workshops* tendo como estímulo a contação de histórias sobre o mar. Após essa fase, intensificou-se a criação a partir dessa prática, através da qual puderam ser testados e levantados conjuntamente elementos de interpretação e de dramaturgia – sendo que por dramaturgia contemplam-se as textualidades diversas, relacionadas ao texto falado, à movimentação, luz e música. Silva conceitua *workshop* da seguinte maneira:

Improvisação com maior grau de elaboração, uma "quase-cena", preparada com um ou mais dias de antecedência, e que estimula a visão *individual* de cada ator em relação a um assunto ou problema. Apesar de concebido individualmente, ele pode incorporar outros atores no momento das apresentações. É um dos eixos fundamentais do processo colaborativo e coloca em evidência a função autoral do ator. Tanto como o *canovaccio* ou o roteiro para o dramaturgo, ou a montagem e a ocupação espacial para o encenador, o *workshop* é, para o ator, o seu espaço por excelência de criação e posicionamento artístico (SILVA, 2008, p.162).

O conceito elaborado por Silva, de “quase-cena”, alinha-se a o que ocorre nos Clowns de Shakespeare, segundo a descrição de Bezerra da “resposta/cena”:

Nos Clowns de Shakespeare, o *workshop* é uma resposta/cena criada a partir de um estímulo, geralmente partindo do diretor para o coletivo. Ator, iluminador, assistente de cenógrafo, fotógrafo e outros possíveis colaboradores, que despertem interesse em apresentar uma cena ou um estímulo, que possa colaborar com o material que for construído para a elaboração do espetáculo, poderão participar. Fernando Yamamoto define que “A única regra do *workshop* é que ele não tem regra ou limitação, a menos que ela venha como proposta do diretor” (BEZERRA, 2014, p.17).

Ao observar os relatos dos atores no *blog* do processo, é possível afirmar que na criação de *O capitão e a sereia* (2009) o principal procedimento de criação e levantamento de material foi a realização de *workshops*, procedimento também característico dos processos colaborativos, mas que já permeava a prática anterior do Grupo. No decorrer do processo, o material gerado através dos *workshops* foi selecionado, tendo em vista uma maior estruturação e definição da dramaturgia do espetáculo, ocasião na qual também começaram a ser elaborados os figurinos, o cenário e demais elementos cênicos.

Afora a criação através de *workshops*, destaca-se também como um segundo procedimento de criação utilizado em *O capitão e a sereia* (2009) o exercício/jogo, proposto inúmeras vezes no decorrer dos ensaios pelo ator e diretor musical do espetáculo Marco França, denominado de *Balai*. O exercício/jogo consiste em uma improvisação rítmica, narrativa e musical, numa dinâmica que pode ser dividida em diferentes etapas<sup>26</sup>. No início, são dispostos no espaço cênico diversos adereços, figurinos e instrumentos musicais. Os atores começam a explorar o espaço de diferentes maneiras, sem ainda tocar nos objetos, mas já estabelecendo conexão com o olhar, seja entre os atores, seja entre atores e objetos. Num segundo momento, há o desejo de tocar

---

<sup>26</sup> Apesar de o exercício/jogo não ter sido estabelecido tendo como referencial direto a metodologia de trabalho com *Viewpoints*, é possível estabelecer conexões entre a proposta do *Balai* com os procedimentos desta metodologia. Identificamos, sobretudo, uma aproximação com o conceito de *Composição*, tal qual definido por Bogart e Landau: “Composição é um método para gerar, definir e desenvolver o vocabulário teatral que será utilizado em uma peça pré-estabelecida. Na Composição, fazemos fragmentos de cena para os quais podemos nos atentar e dizer: ‘Isso funcionou’, e perguntar: ‘Por quê?’ de modo que podemos articular ideias, momentos, imagens etc., que iremos incluir em nosso espetáculo” (BOGART; LANDAU, 2005, p. 12, tradução nossa). É possível inferir que a influência de exercícios de composição e improvisação corporal e espacial tenha se dado em parte através do treinamento em improvisação de contato, ministrado por Sávio de Luna como preparação corporal durante todo o processo de *O capitão e a sereia* (2009).

nos objetos e de se tocarem uns aos outros, porém ainda isso não é permitido. Segue-se a esse momento uma exploração corporal, buscando traduzir corporalmente o objeto do qual o ator se aproxima. Finalmente, é permitido tocar os objetos e, a partir de então, começa-se a estabelecer relações entre objetos e atores, na criação de imagens e situações. O exercício/jogo pode ou não ter um estímulo textual previamente estabelecido, a fim de conduzir as imagens e situações criadas, bem como pode ou não se utilizar da fala, com a possibilidade dos atores/jogadores assumirem a função de narradores.

Esse exercício/jogo, conforme já observado acerca da prática dos *workshops*, reforça o caráter autoral dos atores. Além de ser utilizado como estímulo para levantamento de material, fez-se também presente na forma final do espetáculo, dando origem a uma das últimas cenas da montagem. Sobre o *balai*, França afirma:

Esse formato de exercício tem se mostrado muito potente com ricas possibilidades de explorações corporais, musicais e dramatúrgicas. E mais do que isso, temos nos apropriado e aprendido a jogar bem com esse caminho cheio de estímulos. É muito gostoso de fazê-lo. Tivemos a oportunidade de experimentá-lo já de diversas maneiras e com parceiros como: Danúbio, Latão e Helder. Ontem chegamos a ficar praticamente duas horas ininterruptas nesse jogo. Muita coisa interessante surgiu. Um mergulho muito intenso. Depois de conversarmos em duplas e propormos um roteiro para essa cena, a partir do que surgiu no exercício de ontem, ou até recorrendo a outros materiais levantados em dias anteriores, parece que teremos uma cena muito interessante (FRANÇA, 2009).

Outros dois aspectos definidores do processo de criação de *O capitão e a sereia* (2009) são aqueles referentes aos ensaios abertos e ao registro do processo pelo Grupo através do *blog*. Ambos, de certa forma, tem como destinatário a função de expectativa. Segundo Abreu, “O princípio norteador do processo colaborativo é o conceito de que teatro é uma arte efêmera que se estabelece na relação do espetáculo com o público” (ABREU, 2003), o que “[...] recoloca o público como elemento importante a ser levado em conta no processo de criação” (ABREU, 2003).

Ao compartilharem publicamente a cada semana o desenvolvimento do processo criativo de *O capitão e a sereia* (2009), os Clowns de Shakespeare tiveram no público participante nos Barracantes mais um coautor, uma vez que aspectos da dramaturgia e encenação do espetáculo foram definidos a partir do diálogo com esse mesmo público. Foi a partir do retorno do público que se optou, por exemplo, pela supressão definitiva da personagem do Capitão Marinho, aspecto fundamental na constituição do espetáculo.

Em mais uma postagem no *blog*, França relata a importância do Barracantes para o processo, fator explicitado também por [Camille] e [Renata]:

Os Barracantes têm sido muito importantes na construção de um diálogo mais direto com o que temos levantado de ideias com o público. Temos nos deparado, através desse formato de bate-papo pós apresentação, com um público ativo, crítico e mais do que pensante (que acreditamos ser sempre assim), falante. Diante de tantas angústias e questões que são inerentes num processo de montagem de um espetáculo, imaginamos como seria tão mais sofrido carregar tudo isso até o peso da estreia (FRANÇA, 2009a).

Figura 12: Elenco de *O capitão e a sereia* (2009) com figurino de ensaio antes de iniciar um dos últimos ensaios abertos do espetáculo.



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.

O registro sistemático dos ensaios em um *blog* (pensado, inicialmente, para ser de acesso restrito aos participantes do processo, mas que tão logo foi aberto à leitura pública) operou como mais uma via de comunicação entre o Grupo e o público e também como ferramenta de organização da prática e do pensamento do coletivo, com seus questionamentos e descobertas acumulados na criação. O fato de todos os colaboradores do processo terem acesso à escrita no *blog* – apesar de, em determinado momento, a redação ter ficado mais a cargo de Paula Queiroz –, fez com que essa ferramenta sublinhasse a polifonia e as múltiplas autorias dos integrantes do Grupo no processo em questão.

É curioso identificar que em nenhum outro processo do coletivo, até os dias atuais, houve a realização de ensaios abertos ou o registro dos processos em *blogs* de maneira tão frequente e estruturada como na criação de *O capitão e a sereia* (2009). Esse fato revela que mesmo procedimentos destacados pelos próprios integrantes do

Grupo como de grande importância para a criação não foram ainda sistematizados pelo coletivo, seja nos processos com encenadores externos ou não. No primeiro caso, o Grupo vivenciou os procedimentos de acordo com as premissas dos encenadores, cabendo a eles, por exemplo, a decisão sobre a realização ou não de ensaios abertos e ficando o poder de autonomia do Grupo, portanto, mais restrito. Nos processos posteriores, nos quais o Grupo estava novamente operando a sós, ainda que pudessem ser retomados, esses procedimentos foram abandonados.

*O capitão e a sereia* (2009) foi o primeiro espetáculo do Grupo que teve sua estreia fora de Natal, tendo estreado em São Paulo, e ocupado por cerca de dois meses o teatro do SESI Vila Leopoldina/SP. A seguir, serão analisadas as críticas publicadas nos principais meios de comunicação de São Paulo quando dessa ocasião, bem como a de Sandro Fortunato, residente em Natal, ainda sobre a temporada realizada na capital paulista.

### **2.2.3. Da fortuna crítica d'*O capitão e a sereia* (2009).**

A presente análise da fortuna crítica dos espetáculos pesquisados tem como objetivo ampliar a discussão, incluindo diferentes pontos de vista de críticos especializados acerca, primeiramente, dos espetáculos, e de forma indireta, dos processos estudados. Ainda que nem sempre a perspectiva dos críticos seja consonante com a do público geral, ou indicativa do êxito ou não de uma determinada obra, identifiquei que os pontos recorrentes, bem como os discordantes, poderão lançar novas luzes para as discussões até aqui propostas.

Na tentativa de uma padronização do material sobre cada um dos espetáculos, selecionei críticas (ou, quando inexistentes, reportagens) publicadas acerca de cada um dos espetáculos nos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo* e nos casos de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), optei por agregar também as críticas publicadas por Miguel Arcanjo Prado no *Portal de Notícias R7*. Uma vez que não há a prática da publicação de críticas teatrais nos principais veículos de informação de Natal, selecionei também as postagens de Sandro

Fortunato em sua página pessoal, para que fosse possível compor a fortuna crítica dos espetáculos com alguma perspectiva mais local sobre as obras. Ainda que tenha se mudado para Brasília em 2001, o jornalista acompanha a trajetória dos Clowns de Shakespeare desde *Sonho de uma noite de verão* (1993), tendo escrito a primeira crítica acerca do Grupo, e continua fazendo-o até os dias atuais, quando de suas passagens por Natal. Trata-se, portanto, de um olhar crítico pouco isento sobre o Grupo, porém, ao mesmo tempo, guarda uma perspectiva abrangente sobre a produção dos Clowns no contexto teatral potiguar.

Opto também por reunir críticas a partir da data de publicação. Assim, ainda que sejam analisadas críticas publicadas pelos mesmos veículos, elas aparecerão em ordem diversa nas análises de cada uma das obras estudadas. Nesta análise, procurei identificar os aspectos da encenação salientados em cada crítica, seu título (evidenciando a posição do veículo sobre a obra), bem como de que maneira figura a relação entre encenadores externos e o coletivo potiguar, no caso dos espetáculos da terceira fase do Grupo.

Figura 13: Cena pertencente às páginas amarelas de *O capitão e a sereia* (2009).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.

Com relação a *O capitão e a sereia* (2009), a primeira crítica analisada é de autoria de Luiz Fernando Ramos, no jornal *Folha de S. Paulo*. De caráter exclusivamente elogioso, o autor enaltece o espetáculo, a partir de termos como “êxito artístico”, “desempenho extraordinário”, “artistas completos”, “excelente direção” e “conjunto de acertos”. Na crítica de Ramos, é possível também identificar referências a aspectos da *solaridade*, mencionados pelo autor ao longo da crítica e em seu próprio título (*Peça reúne inventividade e tradição para vivificar teatro*), no qual o autor ressalta a atualização cênica de uma manifestação cultural popular tradicional (o Cavalo Marinho) realizada pelo Grupo. A questão da “inventividade” ou da “renovação” também é notada, quando Ramos lembra que o Grupo “teve de se reciclar” após a crise com a reestruturação de elenco. Para Ramos, o Grupo aparece renovado e atualiza também procedimentos do teatro épico, trazendo à baila aspectos da cena dialética propostos por Marciano, bem como a metalinguagem e a narração contidas no espetáculo.

Se Ramos aponta o aspecto dialético como uma qualidade da montagem, Jefferson Del Rios, em sua crítica para *O Estado de S. Paulo*, vê com receio a utilização de recursos épicos e metalinguísticos pelo Grupo, alertando para um adensamento da carga teórica na criação teatral do coletivo, o que, segundo o autor, poderia vir a prejudicar a comunicação com o público.

Figura 14: Camille Carvalho em cena das páginas azuis de *O capitão e a sereia* (2009).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.

A crítica de Del Rios vai contra o hibridismo proposto entre a fábula da obra original e a discussão acerca do indivíduo X coletivo no cotidiano de uma trupe teatral, claramente optando pela primeira. Aparentemente, para o crítico, ao acrescentar à cena uma camada distanciada de discussão metalinguística, o Grupo comprometeria as raízes populares e regionais contidas na fábula da obra de André Neves. A defesa pelo popular e regional é recorrente em toda a crítica: pode ser percebida na utilização de alguns termos como “trupe”, “matreiro” e “folgado” (para se referir ao espetáculo) e na comparação da obra à saborosa carne de sol com manteiga de garrafa de determinado restaurante natalense, assim como na citação de inúmeros pensadores e artistas nordestinos, como Câmara Cascudo, Luiz Gonzaga, Ascenso Ferreira, Newton Navarro, Ariano Suassuna, José Alcides Pinto e Antonio Nóbrega. A questão regional permeia também o título da crítica (*O Nordeste à porta de Shakespeare*), ainda que a menção ao bardo nos pareça particularmente descontextualizada, uma vez que não se trata de adaptação de texto do autor inglês. É provável que o nome do Grupo tenha “distráido” o jornalista de seu objeto. A crítica, que carece em geral de clareza e objetividade, acaba tecendo elogios à montagem e a aspectos específicos da encenação, principalmente, o elenco e o figurino de Wanda Sgarbi, de novo salientando o caráter regional.

Figura 15: Detalhe de maquiagem de Renata Kaiser em cena de *O capitão e a sereia* (2009).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Maurício Cuca.

Já a postagem de Sandro Fortunato pode ser dividida em duas partes, como já é possível entrever pelo título adotado pelo autor (*Os Clowns, o Capitão e a (falta de) Crítica*). Na primeira, o jornalista utiliza o exemplo da estreia paulistana dos Clowns de

Shakespeare e a recepção da crítica de São Paulo para avaliar negativamente a maneira como são tratadas as atividades teatrais pelos principais canais de informação em Natal – em sua maioria, matérias nas quais são reproduzidos ou levemente modificados os *releases* enviados pelos próprios grupos, inexistindo a prática da crítica propriamente dita.

Fortunato critica não apenas a imprensa local, mas também o público natalense. Segundo o autor, partindo do estatuto que os Clowns adquiriram frente ao público potiguar – Fortunato chega a se valer do termo “grife” para se referir aos trabalhos do Grupo –, o Grupo possuiria em Natal um público que “não viu, mas adorou” (independentemente dos espetáculos em si), o que dificultaria ainda mais a recepção de críticas sobre suas montagens em sua terra natal.

Fortunato aborda então aspectos da montagem de *O capitão e a sereia* (2009). Comentando o argumento principal da crítica de Ramos, Fortunato não menospreza a montagem, porém discorda fielmente do crítico paulista no que diz respeito ao aspecto da inovação. Se Ramos trata da atualização de aspectos da cultura tradicional, Fortunato foca sua leitura no próprio fazer teatral do Grupo, que, sob seu viés, parece estagnado em pressupostos já utilizados por eles anteriormente. Para o jornalista, se o espetáculo parece inovador para o público paulistano, para o público dos Clowns de Shakespeare “parecerá mais do mesmo”, ao se valer novamente de “regionalismos engraçados”, da música e do “exagero nas mugangas”.

O discurso de Fortunato também expressa o desejo por uma mudança no Grupo que garanta que seu público não se acomode e se surpreenda a cada nova montagem. A perspectiva de Fortunato parece, assim, antever os próximos projetos do Grupo e, de certa forma, coaduna com um anseio dos integrantes do coletivo por experimentações de linguagens outras. Fortunato e o Grupo, de certo modo, reafirmam o pensamento que vincula pesquisa teatral à modificação contínua dos aspectos formais da linguagem.

Interessante notar que a contundente crítica de Fortunato não apenas à imprensa natalense, mas também ao coletivo e ao espetáculo, sofre uma revisão posterior do autor, em sua postagem acerca de *Sua incelença, Ricardo III* (2010), na qual o jornalista afirma que *O capitão e a sereia* (2009) era o melhor espetáculo do Grupo até então.

As três críticas citadas, cada qual a seu modo (dando maior ênfase a um aspecto ou outro e estando contra ou a favor desse fato), identificam em *O capitão e a sereia* (2009) a continuidade da utilização de elementos da *solaridade* do Grupo, bem como, de modo geral, ressaltam as qualidades do espetáculo e sua comunicação com o público paulista, tendo em vista que a montagem ainda não havia realizado temporada em Natal.

Em *O capitão e a sereia* (2009), o Grupo construiu sua obra a partir de uma forma de fazer teatral que contemplou o discurso do próprio coletivo; sendo talvez o processo mais autoral do Grupo. De certa maneira, foi estrutural para a retomada (ou a constituição) de uma identidade para o coletivo que se (re)formava naquele momento. Ainda assim, essa identidade, recém-reconhecida em *O capitão e a sereia* (2009), foi prontamente colocada em diálogo profundo com os dois diretores externos que conduziram as montagens seguintes, sendo fortemente influenciada por seus procedimentos artísticos.

Ainda que a permeabilidade do Grupo ao diálogo com outros colaboradores seja benéfica para o desenvolvimento de seus integrantes, tanto no âmbito individual quanto no coletivo, auxiliando os aspectos de formação e manutenção do coletivo, de outra forma, essa prática pode vir a impossibilitar o aprofundamento em determinados procedimentos de criação característicos do Grupo. Outro risco é que o Grupo perca a autonomia sobre o próprio discurso cênico: essa característica, tão ressaltada e celebrada em *O capitão e a sereia* (2009), esteve menos presente nos processos de criação que configuram a terceira fase do Grupo, marcada pela relação entre os encenadores externos e o coletivo.

### **2.3. Terceira Fase: da contratação de encenadores.**

Após *O capitão e a sereia* (2009), os Clowns de Shakespeare entram em uma terceira fase. Passados doze anos desde a experiência com Sávio Araújo em *Megera do Nada* (1998), o Grupo volta novamente a ter a direção exclusiva de encenadores externos ao coletivo – até então, todas as demais produções do coletivo ou foram assinadas integralmente por Yamamoto, ou codirigidas por ele.

Num primeiro momento, parece incongruente a escolha por dois processos com tamanha interferência externa de encenadores propositores de processos verticalizados em um momento logo posterior ao de *O capitão e a sereia* (2009), no qual os integrantes do Grupo sinalizam ter encontrado um modo de produção cuja horizontalidade havia permitido ao Grupo assumir a autoria da obra e de seu discurso, de forma compartilhada.

Mas, conforme já mencionado, ambos os espetáculos analisados desta fase – *Sua incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) – são projetos idealizados pelo Grupo anteriormente à experiência de *O capitão e a sereia* (2009) e que só conseguiram ser viabilizados em fase posterior a ele. *Sua incelença, Ricardo III* (2010), através da conjunção das verbas obtidas pela aprovação nos editais Prêmio de Teatro Myriam Muniz, 2009, Programa Oi de Patrocínios Culturais Incentivados, 2010 e o Programa BNB de Cultura, 2010 e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), viabilizado pelo Programa Petrobras Cultural, 2008/2009. Esses projetos não foram, portanto, frutos do momento da pesquisa no qual o Grupo se encontrava após *O capitão e a sereia* (2009).

Afora isso, [César] também alerta para os riscos colaterais do coletivo em manter-se num discurso demasiadamente endógeno, como o apresentado em *O capitão e a sereia* (2009) e acredita ser fundamental para o Grupo a experiência com outros encenadores como procedimento que possibilita a renovação da prática e do pensamento do coletivo. Assim, um dos fatores elencados para que o Grupo volte a idealizar os projetos com os encenadores externos é de caráter formativo, partindo do desejo do coletivo de experimentar novos processos de criação, que apontem paradigmas diferentes, revelando novas possibilidades artísticas para os integrantes do Grupo.

Ao estabelecer uma relação de parceria com Gabriel Villela e Marcio Aurelio que entrega a eles a direção exclusiva das obras, estes assumem uma posição perante o Grupo que se assemelha à função de líder institucional, conforme a definição de Banu (2012), cada um em seu respectivo processo de criação. Diferentemente da função de liderança representada por Yamamoto, o líder institucional assume temporariamente a direção de uma comunidade artística, para a realização de determinado projeto. De acordo com Banu:

Na maioria das vezes, o encenador é convidado pelo diretor de um teatro que coloca a sua disposição sua trupe e suas equipes, anteriormente constituídas, para fazer um espetáculo. O desafio consiste em exercer temporariamente o poder atribuído em um ambiente familiar no qual o encenador tem de se adequar e exercer as suas prerrogativas. Isso requer habilidades de adaptabilidade, bem como poder contar com o apoio implícito do órgão responsável, ou seja, a direção "anfitriã". O encenador, nesse caso, geralmente, tem o estatuto de líder institucional. Ele é nomeado pelo responsável pelo teatro, seja pelo tempo limitado necessário para a realização de um espetáculo, seja para a duração de um compromisso de longo prazo. Ele se insere, portanto, no ciclo de vida de uma companhia de teatro cuja existência precede a sua chegada e se estende para além de sua passagem (BANU, 2012, p.66, tradução nossa).

Assim, não há a intenção da permanência do encenador convidado para além de um projeto específico, ainda que de longo prazo, conforme reafirmado por [Camille] e [César]; este acrescenta a premissa de que, no caso dos Clowns de Shakespeare, a experiência com os encenadores externos é pensada sempre em arco, com início, meio e fim muito bem delimitados. O que se propõe é uma contribuição pontual, cuja assimilação posterior se dará em maior ou menor grau pelo grupo anfitrião, em seu próprio fazer teatral.

Silva (2008) aponta que em processos pautados pela colaboração há uma “[...] contínua flutuação entre subordinação e coordenação, fruto de um dinamismo associado às funções e ao momento em que o trabalho se encontra” (SILVA, 2008, p.61). A introdução de um novo líder institucional, no entanto, ainda que resultante de uma decisão coordenada do grupo, pode congelar o dinamismo típico do modelo colaborativo. Seus integrantes, recebendo um encenador “convidado por obra”, podem assumir uma posição de subordinação frente ao novo regente, muitas vezes, complexificando e tornando difusas as expectativas de “quem contrata quem”.

No próprio caso dos Clowns de Shakespeare com os encenadores externos, apesar de a proposição do projeto e a responsabilidade pela viabilização tanto econômica quanto estrutural do mesmo ficarem a cargo do Grupo, no processo criativo a posição do coletivo frente aos encenadores convidados parece ter sido de subordinação. Isso, obviamente, não impede que o espetáculo resultante dessa relação seja mais determinante para o futuro e a sobrevivência do grupo anfitrião do que para o próprio encenador externo. Se para os encenadores externos esse tipo de processo de criação e seus espetáculos resultantes podem ser encarados como projetos isolados e independentes, para o grupo anfitrião trata-se, em oposição, de processos inseridos em

uma trajetória artística única, trajetória essa que será influenciada e resignificada a partir dos desdobramentos pedagógicos, artísticos e econômicos advindos dessas parcerias.

Assim, ao convidarem encenadores externos ao Grupo para a condução de seus processos, os Clowns de Shakespeare entregam a esses não apenas a confiança artística, mas uma posição de poder. Nos processos de criação analisados nessa fase, ainda que se estabeleça um diálogo entre o Grupo e cada um dos encenadores externos, o coletivo se disponibiliza a vivenciar os procedimentos de criação destes encenadores, e cabe majoritariamente a esses o poder de decisão sobre a obra resultante. A reflexão de Silva acerca das relações de subordinação e coordenação nos processos em colaboração ecoa a dinâmica estabelecida pelos Clowns de Shakespeare com os encenadores da terceira fase do Grupo:

[...] o exercício de acatar uma definição artística alheia parte de uma escolha anterior e criteriosa realizada por todo o coletivo em relação a esse "outro" com o qual se estabelece uma parceria. Ou seja, trata-se de uma subordinação que é decorrente de uma prévia dinâmica de coordenação. O grupo escolheu com quem quis trabalhar e não simplesmente foi contratado para realizar um espetáculo com uma equipe pré-definida (SILVA, 2008, p.61).

A posição de subordinação frente a definições artísticas de determinados colaboradores, apesar de ser resultante de um acordo prévio do coletivo, não garante que estejam isentos desconfortos durante o processo de criação. Em processos que pressupõem uma relação horizontal entre seus autores, idealmente, esses incômodos devem ser evidenciados para que seja possível equacioná-los – porém, no caso dos processos estudados nesta fase, não é possível afirmar que as direções convidadas adotaram um posicionamento horizontal para com o coletivo; assim, como foram tratados os atritos decorrentes desses processos de criação?

Também distinguem os processos de criação desta fase características que dizem respeito à idealização e à viabilização dos projetos. Os projetos de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) foram idealizados tendo como premissa a participação dos encenadores convidados, sendo imprescindível a presença dos mesmos para que fossem levados adiante pelo Grupo. Do mesmo modo – diferentemente, por exemplo, do ocorrido em *Muito barulho por quase nada* (2003) –, a realização ou não dos projetos estava estritamente vinculada à obtenção de recursos suficientes para subsidiar os orçamentos das produções. Assim, caso não tivessem sido obtidos os recursos para a viabilização dos projetos, provavelmente, estes espetáculos

não teriam sido realizados pelo Grupo de forma independente e desvinculada das figuras dos encenadores, uma vez que foram idealizados a partir dessas parcerias estabelecidas. Assim, em ambos os processos, a parceria artística estabelecida entre o Grupo e os encenadores esteve subordinada a uma viabilidade de caráter econômico<sup>27</sup>.

Cabe salientar que, com relação aos processos de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), devido ao grande espaço de tempo entre as primeiras aproximações com a obra e a idealização dos projetos (realizadas com o grupo de atores que formavam os Clowns de Shakespeare até 2008) e o período de ensaios propriamente dito (já com a nova configuração de integrantes do Grupo), apenas uma parte do coletivo esteve presente nos dois períodos de ambos os processos. Ainda assim, nas análises a seguir, abarco tanto os momentos iniciais quanto os processos de ensaio desses dois processos de criação.

### **2.3.1. *Sua incelença, Ricardo III* (2010): Gabriel Villela e o aprofundamento em uma estética reconhecível.**

O Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare entrou em contato com o encenador Gabriel Villela pela primeira vez durante a residência do coletivo potiguar realizada no ano de 2007 no Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP, em São Paulo/SP. Tal residência foi de grande importância para o futuro do Grupo, uma vez que ali o coletivo começou a estruturar os projetos que resultaram em montagens posteriores e aproximou-se de colaboradores que participaram efetivamente desses próximos espetáculos. Yamamoto sintetiza da seguinte maneira esse momento do Grupo, que marcou também o reencontro dos Clowns de Shakespeare com Shakespeare (a partir da ótica do autor Jan Kott, apresentado ao coletivo por Marcio Aurelio, que ministrou uma semana de oficinas ao Grupo nesta mesma residência):

Dos inesquecíveis encontros que tivemos [com Marcio Aurelio] ficou, dentre tantos outros aprendizados e admiração, a indicação de Jan Kott, mais especificamente seu “Shakespeare Nosso Contemporâneo”, obra já recomendada mais de uma vez pelo grande parceiro Eduardo Moreira. Por

---

<sup>27</sup> No que concerne a relação estabelecida entre o Grupo e os encenadores, ainda que esta se configure como uma parceria artística em que ambos os lados tenham interesse, é elucidativa a fala de [Ivan], quando este aponta que era o primeiro trabalho do qual participava em que um coletivo de teatro de grupo *contratava* um encenador para dirigir um de seus trabalhos.

Kott, nos apaixonamos por Ricardo III, obra que despertou um sentido tão pleno aos nossos questionamentos sobre nossa existência, sobre a situação das políticas públicas para o teatro no nosso estado e na nossa cidade, que a partir de então surgiu um vínculo indissociável, uma relação alimentada diariamente a quase dois anos, que só cresce. Durante essa mesma residência em São Paulo, outro grande mestre surgiu no nosso caminho, o encenador Gabriel Villela, e com ele um desejo latente de trabalharmos juntos, de transformarmos em cena a potência deste encontro (YAMAMOTO, p.15, 2009d).

A um só tempo, houve uma grande aproximação e já a manifestação do desejo de se trabalhar com os encenadores Gabriel Villela e Marcio Aurelio. Por ora o foco residirá no encontro do Grupo com Gabriel Villela, deixando para o próximo item a relação com Marcio Aurelio.

Apresentado ao Grupo através do maestro Ernani Maletta, Villela trazia aos Clowns de Shakespeare a possibilidade de uma retomada – e um maior desenvolvimento – das matrizes relativas ao teatro popular presentes na estética do encenador e que, como visto, permeiam o imaginário dos Clowns de Shakespeare desde o processo de *Megeira doNada* (1998). Assim, foi a partir do desejo de aprofundar-se numa estética aproximada daquela identificada à sua própria que o Grupo convida Villela a assumir a direção de um de seus espetáculos. Essa irmanação entre as estéticas do encenador e do Grupo é reiterada tanto por integrantes do coletivo, como [Fernando] e [Marco], quanto por observadores externos, tais como [Rodrigo], [Ernani] e [Gabriel], que não apenas identificam essa similaridade, como também a relacionam ao Grupo Galpão. Dentre os entrevistados que evidenciam essa irmanação, [Ernani] talvez seja aquele que o faz de forma mais direta:

Há uma empatia profissional [entre Villela, Clowns e Galpão], porque acho que a origem do teatro deles é muito parecida. O que o Gabriel quer fazer de teatro é o que o Galpão quer fazer de teatro e é o que os Clowns querem fazer de teatro, mesmo que eles não saibam disso, mesmo que não seja consciente para eles. [...] Pelo tanto que já estudei teatro nesses anos todos, tenho quase certeza de que, quando eles buscam, num desejo mais profundo, alguma ideia, alguma coisa, eles vão para o mesmo lugar. O Gabriel, o Galpão e os Clowns (Anexos, p.196).

Ter uma obra dirigida por Gabriel Villela significava para o Grupo, segundo [Fernando], a possibilidade de aprofundamento de uma matriz teatral já conhecida pelos Clowns de Shakespeare. [César] e [Marco], por sua vez, destacam o fato de essa troca com o encenador mineiro representar a possibilidade de se trabalhar com uma figura que habitava o imaginário mítico do Grupo desde seu início – estatuto que Villela, de certo modo, conserva frente ao coletivo mesmo posteriormente ao processo de criação, e que ainda permeia o discurso de seus integrantes.

Aliando novamente aspectos formativos e de manutenção, a idealização de um projeto conjunto por parte do Grupo também engloba o desejo de expansão da visibilidade e circulação dos Clowns de Shakespeare – bem como a possibilidade de internacionalização do Grupo – através da junção do coletivo à chancela obtida pelo prestígio de Villela, fator esse ressaltado tanto por [Ernani] quanto pelo próprio [Gabriel], que ressalta:

[Os Clowns] desejavam imensamente sair de um campo restrito de trabalho e dilatar a experiência mundo afora. É muito comum encontrar em declarações do Grupo, do Fernando Yamamoto, dizendo que comigo eles atravessaram o oceano. E é verdade. Mas eles queriam isso. Eles pagaram a mim para atravessar o oceano. Me compraram como uma escada que tem os degraus da glória para o exterior. E fizeram isso no melhor bote, porque não tinha perigo de afundar, não era um Titanic (Anexos, p.268).

Estando essa intenção mais “comercial” compactuada com o encenador desde a idealização do projeto, é possível entender que esse objetivo, ainda que não isoladamente, também tenha guiado o processo de criação do espetáculo.

Após o primeiro contato no TUSP, os Clowns de Shakespeare manifestaram ao encenador o desejo de que ele assumisse a direção de um próximo espetáculo do Grupo, e, já influenciado pelo trabalho realizado com Marcio Aurelio, partiu do coletivo o intuito de que o espetáculo partisse de uma obra trágica de Shakespeare. A essa manifestação, seguiu-se uma viagem de Villela a Natal, para que fosse decidido em conjunto qual seria a tragédia de Shakespeare escolhida.

Definido o projeto de montagem do drama histórico *Ricardo III*, ainda influenciados pela leitura da obra do teórico Jan Kott, iniciou-se então um longo (e, por ora, infrutífero) período de captação de recursos. Ainda assim, em 2008, ocorreram duas ações de aproximação com a obra: a vivência no sítio de Villela em Carmo do Rio Claro e a Caravana de investigação cênica *Ricardo III* – no meio da qual houve a ruptura e o afastamento de três integrantes do Grupo.

O projeto de montagem de *Ricardo III* ficou temporariamente suspenso e deu-se início ao processo de criação de *O capitão e a sereia* (2009), já descrito. Após a bem-sucedida temporada paulistana de *O capitão e a sereia* (2009) e a montagem de *Farsa da boa preguiça* (2010), os Clowns de Shakespeare encontravam-se num período extremamente efervescente para o coletivo, que além dos integrantes presentes em *O capitão e a sereia* (2009), passou a ser composto também pelos atores Dudu Galvão e

Joel Monteiro e pelas atrizes Paula Queiroz e Titina Medeiros. Convidados, a princípio, para a montagem de *Sua Incelença, Ricardo III* (2010), devido ao projeto inicial deste espetáculo ter sido concebido por Villela para um elenco composto por quatro atores e quatro atrizes – configuração que os Clowns de Shakespeare possuíam em 2008, quando o projeto foi idealizado – os quatro novos atores acabaram por ser incorporados rapidamente como integrantes do Grupo.

Com relação a esse ponto em específico, é interessante verificar que antes da ruptura em 2008 os Clowns de Shakespeare possuíam como integrantes três atores (César Ferrario, Marco França e Rogério Ferraz) e três atrizes (Carolline Cantídio, Nara Kelly e Renata Kaiser), e que quando da idealização do projeto, já havia um convite para que Dudu Galvão e Titina Medeiros fizessem parte do elenco do espetáculo, visto que ambos já eram parceiros do Grupo e estavam no elenco de *Muito barulho por quase nada* (2003), quando Villela conheceu o trabalho do Grupo. Assim, é curioso notar que o encenador, acostumado a trabalhar tanto com coletivos de teatro de grupo, quanto com elencos para produções independentes, faz com que no momento de execução do projeto, em 2010, os Clowns de Shakespeare operem num primeiro momento num sistema híbrido, ao determinar que fossem convidados para a montagem outros atores para manter a ideia original de elenco proposto. Importante destacar também que essa renovação de elenco ocorreu num período em que o Grupo acabava de se reconhecer numa nova configuração, que devido à essa situação, operou somente durante o processo específico de *O capitão e a sereia* (2009).

*Sua Incelença, Ricardo III* (2010) – que se configura como segundo projeto com o maior orçamento do Grupo, somente ficando atrás de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) – pôde finalmente ser retomado e realizado em 2010, graças à conjugação das verbas obtidas através de três diferentes meios de financiamento, conforme anteriormente citado.

Desenhado o contexto no qual se efetivou o encontro entre os Clowns de Shakespeare e Gabriel Villela, o próximo subitem tratará tanto das primeiras ações de aproximação com a obra, em 2008, quanto dos procedimentos de criação, durante o período de ensaios, efetivado em 2010.

### **2.3.2. Do processo de criação de *Sua incelença, Ricardo III* (2010): a imersão em Carmo do Rio Claro; as oficinas pelas cidades potiguares; o figurino como segunda pele; a palavra “bem dita” e a experiência de Acari.**

No ano de 2008, ainda com os integrantes que compunham os Clowns de Shakespeare à época, o coletivo realizou duas ações de aproximação com a obra *Ricardo III* de William Shakespeare. Pode-se considerar que a primeira delas – uma imersão de aproximadamente uma semana realizada no Sítio Esquentalho, em Carmo do Rio Claro, no sul do estado de Minas Gerais – não foi apenas uma primeira aproximação com a obra do bardo inglês, mas também um primeiro contato mais íntimo com os procedimentos e com a estética do encenador Gabriel Villela, proprietário do sítio. Até então, o encenador havia assistido aos espetáculos do Grupo e haviam sido realizados experimentos práticos entre encenador e Grupo somente quando da rápida visita de Villela a Natal para o estabelecimento do projeto do espetáculo.

A imersão no Sítio Esquentalho (que, idealmente, não seria tão distante temporalmente do processo de criação do espetáculo como foi), teve como principal objetivo estabelecer um imaginário comum acerca da obra, além de encaminhar uma primeira abordagem sobre alguns aspectos que permeariam a montagem. Assim, já naquele primeiro momento, foram tanto trabalhadas questões relativas ao contexto histórico no qual se insere a obra shakespeariana, quanto testados possíveis materiais de criação para o espetáculo; realizados os primeiros testes de figurino e experimentados arranjos de algumas canções de *rock* inglês que viriam a compor a trilha sonora do espetáculo.

Apesar de ter sido um período curto de imersão, além de um reconhecimento inicial entre o Grupo e Villela, os Clowns de Shakespeare também foram introduzidos aos trabalhos com o maestro Ernani Maletta e a preparadora vocal Babaya Moraes, presentes no Sítio Esquentalho e integrantes da equipe final de *Sua incelença, Ricardo III* (2010). Assim, já foram explorados também aspectos da preparação vocal, elemento que, ao lado da indumentária, é fundamental na direção de Villela, conforme será detalhado a seguir.

A segunda ação de aproximação com a obra, ainda no ano de 2008, consistiu na *Caravana de investigação cênica Ricardo III*, viabilizada através do Programa BNB de Cultura 2008. Com esse projeto, o Grupo – agora, sem a presença de Gabriel Villela – percorreu quatro cidades do interior do Rio Grande do Norte, realizando em cada uma delas uma semana de oficinas com grupos locais e interessados em teatro de modo geral, tendo como premissa o trabalho sobre um ato da peça *Ricardo III* em cada uma das cidades visitadas. Desse modo, foram trabalhados os atos I a IV, respectivamente, nas cidades de Angicos, Assu, Santa Cruz e Currais Novos, cidades do interior em que os Clowns, conforme sinaliza França, “[...] de alguma forma, pudéssemos reforçar ou dar continuidade a um diálogo estabelecido, a partir de projetos anteriores” (FRANÇA, p.53, 2009b). O V ato, que não estava contemplado no projeto original da Caravana, foi trabalhado em uma oficina realizada posteriormente com grupos parceiros, na cidade do Natal. A experiência do Grupo na Caravana de investigação cênica Ricardo III deu origem também à publicação da primeira *Revista Balaio*, composta em grande parte pelo “Dossiê Ricardo III”, no qual constam as reflexões do Grupo e demais participantes sobre a Caravana.

As reflexões contidas na *Revista Balaio* n 01 (2009) permitem identificar, para além dos aspectos formais, outros fatores de caráter filosófico que aproximaram Grupo e obra. Nos artigos publicados, para além dos ganhos de apropriação sobre o texto a partir da realização das oficinas, o Grupo demonstra a intenção de, a todo o tempo, aproximar a obra de Shakespeare ao contexto no qual estão inseridos. Esse pensamento é manifesto, por exemplo, nas reflexões do ator César Ferrario:

Na tarefa de trabalhar um autor clássico inglês e na perspectiva de trabalhar com um diretor do sudeste do nosso país, passa a ser fundamental estabelecer vínculos com o interior do nosso estado. No processo de universalização das linguagens, nas vias da contemporaneidade, não podemos correr o risco de perdermos os traços de nossa gente, de nosso povo, de nosso lugar, de estabelecer os contrapontos necessários à manutenção de nossa própria identidade (FERRARIO, p.35, 2009b).

Através das palavras de Ferrario, Shakespeare e Villela são igualmente “estrangeiros”, provocando o Grupo a encontrar um lastro renovado com sua própria identidade regional, que possa contrabalançar a tendência universalizante (um traço contemporâneo) desse novo encontro com a alteridade. A sensação reverbera também nas observações da atriz Titina Medeiros, que apesar de não integrar oficialmente o Grupo naquela ocasião, já havia sido convidada a realizar o espetáculo: “[...] mesmo se tratando de uma história britânica, escrita por Shakespeare no século XVII, pode haver

uma ligação direta e instantânea com nossa realidade política atual do Rio Grande do Norte, onde as maiores forças políticas ainda se originam de famílias tradicionais e detentoras do eleitorado local” (MEDEIROS, p.60, 2009).

Interessante notar que, ao percorrer as cidades do interior do Rio Grande do Norte, o Grupo aprofundou seu diálogo com um caráter regional distinto daquele relativo à Natal, mais ligado ao sertão do que ao litoral, e que seria ressaltado por Villela na montagem. A diferenciação estabelecida entre os arquétipos do litoral e do sertão nordestinos realizada por Albuquerque Júnior ao analisar a obra de Euclides da Cunha é bastante esclarecedora quanto a esse assunto:

Outra dicotomia sobre a qual se constrói o livro de Euclides (*Os Sertões*) é a que opõe litoral e sertão. Ela será tema de muitos discursos e trabalhos artísticos e torna-se uma questão arquetípica da cultura brasileira. Ela emerge da própria discussão nacionalista em torno da questão da cultura e sua relação com a civilização, sendo o litoral o espaço que representa o processo colonizador e desnacionalizador, local de vidas e culturas voltadas para a Europa. O sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras. O sertão é aí muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização como as bandeiras, as entradas, a mineração, a garimpagem, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos etc. O sertão surge como a colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea (ALBUQUERQUE JÚNIOR, p.67, 2011).

Em *Sua incelença, Ricardo III* (2010), a fricção e sobreposição entre os interiores de Minas Gerais e do Rio Grande do Norte e a Inglaterra medieval permeiam o espetáculo em variados aspectos, tais como a estética e os materiais utilizados na composição do cenário e figurino; a adaptação textual da obra e a inclusão na trilha sonora de canções populares nordestinas – acrescidas durante o processo de ensaios àquelas arranjadas na imersão em Carmo do Rio Claro.

Mesmo não sendo presenciadas por todos os integrantes que posteriormente participariam da montagem de *Sua incelença, Ricardo III* (2010), essas primeiras ações de aproximação com a obra parecem ter sido fundamentais para que, quando do processo de ensaios, já houvesse algum diálogo entre encenador e coletivo. Também, geraram maior clareza e apropriação por parte dos integrantes do Grupo sobre as motivações que os levaram a escolher *Ricardo III*, além de oferecerem uma ideia inicial sobre os procedimentos de criação que seriam propostos por Villela no aguardado período de ensaios de *Sua incelença, Ricardo III* (2010).

No segundo semestre de 2010, após dois anos das primeiras ações de aproximação com a obra, tiveram início os ensaios para a montagem de *Sua incelença, Ricardo III* (2010). Como já mencionado, aos atores que participaram de *O capitão e a sereia* (2009) agregaram-se os atores Dudu Galvão e Joel Monteiro e as atrizes Paula Queiroz e Titina Medeiros, reconfigurando mais uma vez o Grupo.

Durante os quatro meses de duração do processo, Villela revezou-se entre Natal e São Paulo, retornando por uma semana à capital paulistana, a cada três semanas de trabalho na sede do Grupo. O processo de criação foi acompanhado integralmente por Fernando Yamamoto e Ivan Andrade, diretores-assistentes da montagem, e compuseram também a equipe de criação o maestro Ernani Maletta e a preparadora vocal Babaya Morais<sup>28</sup>.

Diferentemente do processo anterior do Grupo, no qual os caminhos da direção foram sendo construídos e determinados ao longo do processo, no caso de *Sua incelença, Ricardo III* (2010), Villela possuía uma concepção pré-estabelecida do espetáculo, antes mesmo do início do período de ensaios. Essa é uma característica recorrente nos processos de criação de Villela; o que faz com que [Ernani] nomeie a função do encenador frente ao espetáculo de “concebedor”: aquele que possui uma ideia prévia sobre todos os elementos da obra, cabendo ao restante da equipe concretizar o mais fielmente possível o projeto anteriormente estabelecido por Villela. Segundo [Ernani]: “É Gabriel quem concebe tudo no espetáculo. Se existisse essa função no teatro, ela seria a mais adequada: ele é o concebedor. Ele concebe como é que vai ser, e depois chama pessoas para dirigirem, para chegar nesse objetivo; mas ele traz essa concepção” (Anexos, p.201). Contudo, apesar de conter como pressuposto de trabalho a verticalidade da criação centrada em sua própria figura, Villela inclui também em seu processo de criação a realização de *workshops* por parte do elenco, remetendo à prática já adotada anteriormente pelo Grupo.

Os *workshops*, principalmente no período inicial dos ensaios, para além do levantamento e da criação de materiais para as cenas, serviram como primeiras oportunidades para os atores entenderem e se apropriarem da linguagem – inspirada

---

<sup>28</sup> Além dos integrantes do Grupo e dos artistas já mencionados, ainda compõem a ficha técnica completa de *Sua incelença, Ricardo III* (2010): Marcos Barbosa (consultoria dramaturgica), Giovana Villela (assistente de figurino), Shicó do Mamulengo (aderecista), Maria Sales (costureira), Kika Freire (preparação de movimento), Diano Carvalho (técnico de som), Anderson Lira (diretor de palco), Pablo Pinheiro (fotografia), Caio Vitoriano (projeto gráfico) e Arlindo Bezerra (secretariado).

pelo circo e pelo espaço da rua – proposta por Villela, ao mesmo tempo em que o encenador pôde aproximar-se mais das características daquele novo coletivo de atores com o qual estava trabalhando – uma vez que parte do elenco não estava presente na imersão em Carmo do Rio Claro. [Camille], [Joel], [Paula] e [Titina] apontam que essa primeira fase do processo gerou mais apreensão por parte do elenco, justamente por ser o primeiro momento de apropriação dos elementos da linguagem proposta, somado à angústia por tentar atender às expectativas de Villela. Coincidentemente, os quatro atores descrevem um alívio nessa tensão inicial no decorrer do processo, à medida que o Grupo foi compreendendo melhor as indicações do encenador.

A alternância entre a produção de materiais pelos atores e atrizes e o direcionamento mais autocrático das cenas permeou todo o processo de criação. Além da já evidenciada proximidade entre as linguagens de Villela e do Grupo, a prática dessa alternância parece ser responsável por, ao fim do processo (ainda que seja evidente a assinatura de Villela na direção do espetáculo), emergir uma sensação de mescla, ou de influência mútua, entre as estéticas do encenador e do Grupo. Essa flutuação também pode ter gerado o senso de pertencimento ativo na criação manifestado por parte dos integrantes (sobretudo, os atores) dos Clowns de Shakespeare.

A experiência dos ensaios de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) evidenciou aos artistas do Grupo três aspectos definidores do fazer teatral de Gabriel Villela: a criação a partir da visualidade e dos figurinos; a importância do trabalho vocal (principalmente, no que tange o texto falado) e a realização de um período de ensaios abertos em uma cidade distinta daquela onde foram realizados os ensaios, ao final do processo de criação.

Os figurinos já começaram a ser criados e experimentados junto aos atores no primeiro dia de ensaios. Segundo Pereira, pesquisador da área de indumentária e figurinos, a prática é seminal:

Villela, como diretor, inicia a concepção do espetáculo pelo figurino e cenografia antes mesmo de considerar o ator [...] Desta forma, é possível pensar que, no trabalho de Villela, o traje seja o ponto zero na construção do espetáculo e lança princípios determinantes para a construção do mesmo (PEREIRA, 2012, p.33).

A plasticidade dos materiais inspira o encenador e substitui, de certa forma, o que seria um processo mais tradicional de criação de personagem ficcional. Os figurinos

de Villela, compostos pela sobreposição de diversos materiais e texturas, configuram-se como marca da visualidade característica da estética do encenador, sendo ajustados diariamente a partir das necessidades surgidas no desenvolvimento dos ensaios.

Figura 16: Elenco de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) com figurinos de ensaio na fase inicial do processo de criação.



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.

Pereira ainda nos aponta que:

Do ponto de vista da direção, para o diretor Gabriel Villela, o traje liga o homem ao seu pensamento e à sua evolução. Afirma que no traje de cena está impresso um arquétipo e que este chega ao público, pelo sentido da visão, antes mesmo que a palavra. Villela mantém uma estreita relação com a religiosidade popular materializada no rito teatral. O figurino é elemento importante em suas montagens, pois traz aspectos da indumentária ritualística. Seu processo de direção está diretamente ligado ao processo de criação de figurino através de uma investigação epidérmica do corpo do ator e da pele da personagem (PEREIRA, 2012, p.28).

De fato, ao apontarem a importância da indumentária no processo de criação com Villela [Camille], [Fernando], [Paula] e [Renata] reafirmam essa mesma relação epidérmica identificada por Pereira (2012). Os figurinos de Villela não são executados tendo como base um croqui anterior. Villela os cria como um escultor, no corpo, conjuntamente e a partir da individualidade de cada ator e atriz e da personagem que será interpretada, durante o processo de criação, a partir da técnica de “[...] *moulage*, esculpindo e compondo o traje no corpo do ator à medida que vai estabelecendo os conceitos do espetáculo” (PEREIRA, 2012, p. 121).

Em virtude dessa mudança gradual durante os ensaios, quando da estreia, os atores já possuíam uma grande apropriação de seus trajes de cena, fator fundamental na

poética de Villela. Contudo, essa processualidade dos figurinos só é possibilitada através do estabelecimento de um ateliê que, existindo de modo permanente em Carmo do Rio Claro, acompanha o encenador em seus trabalhos num formato reduzido, “[...] trazendo na medida do possível materiais de maquiagem, tramas, texturas, formas e memórias que possam contribuir para o processo” (PEREIRA, 2012, p.51).

Outro item próprio da forma de trabalho de Villela salientado pelos artistas dos Clowns de Shakespeare é o trabalho com a palavra, resultante da pesquisa já há muito desenvolvida pela preparadora vocal Babaya, parceira de longa data de Villela e do Grupo Galpão. Moreira relembra que, desde a época em que Babaya começou a trabalhar com o Galpão, durante a montagem de *Corra enquanto é tempo* (1988), a preparadora “[...] estava cada vez mais interessada em direcionar o seu trabalho menos para a voz cantada e mais para a voz falada” (MOREIRA, 2010, p.170). Assim, no que tange a expressão vocal, *Sua incelença, Ricardo III* (2010) contou com uma equipe que se assemelha àquela utilizada pelo Grupo Galpão, no qual “A trinca Babaya-Fernando Muzzi-Ermani é, até hoje, o chão, que dá a base para todas as nossas aventuras na música dedicada ao teatro” (MOREIRA, 2010, p.171), sendo que no caso de *Sua incelença, Ricardo III* (2010), a função do mineiro Fernando Muzzi foi ocupada pelo ator e codiretor musical Marco França.

Se a pesquisa com a música e o canto junto a Ernani Maletta e Marco França não constituíam exatamente uma novidade para o Grupo, o trabalho com Babaya parece ter alçado os atores do coletivo a outro patamar técnico com relação ao uso da voz falada, conforme constata Yamamoto:

Dentre as inúmeras contribuições que o encontro com o Gabriel e sua equipe nos trouxe, acredito que o grande avanço técnico que esse processo nos trouxe reside na participação da Babaya no trabalho vocal. Com uma paciência e rigor admiráveis, a Babaya trabalhou com cada um dos atores – e, por vezes, com todo o elenco junto – o cuidado com o trabalho de texto, tanto no tocante à qualidade técnica da emissão da voz, quanto à adequação do sentido de cada palavra, cada sílaba, cada vírgula, à forma como elas são faladas. Assim, a potência da voz da tragédia (e da palavra shakespeariana como um todo) surgiu na boca dos atores dos Clowns como nunca havia sido feito antes na nossa história (YAMAMOTO, 2012b, p.20).

A intervenção de Babaya tocava em elementos da produção vocal, mas, além disso, na sua expressividade. Assim, pode-se considerar sua perspectiva uma derivação da direção de atores; uma vez que orientações sobre a diminuição de modulações excessivas, a ênfase na articulação clara e na boa dicção – conselhos de Babaya aos

Clowns, mencionados por [Paula] – significavam orientações precisas sobre o modo de interpretar pretendido pelo encenador.

Por fim, o último aspecto do processo de Villela referido pelo Grupo trata da experiência de realização dos primeiros ensaios abertos da obra na cidade de Acari, localizada no sertão do Seridó, interior do estado do Rio Grande do Norte. Findo o terceiro dos quatro meses de ensaio, toda a equipe de criação – bem como os cenários, figurinos e adereços já finalizados – foram transportados até Acari, para ensaios abertos dos quatro primeiros atos do espetáculo. A abertura do processo, além de obter retorno da população, visava mergulhar o trabalho na “estética sertaneja” que já permeava o veio criativo da montagem. Essa experiência remete automaticamente ao recurso utilizado no processo de *Romeu e Julieta* (1992), dirigido por Villela junto ao Grupo Galpão, no qual houve também um período de criação às abertas, na cidade mineira de Morro Vermelho. A descrição do episódio, realizada por Moreira, elucida a similaridade entre as situações:

Um dos lances mais inusitados e atrevidos do processo de ensaio de “Romeu e Julieta” foi a transferência de todo o trabalho em sua fase de finalização para a cidadezinha de Morro Vermelho, um lugarejo a sessenta quilômetros de Belo Horizonte, habitado por trabalhadores rurais, onde ensaiamos durante dez dias no meio da pracinha de chão batido, assistidos pelas famílias simples dos moradores locais (MOREIRA, 2010, p.96).

Ainda que esse não seja um recurso utilizado de forma constante por Villela, é possível identificar em sua proposição mais um desejo do encenador em aproximar os processos de criação de sua montagem de *Romeu e Julieta* (1992) junto ao Grupo Galpão, e a encenação de *Sua incelença, Ricardo III* (2010).

A principal virtude da experiência de Acari, reafirmada por [Renata] e [Titina], parece ter sido possibilitar ao elenco experimentar a presença do público em condições de rua, treinando o potencial de comunicação do espetáculo. Uma vez que, devido à utilização do recurso da frontalidade exigido pela direção de Villela, os atores não conseguiam fisicamente visualizar o todo – não tendo, às vezes, nem o conhecimento das ações executadas pelos outros atores em cena – foi apenas por meio dos ensaios abertos em Acari que o elenco pôde comprovar que havia no espetáculo uma comunicação direta com a plateia. Há de se considerar também que o Grupo havia acabado de realizar a montagem de *O capitão e a sereia* (2009), pleno de aberturas de processo que ofereciam um diálogo contínuo entre público e obra muito superior ao

ocorrido em *Sua incelença, Ricardo III* (2010), cuja primeira abertura só veio a acontecer com o espetáculo praticamente finalizado, a um mês da estreia.

Figura 17: Ensaio aberto de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) em Acari/RN.



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.

*Sua incelença, Ricardo III* (2010) estreou em Natal em novembro de 2010 e teve sua estreia nacional na abertura do Festival de Curitiba, em março de 2011. O espetáculo foi apresentado nos principais festivais do país, bem como em festivais no Chile e em Portugal – atendendo assim, às expectativas do Grupo de se internacionalizar – permanecendo ativo no repertório do Grupo até os dias atuais. A seguir, será possível identificar como o espetáculo e a associação entre os Clowns de Shakespeare e Villela foram recebidos pela crítica especializada, ao analisar a fortuna crítica deste espetáculo.

### **2.3.3. Da fortuna crítica de *Sua incelença, Ricardo III* (2010).**

Uma vez que a estreia de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) ocorreu primeiramente em Natal, a análise da sua fortuna crítica começa pela postagem de Fortunato sobre o espetáculo. Tendo, em sua publicação acerca de *O capitão e a sereia* (2009), estabelecido a base de sua argumentação na defesa de que o Grupo buscasse uma renovação de linguagem, o autor dá início a seu texto sobre *Sua incelença, Ricardo*

*III* (2010) – intitulado *Os Clowns* – afirmando, de forma positiva, que na montagem não há novidades. Se o fator de não-mudança constituía a principal crítica do jornalista à montagem anterior do Grupo, contraditoriamente, esse parece ser para Fortunato o grande trunfo da nova obra do coletivo potiguar, mesmo se encarado como um retorno às raízes do Grupo: a conjunção entre Shakespeare e o regionalismo nordestino, permeada pela linguagem *clownesca* e de picadeiro.

Figura 18: Paula Queiroz e Camille Carvalho em *Sua incelença, Ricardo III* (2010).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.

A publicação de Fortunato deixa transparecer certo êxtase e encantamento que o autor parece ter experimentado ao assistir ao espetáculo. Dentre as três postagens do jornalista aqui analisadas, esta é a que possui um caráter mais pessoal, tratando dos aspectos do espetáculo no entremeio de elogiosos comentários sobre a atuação de cada um dos intérpretes. O que sobressai desta postagem, desde seu título, é que o jornalista foca sua atenção no Grupo, não chegando nem mesmo a citar o nome de Gabriel Villela, ou o fato do espetáculo possuir uma direção externa ao coletivo. Pode-se inferir que não há estranhamento com relação à utilização desse tipo de convite pelo Grupo e que se

confirma a afinidade entre as linguagens do diretor e dos Clowns de Shakespeare, a ponto da direção “fundir-se” ao coletivo natalense.

Figura 19: César Ferraio em *Sua incelença, Ricardo III* (2010).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Adalberto Lima.

Já a matéria de Lucas Neves para a *Folha de S. Paulo* – a começar pelo seu título (*Shakespeare ganha sotaque do Nordeste em peça que entoa rock*) - identifica o espetáculo como uma leitura conjunta de Villela com o Grupo, evidenciando a sobreposição dos universos inglês e nordestino, bem como o trânsito entre o erudito e o popular. O tom opinativo é mais brando, mesmo porque não se trata de uma crítica, mas de uma reportagem. São apontados como novidades na trajetória do Grupo o trabalho com uma obra não-cômica de Shakespeare e a inclusão de um repertório musical mais “pop”, composto por canções em inglês. O jornalista faz referência ao período do processo em Acari e remete a montagem a *Romeu e Julieta* (1992).

Acari é novamente citada como inspiradora para a montagem na crítica de Miguel Arcanjo Prado (*Clowns de Shakespeare misturam guerra inglesa e sertão nordestino em Sua incelença, Ricardo III*) para o *Portal de Notícias R7*, que destaca praticamente os mesmos pontos mencionados por Neves: a parceria do Grupo com

Villela e a mescla entre o “ar soturno inglês” e as “cores do nordeste”, dando especial destaque para essa mistura no repertório musical do espetáculo. Por tratar da temporada paulistana do espetáculo, realizada praticamente um ano e meio após a estreia da montagem, Prado destaca também a trajetória de sucesso do espetáculo até aquele momento, mencionando os principais festivais nos quais a obra foi apresentada.

Por sua vez, *Romeu e Julieta* (1992) é novamente evocado por Maria Eugênia de Menezes em seu comentário sobre o espetáculo, para *O Estado de S. Paulo*. Destacando mais uma vez a mescla da linguagem cômica com o tom trágico da obra original, Menezes também faz referência ao êxito da peça ao se utilizar de termos como “aclamada” e “proclamada”. No texto de Menezes, entretanto, há uma predileção pela figura do encenador em detrimento do Grupo: identificada desde o título da crítica (*Ricardo III ganha versão nordestina em adaptação de Gabriel Villela*), essa preferência pode ser observada também no decorrer do texto, visto o menor número de vezes em que se refere nominalmente aos Clowns de Shakespeare (uma, enquanto cita três vezes o encenador, afora o título).

Figura 20: Visão geral da área cênica de *Sua incelença, Ricardo III* (2010).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.

Seja por possuírem estéticas que partem de um referencial aproximado, ou pelo histórico anterior do coletivo, a associação entre Villela e o Grupo parece ter sido encarada de forma natural por parte dos críticos teatrais. O questionamento acerca do convite a um encenador para a condução do processo de um coletivo previamente formado, que não foi suscitado pela crítica especializada no processo de *Sua incelença, Ricardo III* (2010), será de fundamental importância para o entendimento do processo

de *Hamlet*: um relato dramático medieval (2013), próxima montagem dos Clowns de Shakespeare.

#### **2.3.4. *Hamlet*: um relato dramático medieval (2013): Marcio Aurelio e o desafio de experimentar o diferente.**

O Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare também teve seu primeiro contato com o encenador Marcio Aurelio quando de sua residência no TUSP, no ano de 2007. Nessa ocasião, Aurelio ministrou ao Grupo uma oficina de uma semana – atividade que estava prevista desde a inscrição do projeto enviado para o edital de ocupação desse teatro, no ano anterior. Nessa ocasião, foram projetadas duas oficinas, sendo uma delas com Hugo Possolo, do Grupo Parlapatões (São Paulo/SP), com o qual os Clowns já haviam trabalhado anteriormente, através da produção local de seus espetáculos em Natal; e a outra com Marcio Aurelio, diretor da Cia. Razões Inversas (Campinas/SP), e que até então não havia tido contato formal com o Grupo.

No momento da idealização das oficinas que compuseram a residência no TUSP, a escolha por um intercâmbio com Marcio Aurelio – cuja aproximação com o Grupo foi efetuada, à semelhança do ocorrido com Gabriel Villela, através do maestro Ernani Maletta –, segundo [Fernando], correspondia a um anseio do coletivo potiguar de experimentar a linguagem, a estética e os procedimentos de um fazer teatral cujas matrizes fossem distintas daquelas que compunham a *solaridade*, com as quais o Grupo até então se identificava. Assim, contrariamente ao intercâmbio com Villela (movido pelo desejo de aprofundamento em uma pesquisa teatral irmanada à própria pesquisa do Grupo), a troca com Aurelio, desde seu início (e, conseqüentemente, no desenvolvimento de um processo de criação conjunto), se constituiu como uma resposta à curiosidade de experimentar a alteridade: colocar-se o desafio – e fruir dos riscos daí provenientes – do exercício em outro terreno teatral.

A dupla paradigmática constituída por Villela e Aurelio, parece chamar a atenção para um tipo de “conjunção adversativa”. Fernandes, em seu artigo sobre os

conceitos utilizados por Lehmann em *Teatro pós-dramático* (2007), cita a ambos encenadores como exemplos opostos dentro do procedimento caracterizado como “jogo da densidade dos signos”:

Outro procedimento de composição que Lehmann discrimina é o jogo com a densidade dos signos. Para resistir ao bombardeio de informações no cotidiano, o teatro pós-dramático adota uma estratégia de recusa, que pode se explicitar na economia dos elementos cênicos, em processos de repetição e ênfase na duração ou no ascetismo dos espaços vazios de Jan Fabre e do Théâtre du Radeau, por exemplo, e também nas encenações depuradas de Antunes Filho e Marcio Aurelio. Esse teatro que privilegia o silêncio, o vazio e a redução minimalista dos gestos e dos movimentos, cria elipses a serem preenchidas pelo espectador, de quem se exige uma postura produtiva. Outro recurso ligado à mesma matriz é a multiplicação dos dados de enunciação cênica, que resulta em espetáculos sobrecarregados de objetos, acessórios e inscrições, cuja densidade desconcertante chega a desorientar o público, como acontece nas encenações de Frank Castorf ou nos espetáculos de Gabriel Villela (FERNANDES, 2010, p.55).

Ainda que não caiba aqui a discussão acerca do conceito de pós-dramático, nem a afiliação desses exemplos nacionais ao conceito de origem alemã, o paralelo traçado por Fernandes auxilia a dimensionar o quão afastadas estão as premissas estéticas dos dois diretores brasileiros com os quais os Clowns de Shakespeare escolheram trabalhar. Além disso, a autora também aponta aspectos relevantes que compõe a estética de Marcio Aurelio e que estiveram presentes em *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), afiliado ao minimalismo da enunciação cênica.

A partir daquela primeira oficina – que será melhor detalhada a seguir – ficou sinalizada a possibilidade de uma continuidade do trabalho desenvolvido junto a Aurelio. Ainda assim, antes que essa parceria criativa se concretizasse de fato, decorreram os acontecimentos já pontuados anteriormente neste capítulo, com relação às montagens de *O capitão e a sereia* (2009) e *Sua incelença, Ricardo III* (2010).

Paralelamente a essas atividades, em concordância com Aurelio, o Grupo inscreveu-se no Programa Petrobras Cultural 2008/2009, tendo sido selecionado com o projeto que previa a pesquisa e a montagem de um espetáculo teatral que teria *Hamlet* como ponto de partida e a direção do encenador paulista. O Programa Petrobras Cultural 2008/2009 exigia não apenas a montagem do espetáculo, mas atividades voltadas para a manutenção do Grupo pelo período de dois anos, sendo o primeiro ano destinado à pesquisa para o espetáculo e o segundo, à montagem em si<sup>29</sup>. Assim, a aprovação nesse

---

<sup>29</sup> Reproduzimos a seguir as atividades previstas para cada ano do projeto, segundo publicação na página do Programa Petrobras Cultural 2008/2009: “As etapas de execução do projeto serão divididas em: Ano I: - treinamento do Grupo – trabalho de música (canto e instrumentos), treinamento físico, laboratório de experimentações cênicas e grupo de leitura e estudos; - exploração do universo temático da obra a ser

programa proporcionou aos Clowns de Shakespeare a realização e manutenção de inúmeras de suas atividades, mesmo que o período de contato com o encenador convidado tenha se restringido apenas aos quatro meses finais do projeto, destinados aos ensaios e montagem do espetáculo.

Assegurados pela manutenção momentânea do Grupo através do Programa Petrobras Cultural 2008/2009, os Clowns de Shakespeare puderam desenvolver as atividades previstas no projeto entre março de 2011 a fevereiro de 2013, estreando *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) – que contou ainda com o patrocínio das empresas Chesf e Banco do Nordeste/BNDES – em 18 de janeiro de 2013, na programação do 19º Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, em Recife/PE, dando início às comemorações de vinte anos de fundação do Grupo.

A seguir, serão detalhados aspectos das primeiras ações de aproximação entre a obra e o Grupo, bem como os principais procedimentos de criação característicos de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013). Interessante notar que, apesar de serem relatados pelos Clowns de Shakespeare aspectos formativos decorrentes do processo de criação de *Sua incelença, Ricardo III* (2010), é recorrente nos entrevistados o entendimento de que, no trabalho com Villela, a obra final resultante foi mais importante do que seu processo de criação. Já no caso de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), há a percepção de que a ênfase residiu no processo em si, em detrimento do resultado da obra final, assinalando mais uma diferença fundamental entre os processos com cada um dos dois encenadores.

Sendo Aurelio um encenador que também possui experiência profissional como pedagogo, é possível identificar em seus procedimentos de criação momentos em que há uma maior ênfase em cada uma dessas funções, o que torna ainda mais multifacetada sua relação com o Grupo, já complexificada devido às diferenças estéticas entre o encenador e o coletivo, analisadas em detalhe a seguir.

---

montada no segundo ano, Hamlet, tanto no trabalho interno do Grupo, quanto em ações de trocas com outros artistas e grupos; - realização de uma oficina de dramaturgia com jovens, com objetivo de propiciar a formação de novos dramaturgos; e - montagem de textos teatrais escritos a partir da oficina. Ano II: - Montagem de um espetáculo, a partir da pesquisa realizada desde o primeiro ano do projeto, tendo o texto Hamlet, de Shakespeare, como ponto de partida”. Fonte: < <http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/projetos/14/570> > Acesso em 24 mai. 2015.

### **2.3.5. Do processo de criação de *Hamlet*: um relato dramático medieval (2013): a oficina no TUSP, o projeto *Jovens Escribas em Cena*, o trabalho de mesa, o foco e a busca pela autonomia.**

A oficina de cinco dias ministrada por Marcio Aurelio ao Grupo no ano de 2007, durante a residência do coletivo no TUSP, havia sido proposta como o início de uma aproximação entre o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare e *Hamlet*. A oficina, entretanto, não gerou apenas o embrião da montagem de *Hamlet*: um relato dramático medieval (2013), tendo influenciado também grande parte dos planos futuros do coletivo.

Tendo realizado três espetáculos em sequência não baseados em obras de Shakespeare – *Roda Chico* (2005), *O Casamento* (2006) e *Fábulas* (2006) – foi justamente através da oficina ministrada por Marcio Aurelio que o Grupo reaproximou-se do bardo, sendo este o primeiro momento na trajetória do coletivo no qual se ampliou o estudo sobre o autor, ao serem analisados aspectos de outras produções shakespearianas para além de suas obras cômicas. Apesar de também ser composta por exercícios de cunho prático, a oficina teve como principal foco a análise textual da obra *Hamlet*.

Nesta oficina, também foi apresentado ao Grupo o pensamento do teórico polonês Jan Kott, já mencionado no item anterior. A leitura de Kott sobre a obra shakespeariana, sobretudo sua dimensão política, segundo a qual em Shakespeare vê-se retratado o “grande mecanismo” da história, perpassa o fazer teatral de Aurelio como um todo. Na introdução da edição brasileira de *Shakespeare nosso contemporâneo* (2003), Ramos esclarece um dos aspectos fundamentais também abraçados por Marcio Aurelio no trato com as obras de Shakespeare, ao apontar que “Nesse Shakespeare épico de Kott [...] as tragédias tornam-se máquinas de desvendamento da história em todas as épocas, sempre preenchidas com conteúdos históricos novos, que as atualizam e nelas são sintetizados” (RAMOS, 2003, p.17).

As questões apontadas na primeira oficina foram retomadas posteriormente pelo Grupo, quando do processo de ensaios de *Hamlet*: um relato dramático medieval (2013). Porém, antes do início do processo de criação, durante parte do ano de 2011 e de 2012, o Grupo pôde desenvolver uma série de outras ações, previstas pelo Programa Petrobras Cultural. Dentre essas atividades, foi relevante para a aproximação com a obra

o projeto *Jovens Escribas em Cena*, realizado durante o mês de abril de 2012 e constituído por duas etapas.

Primeiramente, Márcio Marciano conduziu uma oficina de dramaturgia, oferecida a três autores pertencentes ao coletivo de autores/selo editorial Jovens Escribas, tendo como mote a criação de novas dramaturgias a partir de *Hamlet*. Ao fim desta oficina, as novas dramaturgias criadas pelos autores Márcio Benjamin, Patrício Jr. e Carlos Fialho foram compartilhadas com o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare e com dois outros grupos natalenses – o Grupo Facetas, Mutretas e Outras Histórias e a Bololô Cia. Cênica – para que cada um desenvolvesse seu próprio exercício cênico, tendo as novas dramaturgias como base.

Figura 21: *Na beira do rio* (2012), exercício cênico dos Clowns de Shakespeare no projeto Jovens Escribas em Cena.



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.

Além da apresentação pública dos exercícios cênicos, o projeto Jovens Escribas em Cena gerou também a publicação dos textos originais desenvolvidos na oficina, acrescidos das reflexões acerca dos experimentos realizados tanto por parte de componentes dos grupos participantes, quanto de apreciadores especialmente convidados.

Ainda que o projeto em si tenha se constituído como uma ação preparatória para a montagem realizada sob a direção de Marcio Aurelio, nos escritos de Yamamoto acerca do experimento produzido pelos Clowns de Shakespeare, é possível verificar a

reverberação das influências do processo de criação de *Sua incelença, Ricardo III* (2010), último processo vivido pelo Grupo no momento de realização do projeto:

As ocasiões em que temos a oportunidade de criar exercícios cênicos nos são muito caras. Como a nossa pesquisa “cotidiana” hoje, se resume praticamente aos momentos das montagens dos espetáculos, encontramos nesses trabalhos mais curtos a possibilidade de aprofundar nossas investigações cênicas, sem necessariamente termos a obrigação de um mergulho de longos processos e muita responsabilidade de resultados. [...] Passado o processo, aponto alguns pilares que entendo como fundantes na construção de *Na Beira do Rio* [título do exercício realizado pelo Grupo no projeto Jovens Escribas em Cena], que dialogam com processos recentes vividos pelo grupo: o esmero no uso da palavra como elemento essencial à estrutura da cena; a autocracia como forma de trabalho; e a construção dos elementos cênicos concomitante à criação da própria cena (YAMAMOTO, 2012b, p.19).

Assim, verificamos que no Jovens Escribas em Cena o coletivo buscava antes uma maior aproximação com o material dramaturgico contido em *Hamlet*, do que necessariamente algum diálogo com a linguagem teatral que seria vivenciada com Aurelio. O Jovens Escribas em Cena constituiu-se como uma primeira oportunidade do Grupo em exercitar uma criação própria, que assimilasse as características de processo apreendidas a partir de *Sua Incelença, Ricardo III* (2010), antes de ser novamente conduzido por uma direção externa ao coletivo. Mesmo que Yamamoto se refira aos processos recentemente realizados pelo Grupo, é também significativo que os aspectos apontados, de certa maneira, encontrem reverberação futura no trabalho junto a Marcio Aurelio. Nesse exercício, os artistas do Grupo se lançaram a experimentos diversos de seus espaços habituais de criação: *Na beira do rio*, por exemplo, foi a primeira vez que um exercício cênico teve direção exclusiva de Marco França, que posteriormente assinou a direção do espetáculo *Abraço* (2014), também a primeira direção interna do Grupo não capitaneada ou codirigida por Yamamoto.

Identificamos no projeto Jovens Escribas em Cena, dadas as suas particularidades, semelhanças à Caravana de investigação cênica Ricardo III. Em ambos os casos, após um primeiro período de atividades com o encenador convidado – a imersão no Sítio Esquentalho, no caso de Villela, e as oficinas do TUSP, no caso de Aurelio – o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare desenvolveu outra atividade de aproximação com a obra, sem o acompanhamento do encenador e com a participação de parceiros locais. Ambas as atividades, ainda que de maneiras bastante distintas, aparecem como estratégias do Grupo para apropriar-se do material dramaturgico com o qual trabalharia em breve, a partir de referências mais próprias, antes de se depararem

com as leituras trazidas pelos encenadores convidados; ao mesmo tempo em que se configuraram como espaços de abertura e troca com a comunidade teatral local.

Desse modo, tanto o Jovens Escribas em Cena quanto a Caravana de investigação cênica Ricardo III auxiliaram o Grupo a apreender as obras em questão, sendo atividades preparatórias para o desenvolvimento de processos nos quais, além do contato com a obra dramaturgica, houve também a experiência de experimentação de outros procedimentos, pensamentos e pressupostos de criação trazidos por encenadores externos ao coletivo.

Em setembro de 2012, passados (longos) cinco anos da oficina do TUSP, teve início o processo de ensaios para a montagem de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013). Assim como ocorrido no processo de criação de *Sua incelença, Ricardo III* (2010), foram quatro meses de ensaio, sendo que Marcio Aurelio também se revezava entre Natal e São Paulo, com frequência similar a de Gabriel Villela em seu processo de criação. A montagem contou com a assistência de direção de Lígia Pereira e Fernando Yamamoto, desenho de luz de Ronaldo Costa, produção executiva de Rafael Telles e elenco idêntico ao de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) – com a participação em cena também de Anderson Lira e Janielson Silva, contrarregras do Grupo quando das apresentações públicas do espetáculo<sup>30</sup>.

O processo de ensaios de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) pode ser dividido em duas grandes partes: um primeiro período de “trabalho de mesa”, no qual foram estudadas e comparadas diferentes traduções da obra original de Shakespeare; e um segundo momento, mais direcionado objetivamente à montagem do texto. Deste processo, detalharemos os seguintes pontos, recorrentes nas entrevistas realizadas com a equipe de criação do espetáculo: o trabalho de mesa, os exercícios de foco e a proposição de maior autonomia para o ator e para a atriz.

Na postagem inaugural do *blog* desse processo – denominado de *Hamlet em processo* e que teve apenas quatro postagens – a assistente de direção Lígia Pereira descreve o primeiro dia de ensaios e nos apresenta os principais aspectos da perspectiva adotada pela direção para a montagem que seria realizada:

---

<sup>30</sup> Ao contrário dos outros processos estudados, há aqui uma concentração de funções na mesma equipe criativa – sobretudo, nos artistas convidados. Para além da direção musical do espetáculo, que é assinada por Marco França, a adaptação do texto e os figurinos são assinados por Marcio Aurelio e Lígia Pereira e o cenário, exclusivamente por Marcio Aurelio.

No primeiro dia de ensaio o diretor Marcio Aurelio perguntou ao elenco: “Por que *Hamlet*?” e “o que em *Hamlet* interessa aos Clowns de Shakespeare?”. As respostas foram variadas e coerentes — falaram da felicidade de poder montar peça de tão grande importância e significado histórico; da responsabilidade de trazer à cena o texto que é considerado a maior tragédia de Shakespeare e que foi e é encenado pelos maiores nomes das artes cênicas desde sempre; da coragem de um grupo de atores, que comemora vinte anos de existência, de se aproximar da maioria enfrentando esse enorme desafio — e traziam no seu bojo a expectativa da realização de um trabalho de tal monta com um diretor cuja marca é a da encenação que visa sempre a investigação do ser humano e da sociedade em que vive, a sociedade a moldar a índole do indivíduo. O processo partiu de uma profunda análise do texto, quase uma desconstrução mesmo, estudando o percurso dos personagens de modo a que possam vir a ter personalidade e caráter bem delineados. Isso, sempre considerando porque personagens e história interessam aqui e agora, qual o foco da narrativa, o que é fundamental permanecer e o que pode ser dispensado e, principalmente, questionando como “apresentar” e “representar” a argumentação escolhida, visto que *Hamlet* — a peça — é uma poética sobre a representação (PEREIRA, 2012).

A “profunda análise de texto” citada por Pereira foi realizada durante todo o primeiro mês de ensaios, no qual foram lidas e comparadas, fala a fala, sete traduções diferentes de *Hamlet* disponíveis em português, além do cotejo com a obra original. Num primeiro momento, chegou a ser levantada a possibilidade de que, na adaptação final do texto, cada personagem tivesse como base uma determinada tradução, porém essa ideia foi descartada no decorrer dos estudos de mesa.

Figura 22: Equipe de criação de *Hamlet*: um relato dramático medieval (2013).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.

Ainda que ambas as funções (a de pedagogo e a de encenador) permeiem o fazer teatral de Aurelio, nessa primeira fase dos ensaios, bem como na oficina realizada no TUSP, parece sobressair-se a faceta pedagoga, pois ao conduzir uma investigação sobre

o texto junto ao Grupo tendo em vista o máximo de compreensão possível do material a ser encenado, a leitura desse material não parece ter sido guiada necessariamente por pressupostos estéticos já pré-determinados. Aurelio descreve essa primeira fase dos ensaios como uma estratégia de reflexão sobre a obra, sem que haja também, por exemplo, ênfase especial diretamente na criação atoral sobre o papel:

Eu propus, antes de começar de verdade, antes de trancar todos numa sala e começar a trabalhar na montagem teatral, eu pedi que pegassem todas as versões do *Hamlet*, e que cada um fosse comparando, pegando a versão que gostasse mais para cada personagem. Isso por que tem traduções que usa tu, outra que usa vós, e assim por diante. [...] o exercício diário de mexer em cada material fazia com que os atores não tivessem que se preocupar tanto com o personagem, mas que tivessem que se preocupar também com a maneira de dizer aquela fala (AURELIO, 2014, p.88).

A prática de iniciar um processo de criação através da leitura e comparação das traduções disponíveis do texto dramático está presente desde o início da trajetória de Aurelio como encenador da Cia. Razões Inversas. Descrita em sua tese de doutorado – intitulada não por acaso de *O encenador como dramaturgo: a escrita poética do espetáculo* (1995) – a prática acaba por levar à feitura de novas adaptações e traduções que, já nesse segundo estágio, estejam de maior acordo com as necessidades da encenação.

Além desse recurso, o encenador identifica como consequência desse seu método de trabalho estimular o elenco a conhecer todas as personagens da obra, tendo como base o princípio brechtiano segundo o qual todos os atores devem “[...] vivenciar todas as personagens e com elas aprenderem” (ALMEIDA, 1995, p.144). Aurelio destaca a esse procedimento, quando descreve o início dos ensaios de sua montagem de *Ricardo II* (1993):

Tomamos também como referência nosso método de trabalho, a saber: não existe uma personagem para cada ator, mas personagens em ação para serem investigadas por todos os atores. Dessa forma, os novos integrantes poderiam compreender que não nos interessava a psicologia da personagem, mas seu movimento enquanto ser social, e assim, compreendê-la em todas as suas contradições (ALMEIDA, 1995, p.272).

No processo de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) – cujo título teve como inspiração a versão radiofônica de Brecht para a obra shakespeariana, de onde advém seu subtítulo – esse rodízio de personagens entre os atores foi realizado apenas durante o trabalho de mesa, devido ao curto período de tempo destinado à montagem.

Nesse primeiro mês de estudos, concomitantemente ao trabalho com o material textual e a definição de uma primeira adaptação do texto, ocorreram ensaios práticos, nos quais o elenco entrou em contato com alguns dos componentes da linguagem teatral proposta pelo encenador.

Conforme sinalizado por Fernandes (2010), economia e precisão são duas das características que compõem a poética de Marcio Aurelio, que tem como principal norteador o princípio do *foco*. O procedimento de determinar focos permeia sua prática e pensamento, tanto no trabalho com o material dramaturgico, quanto na exploração cênica e, mais especificamente, na pesquisa com os atores e atrizes.

[Lígia] cita alguns dos exercícios realizados durante a montagem e que teriam o foco como ponto central. Dentre eles, a diretora assistente detalha um jogo no qual todo o elenco deve contar uma história em conjunto: em roda, cada ator ou atriz deve falar uma frase da história, bater palmas, e o seguinte deve dar prosseguimento à mesma história a partir do ponto na qual ela foi suspensa; o ator ou atriz que decidir finalizar a história deve bater duas palmas e contá-la do início ao fim; em vez de frases, a história pode ser constituída coletivamente palavra a palavra, ou ainda letra a letra. O foco, nesse caso, residiria sobre a palavra e a escuta. Outro exercício, citado desta vez por [Fernando], refere-se a deslocamentos espaciais: partindo do elenco enfileirado no fundo do espaço cênico, Aurelio dava distintos comandos simples a cada ator ou atriz (como andar até a frente, pular, virar-se), compondo uma determinada disposição no espaço; após certo número de comandos, era solicitado aos atores e atrizes que repetissem com o maior rigor possível a mesma composição criada. Nesse segundo caso, o foco residiria, sobretudo, na interação entre elenco, ações, e espaço.

Assim, foram trabalhados neste primeiro momento exercícios e jogos teatrais que, tendo o foco como princípio, vinculam-se à limpeza e à concisão formais. Alinhado a esses fundamentos, do ponto de vista corporal, foram realizados exercícios durante parte do processo com base na técnica do *kung fu*. Sobre essa experiência, relatam o ator Dudu Galvão e a atriz Paula Queiroz:

[...] foi uma experiência muito importante para mantermos aceso o trabalho de preparação corporal, deixar os nossos corpos treinados e capazes de executar movimentos mais conscientes e elaborados e, mais ainda, dilatar nossa percepção ao redor do espaço em que estamos apresentando nossos personagens, principalmente dentro do processo do *Hamlet*, cuja linguagem utilizada exigia tamanha precisão e economia (GALVÃO; QUEIROZ, 2014, p.100).

Figura 23: Elenco de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) em prática de *kung fu*.



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.

Com relação ao trabalho vocal, um trecho da descrição de Aurelio sobre o processo de criação de *Ricardo II* (1993) com a Cia. Razões Inversas – que também teve a assistência de direção de Lígia Pereira – remete ao processo de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013). Descreve o encenador:

Outras tantas versões [da dramaturgia] foram se sucedendo durante o processo de montagem, buscando a dinâmica própria exigida pelo espetáculo e estimulando os atores a compreenderem o método de trabalho por nós utilizado. Como método, tínhamos por princípio não nos deixar levar pelo encantamento da fala. Sabíamos que esta era uma maneira de pensar o fenômeno e o que deveríamos perseguir era o seu sentido cênico como expressão poética e não “poetada” (ALMEIDA, 1995, p.257).

As diretrizes para o tratamento do texto propostas por Aurelio durante o processo de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) se assemelham ao trabalho realizado em sua montagem de *Ricardo II* (1993) e, de certa forma, ofereceram uma continuidade ao trabalho iniciado por Babaya em *Sua incelença, Ricardo III* (2010), uma vez que o rigor e a precisão com a emissão do texto parecem ter permeado ambos os processos. Acrescenta-se a isso o fato de Babaya também ter ocupado a função de preparadora vocal do Grupo nessas duas ocasiões.

Passado este primeiro momento dos ensaios, teve início um período mais centrado na montagem do espetáculo em si. Nesse segundo momento, a ênfase da atuação de Aurelio frente ao Grupo se inverte, e o mesmo passa então a operar menos

como um pedagogo e mais como um encenador clássico, de caráter mais autocrático, e possuidor de estética e assinatura artística específicas.

Sendo Aurelio um encenador que não faz concessões quando se trata de sua linguagem teatral, conforme assinalado por [Ernani], [Gabriel] e [Lígia], em *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) é possível observar que, mesmo que houvesse por parte da direção um desejo de mescla ou contaminação entre as linguagens do encenador e aquela do Grupo, a maior aspiração por parte de Aurelio e Lígia era proporcionar ao Grupo a experiência de vivenciar um processo de criação segundo os pressupostos do encenador.

Segundo [Lígia], a rigidez e a não-concessão do teatro de Aurelio correspondiam ao desejo do Grupo de experimentar outras linguagens, e, segundo sua perspectiva, caso tivesse havido uma mescla maior entre as duas linguagens, o próprio desejo inicial do coletivo teria sido desrespeitado. Assim, [Lígia] confirma o pressuposto de que na base do trabalho entre os Clowns de Shakespeare e Aurelio, não houve uma intenção de adequação da proposta de encenação ao Grupo, mas a busca por fazer o Grupo aproximar-se da estética do encenador, partindo de um texto de seu apreço, reconstruído pela perspectiva da encenação.

Se essa lógica operante parece ser condizente com os anseios iniciais do Grupo, ainda assim, ela pode ser questionada com relação à preservação ou não de uma autonomia do coletivo com relação à obra realizada. Pode-se ainda discutir em que medida esse posicionamento da direção não abriu caminho para que os integrantes do Grupo atuassem apenas como reprodutores de formas e executores de uma proposta externa. Esse pressuposto de trabalho também não parece ter ficado suficientemente esclarecido, ou não correspondeu aos desejos de todos os integrantes do coletivo, no decorrer deste processo de criação. Some-se a isso o fato de que o elenco que realizou o projeto não foi composto pelos mesmos integrantes que o conceberam; o que pode ter gerado certo desconforto – sinalizado em algumas entrevistas como uma falta de predisposição da direção para a escuta ou para a mescla de linguagens. De certa forma, certo estranhamento com relação à falta de elementos da linguagem teatral que caracterizavam o Grupo no espetáculo final também foi percebido pelo público e por parte da crítica especializada, conforme será exposto a seguir.

O processo de criação de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) divergiu consideravelmente dos outros dois processos estudados. A começar, pelo fato de, dentre outros diferenciais, não haver a utilização de *workshops* como procedimento de criação. No processo de ensaios, Aurelio solicitou que as cenas fossem imaginadas mentalmente pelos atores durante o período de leituras, para serem posteriormente testadas diretamente. Não havia, assim, uma preparação prévia de material cênico proposto pelos atores e pelas atrizes, mas experimentações e proposições colocadas em prática, em ação, no decorrer dos ensaios de montagem de cada cena da adaptação dramatúrgica. Outro ponto que diferencia este processo dos demais aqui estudados reside no fato dos quatro ensaios abertos ocorridos na montagem de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) terem sido realizados com a obra já finalizada – sendo dois deles feitos uma semana antes da estreia oficial do espetáculo.

Figura 24: Marcio Aurelio, Dudu Galvão e Joel Monteiro, em ensaio de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.

Se é possível identificar, de início, um estranhamento por parte dos atores e atrizes, que sentiam falta do espaço criativo proporcionado na realização de *workshops*, essa sensação parece ter sido amplificada devido ao fato de, a partir da criação em ação proposta por Marcio Aurelio, seus comentários e intervenções serem bastante pontuais no que concerne à interpretação. A condução de Aurelio parece, assim, congrega aspectos contraditórios, permitindo liberdade de experimentação inicial por parte dos intérpretes, ao mesmo tempo em que passa a determinar um desenho corporal e espacial

e a emissão de textos de modos muito precisos e característicos de sua linguagem – e com as quais o Grupo não estava familiarizado.

Se por um lado a falta de balizamento da maneira que costumavam a obter chegou a incomodar parte dos intérpretes – notadamente, sinalizam esse incômodo [Camille], [Dudu] e [Paula], que podem ser identificados como intérpretes do elenco “coadjuvante” do espetáculo –, a economia de indicações por parte da direção também foi interpretada por outros como motivadora de um processo de autonomia proposto pelo encenador aos atores e atrizes, conforme podemos verificar na reflexão do ator César Ferrario:

Depois de *Ricardo III* veio o nosso *Hamlet*, encenado por Marcio Aurelio. Agora, estamos às margens dos nossos vinte anos, e nesse caminho ainda não havia me deparado com pessoa de tão poucas palavras e que tanto soubesse ensinar com seu silêncio. Marcio muito observa, ouve, e pouco fala; por outro lado, quando chega o momento de um posicionamento seu, hora essa que acredito ser por ele cirurgicamente escolhida, seu pensamento desce afiado e preciso como uma navalha. Nesses momentos de pura aula fica claro que, atrás daquele silêncio, existe uma inteligência ativa e pulsante. Diante desse “silêncio inteligente”, o que nos resta, enquanto atores e atrizes, é a pesada responsabilidade de arcar com as nossas proposições, sem o constante aval e diretrizes por parte de quem comanda. A solução que o ator precisa encontrar, dada a situação, é propor uma conduta de trabalho que sobreviva ao silêncio do diretor. Com isso, o ponto de corte, impiedoso e destrutivo, passa a ser você mesmo. Não há caminho mais bonito para a conquista de uma autonomia cênica por parte de quem atua. É uma conduta dialeticamente opressiva e ao mesmo tempo libertadora. Se o resultado cênico trará para o grupo tantos ventos tão favoráveis quanto o *Ricardo III* ainda não sei. É cedo para emitir qualquer veredicto mas, sem dúvidas, *Hamlet* é um dos trabalhos mais desafiadores que já encaramos e, por isso, fundamental para a não estagnação da equipe (FERRARIO, 2014, p.49).

O relato de Ferrario aponta para uma visível perspectiva pedagógica por parte da condução de Marcio Aurelio. No entanto, a atuação de Aurelio junto ao Grupo é permeada em sua totalidade por binômios; binômios esses que, por vezes, podem parecer ambíguos: autonomia/carência; processo/obra finalizada; experimentação/determinação. Essa ambiguidade pluraliza as leituras da relação entre o encenador e o coletivo, complexificando-a se comparada à do Grupo com Villela, ou mesmo da percepção do Grupo sobre *O capitão e a sereia* (2009); pois nesses casos, dadas as diferenças individuais, as percepções dos integrantes são em grande parte unânimes.

Conforme já sinalizado anteriormente, nas entrevistas realizadas tem-se a impressão de uma maior valorização do processo, por parte dos Clowns de Shakespeare, em relação à obra final, como se essa não fosse compatível ao aprendizado obtido pelo

Grupo durante o processo de criação. De certo, esse pensamento pode ter sido influenciado pelo menor grau de aceitação da obra pelo público. Ainda assim, aspectos desse processo de criação foram reavaliados nas entrevistas; sendo a falta de tempo para um maior entendimento e diálogo com o que estava sendo proposto pelo encenador o principal fator de desencontro.

Em virtude do processo estar atrelado ao cronograma aprovado junto ao Programa Petrobras Cultural, ainda que fosse contrário ao melhor aproveitamento do desafio proposto pelo encenador, *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) teve sua estreia em janeiro de 2013, cumprindo uma agenda anteriormente determinada de apresentações em alguns estados do Nordeste e apenas uma temporada em São Paulo – SP.

*Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) aparece assim como o processo mais conflituoso dentre os aqui estudados, no qual o Grupo de fato teve maiores dificuldades para assimilar os procedimentos propostos pela direção externa por uma conjunção de fatores, que abarcam desde o fato do ponto de partida apresentar matrizes distintas daquelas às quais o Grupo estava acostumado a trabalhar, mas incluindo também a forma como o processo foi conduzido e o pouco tempo de maturação antes da estreia da obra, em virtude de acordos institucionais. Contudo, independentemente do sucesso ou não da obra junto aos curadores e programadores, bem como ao público do Grupo, caso se tenha em mente o objetivo inicial do coletivo de colocar-se em risco e aceitar o desafio de experimentar outra linguagem teatral, a montagem de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) pode ser considerada exitosa. A seguir, será analisado de que forma esta montagem tão peculiar na trajetória do coletivo natalense foi recebida pela crítica, paulistana e potiguar.

### **2.3.6. Da fortuna crítica de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013).**

Assim como no caso de *Sua incelença, Ricardo III* (2010), o fato de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) ter realizado sua temporada de estreia em Natal faz com que esta análise seja iniciada pela publicação de Fortunato em seu *site* pessoal. Fortunato inicia sua postagem, intitulada simplesmente de *Hamlet*, por destacar a força coletiva do Grupo e a distribuição dos papéis no elenco; o que em seu ponto de vista,

privilegiou um equilíbrio entre os intérpretes e maior benefício para a montagem<sup>31</sup>. Tendo assistido ao espetáculo em sua estreia, Fortunato entende que a montagem ainda não está completamente ajustada, mas ainda assim tece breves comentários, quase sempre elogiosos, sobre cada um dos intérpretes. De modo geral, perpassa a publicação de Fortunato a sensação de que há uma mudança em operação no Grupo (motivo recorrente na fala do jornalista sobre o coletivo potiguar), que se caracteriza pela maturidade dos Clowns de Shakespeare em suas duas décadas de existência - de fato, são utilizados ao longo do texto os termos “maduros”, “amadureceu”, “cresceram”, “amadureceram” e “não se acomodaram”.

Figura 25: Joel Monteiro em *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013).



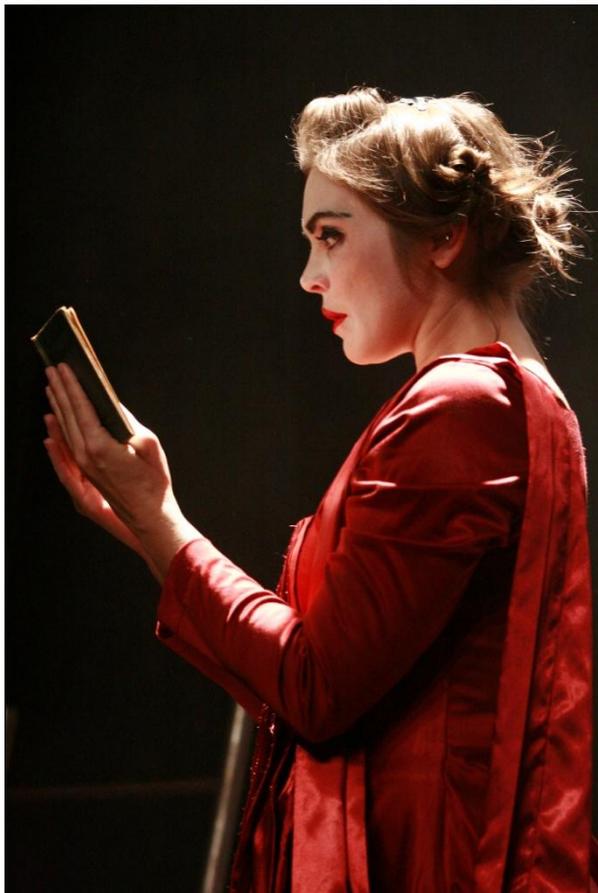
Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Adalberto Lima.

Outro fator salientado por Fortunato diz respeito ao público do Grupo, que segundo o autor, ainda não parecia ter acompanhado as mudanças do coletivo – se para o jornalista os Clowns de Shakespeare teriam amadurecido, seu público ainda buscava no novo Grupo o mesmo que já visto anteriormente. Nesse ponto, Fortunato destaca o

<sup>31</sup> Vale ressaltar que tanto em *Sua incelença, Ricardo III* (2010), quanto em *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) a distribuição dos papéis para o elenco foi realizada de modo vertical, sendo designadas pelas equipes de direção de cada um dos espetáculos.

alívio para esse público ocasionado pela cena do teatro dentro do teatro, que se utiliza de uma maior gama de componentes da *solaridade*, como a música em cena, e um tom mais *clownesco*. Curiosamente, assim como feito em relação a *Sua incelença, Ricardo III* (2010), Fortunato foca sua publicação no Grupo, sem mencionar o encenador Marcio Aurelio, nem creditar qualquer mudança e amadurecimento do Grupo ao fato de estarem sob uma direção externa.

Figura 26: Titina Medeiros em cena de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Adalberto Lima.

A figura do encenador também é de certo modo sublimada na crítica de Prado para o *Portal de Notícias R7*. Em completa oposição à crítica de Ramos para *O capitão e a sereia* (2009), Prado não confere sequer um ponto positivo à montagem de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013). Em seu discurso, é possível entrever a responsabilização do coletivo potiguar pela falta de êxito da peça, a começar pelo seu título (*Clowns de Shakespeare derrapa em Hamlet*). Esse mesmo pensamento é reafirmado ao longo da crítica em períodos como “Os potiguares derraparam feio” e “o Clowns de Shakespeare desperdiçou a chance”. Ainda assim, o encenador é citado

brevemente, apenas no que concerne à exposição da ilusão teatral e ao figurino, que segundo o crítico, carece de unidade estética.

A crítica de Prado se inicia com uma breve comparação entre a (segundo o autor) exitosa montagem *Sua incelença, Ricardo III* (2010) e a malograda experiência de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), destacando a diferença entre as duas montagens do mesmo Grupo. Entretanto, não traz à tona a questão fundamental de os trabalhos terem sido dirigidos por dois encenadores de opções estéticas opostas. A crítica de Prado, que deprecia de forma deslegante a interpretação de praticamente a totalidade do elenco, parece ser fundamentada, contudo, numa expectativa pessoal para a montagem da obra clássica shakespeariana, ao compará-la, por exemplo, à versão de *Hamlet* recém-apresentada pelo Wooster Group. Interessante notar que se para Fortunato, do ponto de vista de espectador privilegiado da trajetória dos Clowns de Shakespeare, o ponto principal da montagem reside nas novidades trazidas por uma mudança no coletivo, o olhar de Prado desconhece a peça na trajetória do Grupo, mas logra compará-la às versões da mesma obra apresentadas no Brasil; o que o leva a criticar justamente uma suposta falta de inovação.

Já a crítica de Maria Eugênia de Menezes para *O Estado de S. Paulo* tem um trânsito maior entre as trajetórias do encenador e do Grupo, conforme anunciado desde seu título (*'Hamlet', encontro de tempos e estéticas*). De fato, no texto de Menezes há um certo equilíbrio de forças e de protagonismos entre Aurelio e os Clowns de Shakespeare: se por um lado a crítica identifica na montagem os elementos definidores da estética do encenador, também leva em conta o histórico do Grupo, citando inclusive a utilização do recurso de direções externas pelo coletivo, bem como o fato de o coletivo estar se arriscando para além de sua estética habitual nessa parceria em específico. Apesar de pontuar que os intérpretes estão fora de sua zona de conforto, Menezes não deixa entrever se esse fato seria positivo ou negativo. Sobre o tom geral, sinaliza também para o respiro na tragédia dado pela cena do teatro dentro do teatro – fator também mencionado por Prado.

Por fim, na crítica de Carolin Overhoff Ferreira para a *Folha de S. Paulo*, intitulada *'Hamlet' deixa viés político compreensível ao espectador*, a autora traz uma leitura política dos elementos de cena, do cenário à maquiagem, passando pelos figurinos, para destacar a inteligibilidade da proposta para o grande público. De fato, o recorte dramaturgico realizado em *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013)

garante uma grande compreensão do enredo da obra original – muito além daquele assegurado pela adaptação textual de *Sua incelença, Ricardo III* (2010), por exemplo. Ainda assim, mesmo que a obra seja compreensível pelo público, parece não ter tido um grande grau de comunicação com ele, ou pelo menos, com o público que tinha como expectativa a comunicabilidade já alcançada pelas demais montagens dos Clowns de Shakespeare.

Figura 27: Renata Kaiser em cena do metateatro em *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Adalberto Lima.

Uma questão que perpassa a fortuna crítica de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) diz respeito ao ponto de vista do espectador – especializado ou não – frente à obra: considera-se a mudança de rumos e a necessidade de se tomar por comparação as demais montagens que fazem parte da trajetória dos Clowns de Shakespeare, ou não. Por se tratar de um espetáculo que rompe com o que o Grupo estava acostumado a apresentar (e, de modo especial, com a montagem recém dirigida por Villela), elaborar uma leitura isenta do espetáculo, sem vinculá-lo (positiva ou negativamente) ao contexto da produção anterior do Grupo, se tornou uma tarefa delicada.

Relatados e analisados os processos de criação de *O capitão e a sereia* (2009), *Sua incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), no próximo capítulo será realizada a avaliação da utilização do recurso do convite a encenadores externos pelos Clowns de Shakespeare, tendo em vista os aspectos elencados no primeiro capítulo, bem como serão abordados os desdobramentos posteriores desses processos na prática recente do Grupo.

### 3. CAPÍTULO 3: DA AVALIAÇÃO DOS PROCESSOS ANALISADOS: REPENSANDO O PASSADO E PROJETANDO O FUTURO

Conforme pôde ser observado ao longo dos capítulos anteriores, o recurso do convite a encenadores externos é uma questão delicada e multifacetada, pois significa não apenas uma escolha estética, como também um modo de produção, implicando em variados aspectos do fazer teatral do coletivo e da individualidade de seus integrantes. Tanto na opção pelo procedimento, quanto no modo como ele foi realizado nos casos estudados, bem como em suas consequências, podem ser observados alguns aspectos passíveis de avaliação positiva e outros, mais questionáveis. Nesse capítulo, pretendo lançar luzes sobre ambos tipos de decorrência.

Apesar de os processos de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) serem muito distintos entre si e tenham gerado resultados bastante diversos para o Grupo, foi possível identificar algumas similaridades de posicionamento dos Clowns de Shakespeare frente aos encenadores convidados. Ao mesmo tempo, o estudo de *O capitão e a sereia* (2009) possibilitou observar as diferenças entre esse processo no qual o Grupo trabalhou sem a colaboração de encenadores externos, e aqueles.

O primeiro item desse capítulo avalia os casos estudados com base em sua formação e manutenção, dois dos três pontos que conformam o trinômio<sup>32</sup> que, conforme apontado no primeiro capítulo, permeia a sobrevivência de um coletivo de teatro de grupo na cidade do Natal. Já no segundo item, discute-se os diferentes graus de autonomia que o Grupo aparenta ter obtido em suas relações com os encenadores convidados. Tendo em vista que no fechamento desta pesquisa os Clowns de Shakespeare já haviam estreado outros espetáculos, posteriores às obras analisadas, no último item são feitas algumas considerações sobre o momento mais atual de seu fazer teatral.

#### 3.1. Reconsiderando dois aspectos do trinômio: como as experiências analisadas auxiliaram ou não na formação e na manutenção do Grupo?

---

<sup>32</sup> Formação-profissionalização-manutenção

No primeiro capítulo desta dissertação, consideramos a hipótese de que o procedimento do intercâmbio com artistas colaboradores, realizado pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, poderia corresponder a uma estratégia utilizada pelo coletivo potiguar para a obtenção de êxito em três quesitos que, a partir da observação dos demais coletivos de teatro de grupo da região, indicam os aspectos necessários para a permanência/sobrevivência de um coletivo teatral: formação, profissionalização e manutenção. Uma vez que no caso dos Clowns de Shakespeare o aspecto da profissionalização já é consolidado, visto que o Grupo domina certas estruturas de trabalho, competências técnicas e artísticas e práticas sociais que o distingue dos teatros “amadores”, retomaremos os processos analisados sob a ótica dos outros dois elementos relacionados à sobrevivência dos coletivos teatrais: a formação e a manutenção.

Conforme sinalizado no capítulo anterior, no caso dos Clowns de Shakespeare o aspecto da formação esteve estritamente vinculado aos intercâmbios com outros artistas na primeira fase da trajetória do coletivo, sendo o contato com Sávio Araújo, Advane Néia, Eduardo Moreira, dentre outros, um fator indispensável para sua formação inicial na linguagem teatral (portanto, também relativo à sua profissionalização), suprimindo a lacuna de seus integrantes com relação ao ensino formal nessa área. Contudo, esse tipo de reconversão – termo que Canclini (2011) adota para discutir quando um patrimônio (material ou imaterial) é reinscrito em condições renovadas de produção e mercado – dos intercâmbios na primeira fase não mais se aplica para a terceira fase do coletivo. Assim, torna-se necessário compreender de que maneira os encenadores convidados contribuem pedagogicamente para o Grupo em sua fase atual, vislumbrando até que ponto sua atuação ainda pode ser considerada indispensável.

É certo que, independentemente do momento de vida de um coletivo, ao se trabalhar com artistas convidados que possuam outros procedimentos de criação ou referenciais teatrais diferentes daqueles com que se está habituado, sob a égide da cooperação/hibridização e não da competição/dominação, há uma tendência para que se expanda a gama de conhecimentos desse coletivo acerca da linguagem teatral. Dessa forma, conforme pôde ser observado no capítulo anterior, os processos capitaneados por Gabriel Villela e Marcio Aurelio possibilitaram aos atores dos Clowns de Shakespeare o contato com novos saberes – seja nas esferas técnica, teórica, ou num sentido mais

amplo, humana –, bem como proporcionaram aprendizados aos responsáveis pelas demais áreas do Grupo, modificando aspectos relativos à produção, à iluminação e à direção do coletivo. [Joel] e [Paula] chegam a reforçar a importância do contato com os encenadores externos para a formação de Yamamoto enquanto diretor, tendo em vista que, assim como os demais integrantes que compõem o Grupo desde sua fase inicial, a formação de Yamamoto se deu no bojo do fazer teatral do Grupo em si.

Porém, uma vez que o contato com esses encenadores não visava mais apenas a introdução do Grupo na linguagem teatral, a função pedagógica do convite aos encenadores externos encontrava-se vinculada mais intimamente a uma necessidade dos integrantes de renovação das práticas teatrais e estruturas de trabalho estabelecidas no Grupo, ou a um salto qualitativo em determinados aspectos já seus conhecidos.

Diferentemente de oficinas pontuais frequentadas apenas por parte dos integrantes (ou mesmo de outros espaços de aprendizado, por vezes impossibilitados de ocorrer devido às demandas decorrentes da agenda de atividades promovidas pelo próprio coletivo), a vantagem do recurso aos encenadores externos nas experiências analisadas reside em possibilitar que toda a estrutura do grupo de teatro seja envolvida num momento de capacitação e renovação conjunta; oferecendo um vocabulário e uma experiência formativa comum a todos os seus integrantes, de tal modo que possibilita aos mesmos desdobrá-los de forma coletiva no decorrer da trajetória futura do grupo.

Além disso, o convite aos encenadores gera espetáculos que passam a compor o repertório do próprio grupo, comungando aspectos de formação e manutenção num objeto mais ou menos estável e afeito ao conjunto de artistas reunido em torno dele. De fato, formação e manutenção quase se fundem, se for considerado que, nos casos estudados, o contato entre o Grupo e os encenadores só foi possibilitado pela aprovação em editais de política cultural que propunham não apenas a “pesquisa”, ou a “investigação de linguagem”, mas a criação de espetáculos (o que beneficia tanto os artistas que desejam a expressão, quanto os setores que desejam o consumo).

Assim, identifico que a principal função pedagógica dos encenadores externos na fase atual do Grupo vincula-se à possibilidade desse recurso proporcionar aos integrantes dos Clowns de Shakespeare vivenciar novas estéticas e novas experiências teatrais, sem que seja necessário alhear-se do Grupo, mas ao contrário, proporcionando-as no próprio bojo do coletivo. [César], [Titina] e [Paula] reafirmam que as experiências com os encenadores convidados funcionam como um período determinado de respiro no fazer cotidiano do coletivo, proporcionando ao Grupo como um todo a experimentação

conjunta e o exercício frente a outros paradigmas, durante o processo de criação de uma peça teatral.

Nesse sentido, reitero que a perspectiva formativa nesses processos é antes fruto de uma percepção interna dos Clowns de Shakespeare, do que necessariamente um fator intencional da direção convidada. Mesmo que no caso de Marcio Aurelio haja a explicitação de um impulso formativo, em especial em determinados momentos do processo de criação, é necessário lembrar que ambos os encenadores possuíam como dever final a concretização de um espetáculo teatral.

Do mesmo modo, ainda que os processos com encenadores externos possuam grande importância para o fazer teatral do Grupo, justamente por possibilitar desafiadoras experiências no campo do aprendizado teatral, não deve ser menosprezado o conhecimento adquirido em processos como *O capitão e a sereia* (2009). Nesse caso, mesmo que a presença de artistas colaboradores seja de menor intensidade ou até mesmo inexista, dá-se um processo singular de aquisição de novos repertórios por parte dos integrantes do Grupo, na medida em que se instrumentalizam para assumir a responsabilidade de articular coletivamente todos os elementos que constituem a obra. De fato, o processo colaborativo parece possibilitar um aprendizado vinculado à autoria da obra, que depende da maior apropriação dos múltiplos discursos que dela advêm.

Não busco aqui realizar uma defesa do processo colaborativo frente a outros modelos de processo. Ainda assim, é inegável que nos pressupostos que regem os diversos processos colaborativos que conhecemos enquanto procedimentos de criação (que, de certo modo, correspondem ao modo de produção do teatro de grupo), há a perspectiva idealizada de uma construção conjunta e horizontal onde o aprendizado seja construído e compartilhado por todos que tomam parte do processo. Sobre esse ponto, reforça Santos:

Na dinâmica da colaboração, há sempre um convite ao estabelecimento da autonomia e à adoção de uma atitude ativa. Numa posição passiva, fica-se à espera do outro e assim instaura-se uma relação verticalizada entre aquele que dá e aquele que recebe. Por isso, verificamos a horizontalidade como um princípio fundamental nos processos teatrais colaborativos. Na criação colaborativa, os artistas se retroalimentam o tempo todo e, assim, fortalecem a obra em gestação (SANTOS, 2010, p.40).

Desse modo, no processo colaborativo, a princípio, não *deveria haver* nem as figuras de um encenador-tutor e de um encenador-chefe, ou um encenador-guia, que transmitiriam seus conhecimentos verticalmente a seus atores-discípulos, atores-empregados ou atores-guiados, mas sim a construção conjunta de um conhecimento não

previamente determinado. De modo semelhante, nos processos de troca cultural, mesmo no campo mais restrito do teatro, não *deveria haver* repertórios artísticos dominantes e homogeneizadores, nem práticas coercitivas, nem padrões de gosto... Pode-se complementar que a transformação em relações conflitivas no seio de um processo artístico, ou mesmo de um processo cultural, não acontece sem o enfrentamento de contradições individuais e coletivas, que dependem da interação entre organização social, convenções artísticas e espaços de poder. Segundo Canclini:

Mudar as regras da arte não é apenas um problema estético: questiona as estruturas com que os membros do mundo artístico estão habituados a relacionar-se, e também os costumes e crenças dos receptores (CANCLINI, 2011, p. 40).

Por sua vez, em *Sua incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), seja pelo modo como os processos de criação foram articulados entre Grupo e respectivos encenadores, ou pela condição de interação desses atores sociais, o aprendizado gerado nos integrantes do Grupo parece resultar não de uma construção conjunta de conhecimento, mas de processos de imersão em linguagens teatrais pré-concebidas, com um grau pequeno de permeabilidade, ou de abertura à alteração de seus pressupostos através do atrito entre um projeto de encenação e o cotidiano de ensaios.

Dessa forma, acredito que tanto Gabriel Villela quanto Marcio Aurelio atuaram de maneira semelhante, no que concerne ao “processo de hibridação”<sup>33</sup> inerente ao intercâmbio entre as culturas teatrais projetadas pelos artistas nos dois casos. Permanece, talvez, uma falsa percepção de maior integração entre Villela e Grupo devido às aproximações aparentes entre as identidades artísticas do encenador e do coletivo, previamente reconhecidas, e até mesmo pelo emprego dos *workshops* no processo de criação de *Sua incelença, Ricardo III* (2010). No entanto, com relação a esse ponto, é elucidativo o comentário de Nicolette acerca do processo de criação de *Romeu e Julieta* (1992):

O fato de solicitar cenas e sugestões dos atores não significa, contudo, que o processo de trabalho com Gabriel Villela pudesse ser definido como coletivo ou colaborativo [...] O projeto, o controle total, permaneceram em suas mãos – tanto que os *workshops* solicitados no meio da montagem visavam a concretizar suas ideias ou “intuições” (NICOLETTE, 2005, p.68).

---

<sup>33</sup> Acerca do termo hibridação, afirma Canclini: [...] *entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas* (CANCLINI, 2011, p. XIX, grifo do autor).

Assim, reforço que ambos os encenadores, ainda que tenham expressado verbalmente o desejo de uma mescla resultante de seu contato com o Grupo, conforme sinalizado por [Fernando], propuseram mais uma aplicação de seu modo de trabalho do que uma contaminação em si, estando os Clowns de Shakespeare em sua maioria, conscientes e desejosos de que assim o fosse.

Com relação aos aspectos pedagógicos advindos dos processos entre os Clowns de Shakespeare e os encenadores convidados, identifico a importância da renovação trazida para o coletivo como um todo, ao se colocar em contato com artistas colaboradores. Contudo, analiso que essas relações poderiam ser potencializadas tanto para os encenadores quanto para o coletivo, caso na proposição do trabalho se estabelecesse um processo no qual o Grupo pudesse se posicionar de modo mais colaborativo – uma vez que esse é o modo de produção que o coletivo elege quando atua autonomamente – frente ao encenador externo. Surgiria, quiçá, a construção de uma voz mais ativa dentro da obra, por parte do Grupo, e realmente um maior diálogo teatral entre os agentes envolvidos na criação. Com isso, o Grupo poderia continuar a aprofundar um tipo de processo com o qual se identifica, com mais domínio sobre seu discurso e sobre seus interesses. Esses pontos serão retomados no próximo item, quando as relações entre encenadores e Grupo serão tratadas sob o viés da autonomia e da identidade.

No que diz respeito a de que maneira a associação entre os Clowns de Shakespeare e os encenadores convidados influenciaram aspectos relativos à manutenção do Grupo, há que se diferenciar cada um dos casos. Uma vez que não foi possível acessar com exatidão os valores utilizados pelo Grupo para a realização de cada uma das produções, bem como a renda gerada através das apresentações e circulações (até mesmo os dados relativos ao número de apresentações de cada espetáculo foram nos fornecidos de modo estimado)<sup>34</sup>, as análises relativas ao aspecto da manutenção decorrem do exposto nas entrevistas cedidas para esta dissertação e de uma apreensão geral da relação do Grupo com cada um dos espetáculos.

Em cada um dos três processos criativos aqui analisados, é interessante que sejam considerados dois momentos específicos com relação à manutenção econômica do coletivo: um momento inicial, no qual há ou não a obtenção de recursos que

---

<sup>34</sup> Os números de apresentações de cada um dos espetáculos foram estimados pelos integrantes do Grupo em conversas informais que tivemos ao longo de nossa convivência. Não é prática do Grupo ter um registro exato de número de apresentações de cada uma de suas produções.

viabilizem a realização do processo de criação, a manutenção do Grupo nesse período de ensaios e custeiem a produção envolvida na montagem da obra, e um momento posterior, no qual estando a obra realizada, o Grupo pode manter-se através da renda obtida pelas apresentações em temporadas, festivais e projetos de circulação, entre outros. Em todos os casos analisados, os Clowns de Shakespeare obtiveram recursos que possibilitaram a realização dos processos através de aprovação em editais, que, dadas as suas particularidades, proveram o Grupo com recursos visando a criação, montagem e apresentação de espetáculos inéditos.

*O capitão e a sereia* (2009), que se diferencia dos outros espetáculos estudados por não contar com a direção de um encenador convidado, apesar de ter em sua ficha técnica a participação de inúmeros artistas colaboradores, contou com subsídios provenientes de um edital para a realização de uma montagem inédita – o que já havia ocorrido anteriormente na trajetória do Grupo no processo de *O casamento* (2006). O edital também previa uma temporada de estreia de quarenta apresentações no SESI Vila Leopoldina, em São Paulo/SP, sendo este número um terço do total de aproximadamente cento e vinte apresentações computadas pelo espetáculo.

Já *Sua incelença, Ricardo III* (2010) figura como o segundo projeto de maior aporte financeiro para a produção de um espetáculo no Grupo, resultante da somatória dos recursos de três editais, conforme já mencionado no capítulo anterior. Se por um lado pode-se considerar que o prestígio de Villela auxiliou o Grupo a obter os recursos necessários para a realização do projeto, faz-se necessário considerar que o projeto do espetáculo ficou em suspenso por dois anos desde sua idealização, devido a dificuldades em se conseguir o capital necessário para sua execução – o que só foi conseguido, é importante assinalar, após o êxito do Grupo com *O capitão e a sereia* (2009).

Lembramos que a associação dos Clowns de Shakespeare a Villela, para além dos seus aspectos especificamente ligados à cena, também tinha como objetivo fazer com que o Grupo obtivesse maior visibilidade frente à cena teatral, fator ressaltado por [Camille], [Fernando], [Joel], e [Renata]. De fato, apesar de não ser o espetáculo do Grupo que teve o maior número de apresentações, ou de participação em festivais (títulos pertencentes a *Muito barulho por quase nada* (2003)), *Sua incelença, Ricardo III* (2010) alçou o Grupo a outro patamar de produção, sobretudo, em virtude de sua estreia nacional na abertura do Festival de Teatro de Curitiba de 2011, e das participações nos festivais internacionais (Santiago a Mil 2012, em Santiago/Chile;

Festival Internacional de Cádiz 2012, em Cádiz/Espanha; Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica 2013, em Porto/Portugal).

Apesar de possuir um número menor de apresentações (em torno de noventa), se comparado a *O capitão e a sereia* (2009), e de ser um espetáculo mais custoso do ponto de vista da produção, *Sua incelença, Ricardo III* (2010) caracteriza-se por ser também mais rentável para o Grupo. A obra, apesar de ser realizada em áreas abertas, necessita de uma grande estrutura técnica de equipamentos de som, luz, e arquibancadas, além de possuir um cenário volumoso a ser transportado, fatores que elevam o custo de sua apresentação. Entretanto, devido principalmente à chancela de Gabriel Villela, associada à qualidade artística do trabalho, o coletivo conseguiu negociar cachês mais altos; tornando-se a obra de grande importância para a manutenção econômica do coletivo no período posterior a sua estreia.

Apesar disso, [Ivan] sinaliza que, sob seu ponto de vista, o Grupo não aproveitou o produto artístico de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) tanto quanto poderia. [Ivan] atribui esse desperdício à inexperiência do coletivo em lidar com o mercado teatral. Interessante observar que uma lógica mercantil permeia o discurso do assistente de direção de Villela, que associa o termo “profissionalismo” às regras de produção do mercado: produtividade; rentabilidade; valores a serem cobrados e recebidos são atributos que recorrentemente destaca .

Assim, ao associar-se com Villela – e com Aurelio também, apesar de no caso de Villela esse fator se tornar mais explícito, dado o histórico de produção do primeiro – o Grupo coloca em tensão o modelo cooperativado a ele caro. Jogando “conforme as regras”, o Grupo assume para si o posicionamento verticalizante dos encenadores e começa a flertar com modos de produção mais afeitos à estrutura “industrial” das grandes produções do eixo Rio-São Paulo.

Ainda que a associação de Villela aos Clowns de Shakespeare certamente beneficie o histórico e o currículo do Grupo, e que *Sua incelença, Ricardo III* (2010) alce o coletivo a um novo patamar de produção, promovendo inclusive sua internacionalização (como já mencionado, fator apontado por [Ernani] e pelo próprio [Gabriel] como um dos desejos motivadores do convite ao encenador), há de se considerar se a posição conquistada momentaneamente pelos Clowns de Shakespeare conseguiu ser mantida ou se, ao contrário, essa posição estava associada exclusivamente

ao encenador e sua assinatura nessa produção (como denotado em algumas das críticas aqui analisadas). O trabalho com Villela teria agregado um valor permanente ao Grupo, sendo possível para este, em sua lógica de produção e contexto geográfico e teatral particulares, sustentar o *status* conquistado em *Sua incelença, Ricardo III* (2010)?

A observação dos projetos futuros indica uma resposta negativa. Após a aprovação nos editais que subsidiaram a produção mais onerosa do Grupo, *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) – incluindo, o fundamental recurso proveniente do Programa Petrobras Cultural, 2008/2009 –, o coletivo não foi aprovado novamente em nenhum edital para a montagem de espetáculos inéditos até o momento atual. Do mesmo modo, o grande sucesso de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) também não garantiu a *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) uma grande circulação, sendo o histórico desse espetáculo composto por cerca de trinta apresentações e participações em apenas três festivais: Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, Festival de Curitiba e Festival de Artes Cênicas do Centro Cultural Banco do Nordeste, todos em 2013.

Desse modo, se a associação entre os Clowns de Shakespeare e encenadores convidados poderia ser um fator facilitador da aprovação em editais, não se pode afirmar que garantiria uma vasta circulação das obras daí resultantes. Para além dos aspectos ligados à manutenção do Grupo, é possível inferir que o sucesso de uma obra, explicitado na permanência ou não de um espetáculo em repertório, ou em sua maior ou menor circulação, pode vir a interferir até mesmo nas decorrências pedagógicas dos processos. Conforme sinalizado por [Camille], [Dudu] e [Titina], seja no processo com Villela, seja com Aurelio, muitos dos amadurecimentos, entendimentos e apropriações acerca das proposições dos encenadores ocorreram não no momento pré-estreia, mas no decorrer das apresentações – o que, no caso de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), acabou por ser prejudicado devido à curta permanência em cartaz do espetáculo.

Independentemente da obra em si, um fator que parece ter prejudicado uma maior aceitação de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) por parte do público, da crítica e dos programadores, é relacionado ao fato do espetáculo possuir uma estética que não apenas era muito distante daquela característica de outros trabalhos do coletivo potiguar mas, sobretudo, por ser enormemente contrastante com *Sua incelença, Ricardo III* (2010), produção que a antecedeu.

Nesse sentido, a opção pela experimentação de estéticas diversas por parte do Grupo – que, conforme foi apontado anteriormente, teve outras ocorrências ao longo da trajetória do coletivo, como em *O casamento* (2006), que também foi um espetáculo do Grupo de menor repercussão, segundo Moreira (2008) – parece ainda não ser uma escolha suficientemente clara para os integrantes do Grupo, não permeando seus discursos, e conseqüentemente, não sendo devidamente comunicada ao público que o acompanha. Fato é que, mesmo que o coletivo tenha optado por experimentar estéticas diferenciadas, até o momento atual determinadas produções do Grupo que possuíam características afins – vinculadas à *solaridade* –, parecem ter sido aquelas que obtiveram uma maior aceitação.

Esse fator não deveria pautar a decisão do Grupo de não mais arriscar-se fora dos seus campos habituais da linguagem teatral. Porém, cabe ao coletivo a reflexão de que, estando em constante experimentação (ao menos até o momento em que esse modo de proceder seja apreendido por público e crítica), há uma tendência de que algumas peças que contrariem as expectativas do senso comum tenham uma receptividade menor do que aquelas nas quais, por exemplo, os elementos da *solaridade* estejam mais aparentes. No caso de *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), o próprio coletivo parece não ter tido interesse em manter a obra em atividade, pois ainda que não houvesse o convite de temporadas ou apresentações em outras localidades, havia a possibilidade de novas temporadas na sede do Grupo, como ocorreu com os espetáculos subsequentes que compõem a trilogia latino-americana do coletivo; o que não foi realizado.

Ainda com relação a *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), [Ernani] também reafirma que, mais do que a criação de um espetáculo conjunto, sua intenção ao aproximar Aurelio e Grupo estaria inicialmente vinculada às contribuições formativas que Aurelio poderia trazer ao Grupo. Nesse sentido, e tendo em vista a recorrência com que os envolvidos na montagem reafirmam que o processo se mostrou mais potente do que o próprio espetáculo, talvez não fosse necessário ao coletivo realizar uma montagem com o encenador. Ao mesmo tempo, teria sido atraente aos patrocinadores a apresentação de um projeto de realização de uma experiência formativa com Marcio Aurelio, no período de tempo e nas condições realizadas, sem a previsão de realização de um espetáculo teatral? Como os grupos têm sua manutenção viabilizada – salvo exceções – majoritariamente através de editais, acabam, por vezes, tendo seus caminhos

direcionados segundo exigências protocolares, ainda que elas não correspondam em totalidade aos desejos e necessidades desses coletivos.

Outra questão que deriva das análises realizadas e que permanece igualmente em suspenso, diz respeito à continuidade artística dos grupos. Mesmo que se considere que a associação dos encenadores seria um fator facilitador para a aprovação dos projetos, no caso dos Clowns os projetos somente foram viabilizados um grande período de tempo depois de idealizados. Sendo assim, como planejar as atividades de um coletivo de teatro de grupo a longo prazo e manter uma linha de pesquisa coerente, quando se necessita sempre de subsídios incertos e de prazos indeterminados?

Por fim, não nos parece que a utilização do recurso aos encenadores externos (tendo como base os aspectos que compõem o trinômio estabelecido como fundamental para a sobrevivência de grupos de teatro no Rio Grande do Norte) seria imprescindível na fase atual do coletivo; sendo uma estratégia mais fundamental na primeira fase do Grupo, ou seja, até a efetivação de sua profissionalização. Ainda assim, o contato entre Grupo e encenadores externos trouxe evidentes benefícios aos Clowns de Shakespeare – nos termos de uma apreensão coletiva de uma nova linguagem, ou mesmo de maior visibilidade ao trabalho do Grupo. Apesar do contexto teatral da cidade do Natal ter se modificado desde os anos 1990 até o momento, essa associação entre novos coletivos teatrais e encenadores externos parece ainda ser eficiente na região <sup>35</sup>.

A seguir, continuaremos a análise dos processos estudados, tendo como perspectiva a questão, já esboçada nesse item, que se refere à autonomia do Grupo frente aos encenadores externos.

### **3.2 Os Clowns de Shakespeare, sua identidade e autonomia: o processo é de quem, afinal?**

---

<sup>35</sup> Além dos coletivos norte-rio-grandenses que possuíram processos recentemente dirigidos por encenadores externos anteriormente citados no Capítulo 1 (Bololô Cia Cênica, Coletivo Atores à Deriva e Cia. A Máscara), a Cia. Pão Doce se constitui como outro exemplo atual de grupo potiguar que faz uso desse recurso. Fundada em 2002 e oriunda de Mossoró/RN, a Cia. Pão Doce representará o Rio Grande do Norte no projeto Palco Giratório 2016 promovido pelo SESC, com o espetáculo *A casatória c'a defunta* (2014), que possui direção externa ao coletivo, assinada pelo também mossoroense Marcos Leonardo.

Outro fator evidenciado na relação estabelecida entre os Clowns de Shakespeare e os encenadores convidados vincula-se à posição de poder delegada pelo Grupo aos encenadores em seus respectivos processos de criação; fator esse que acaba por tornar mais complexa a tarefa de designar uma única e contínua característica identitária do coletivo potiguar, dadas as diferentes proposições estéticas das obras resultantes do contato com esses encenadores. Canclini (2011) nos convoca a pensar a necessidade de definição de uma identidade imutável, no contexto latino-americano, em que não são poucos os exemplos de objetos híbridos, resultantes de processos históricos de contaminação, táticas paródicas de resistência e misturas as mais variadas. Nesses exemplos, tentar desenhar uma “identidade legítima” significa sustentar diferenças e espaços tradicionais para essa ou aquela manifestação, nutrindo discriminações e exclusões e tomando como natural algo que é fruto de escolhas e disputas e, portanto, construído. Se não se trata da busca de uma “identidade legítima”, mas da construção de uma identidade proveniente de processos de hibridação, como o coletivo pode posicionar-se ativamente nesses processos, revelando suas contradições e estabelecendo seus limites “[...] do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado” (CANCLINI, 2011, p. XXVII)?

Em sua entrevista, [Fernando] aponta que, quando trabalhando com profissionais de fora, o Grupo tem a tendência a ficar totalmente disponível para as propostas dos convidados (ainda que essas sejam contrárias aos preceitos nos quais o coletivo acredita), reavaliando-as posteriormente ao período de intercâmbio com esses colaboradores. Acredito que essa característica possa ser elogiada, visto que o oposto dela poderia ser o isolamento. Caso se trate de uma oficina ou outro tipo de intercâmbio mais pontual com outros artistas, denota a disponibilidade do coletivo frente ao outro.

Porém, ao adotar esse mesma postura absorvente no âmbito de processos de criação em parceria, o que parece ter ocorrido nos processos de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), manifesta-se uma subordinação consciente do Grupo perante o encenador convidado. Com isso, e tendo como base de comparação o processo de criação de *O capitão e a sereia* (2009), é possível observar uma perda de autonomia do coletivo não apenas sobre a linguagem desses seus espetáculos, como também a dissolução do poder de decisão sobre o discurso cênico articulado nessas duas obras.

Um posicionamento mais ativo dos integrantes do Grupo frente aos procedimentos propostos pelos convidados não necessariamente significa questionar

seus métodos ou modos de criação, mas sim recusar a posição de passividade. O Grupo, entretanto, denota articular discursos alheios e pertencentes a cada encenador. Talvez seja interessante lembrar que grande parte do elenco que compõe o Grupo estava adentrando o coletivo nesses dois trabalhos com encenadores externos, e, portanto, é compreensível que esses integrantes não tenham adotado uma postura questionadora dada essa circunstância. Ainda assim, trata-se mais de uma atitude submissa geral do Grupo, do que de indivíduos isolados. [Henrique] parece identificar também essa perda de autonomia do Grupo, apontando que, ao confiar no renome dos encenadores externos e acreditar que esse respaldo poderia ser transferido ao coletivo, o Grupo deixou-se ser direcionado a caminhos que não eram aqueles para os quais enveredaria, caso estivesse “entre si”, ponto que também é sinalizado por [Ronaldo].

Nos exemplos de *Sua Incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), o Grupo idealizou os projetos, mas não coordenou a quem havia convidado. Ao contrário, passou a ter seu trabalho guiado exclusivamente pelas equipes compostas pelos encenadores e seus assistentes de direção.

Os processos de criação analisados apontam também para uma certa tensão entre o modo de produção cooperativado do teatro de grupo e aquele relativo a um modo de produção hierarquizado; o que é evidenciado pelo posicionamento vertical dos encenadores no comando dos processos; ainda que Aurelio esteja mais vinculado ao teatro de grupo devido à sua atividade junto à Cia. Razões Inversas, e Villela de fato tenha um trânsito maior entre os modos de produção do teatro de grupo e de um teatro de elenco, identifiquei que ambos os encenadores adotaram igualmente uma postura hierárquica vertical em suas respectivas experiências de direção com os Clowns de Shakespeare. Com relação ao teatro de grupo, relembra Carreira o quanto a independência recorta o território desse modo de fazer de teatro, centrado na concepção descentralizada das relações sociopolíticas e artísticas: “Um teatro resultante de projetos coletivos que se colocam para além das fronteiras do teatro comercial e que também se distingue dos projetos individuais encabeçados por diretores que reúnem elencos circunstanciais” (CARREIRA, 2011a, p.41). No teatro de grupo o diretor é (ou deveria ser) deslocado do centro, conforme complementa Teixeira:

Outro ponto que os grupos passaram a combater foi a hierarquização do processo de criação, particularmente contra a hegemonia do diretor e do autor, de modo que todos pudessem fazer parte do processo de criação e que nenhuma das partes fosse mais importante que outra, mas sim que caminhassem juntas com o objetivo de expressar o que coletivamente havia

sido definido. É uma forma de organização, portanto, que exige solidariedade entre seus integrantes (TEIXEIRA, 2015, p.123).

Ao analisar os processos estudados, talvez o que deva ser questionado não é exatamente a presença de convites a encenadores externos na trajetória dos Clowns de Shakespeare, ou por qualquer outro coletivo teatral que possa vir a fazer uso de semelhante transação, mas sim, questionar a ocasião da elaboração das propostas de parceria, para que ali seja significado o posicionamento do encenador convidado e se crie condições para que se adote uma perspectiva mais colaborativa em relação ao processo de criação. Essa postura, talvez, pudesse inviabilizar as experiências realizadas com Villela e Aurelio, no caso dos Clowns de Shakespeare. Entretanto, sem esses projetos, o Grupo poderia ter potencializado seus percursos, sobretudo no que tange à continuidade tanto de um projeto de pesquisa específico, quanto da utilização de um modo de produção característico. Destaque-se que o ponto aqui não é opor de modo simplista o que se ganhou em comunicação e conhecimento à opção pelo retorno ao isolamento, ou a ênfase nos próprios recursos, mas imaginar uma prática de fronteira e de trocas, na qual a tensão gerada no encontro de sistemas simbólicos e identidades artísticas não seja engolida pela desigualdade de oportunidade (no poder de expressar e de decidir), nem de benefícios.

Nesse sentido, atribuir ao encenador convidado a posição de líder institucional tal qual designado por Banu (2012) pode não ser o mais apropriado para o grupo anfitrião, sendo necessário encontrar outra forma de diálogo, no qual encenador convidado e grupo anfitrião possam dialogar de forma mais equânime. Interessante pensar que, ainda que tenha ocorrido de forma ocasional, ao ocupar a função de codiretor, Moreira parece ter adotado uma postura mais horizontal para com o Grupo, assim como os artistas colaboradores da primeira fase de ensaios de *O capitão e a sereia* (2009). Essas experiências tornam-se, assim, modelares: ainda que contasse com a colaboração de encenadores externos, o Grupo continuou como principal capitão de seus processos.

Além de mais horizontais, essas experiências parecem ser mais híbridas, estando os conteúdos trabalhados por cada um dos envolvidos assimilados no espetáculo resultante do processo, sem que seja possível (nem necessário) delimitar a assinatura dos colaboradores.

Há de se ressaltar, contudo, que nos processos com Moreira e em *O capitão e a sereia* (2009), a direção final foi dividida ou inteiramente assumida por Yamamoto.

Cabe, frente a isso, questionar o interesse para um grupo como os Clowns de Shakespeare, que possui um encenador entre seus integrantes, planejar projetos em que um encenador convidado assuma exclusivamente a função da direção: outros modos de cooperação entre encenadores externos e direção anfitriã, nas quais há uma maior participação desta, parecem resultar em obras nas quais há uma maior equalização entre as vozes provenientes dos agentes exteriores e aquelas dos integrantes do Grupo .

É preciso esclarecer que ao tratar da adoção de uma perspectiva horizontalizada do ponto de vista da direção externa, não nos referimos exclusivamente a processos exemplarmente identificados como “colaborativos”. Tendo em mente que o conceito de processo colaborativo se refere a uma conjugação entre uma forma de produção e uma diversidade de metodologias de criação teatral, sendo utilizado de modo diferenciado por cada coletivo, nos interessa destacar a qualidade da relação entre a direção e as demais funções criativas dentro de um processo criativo, na adoção de uma postura menos hierárquica. Há que se considerar toda outra gama de coletivos de teatro de grupo que não opera sob a metodologia do processo colaborativo – ao trabalhar, por exemplo, a partir de dramaturgias já previamente existentes –, e que ainda assim, não necessariamente rompem com a horizontalidade dos processos.

Assim, talvez a supressão da autonomia do Grupo perante os encenadores externos nasça já no convite aos mesmos, ao ignorar um conhecimento prévio aprofundado de como esses encenadores se posicionam nos processos criativos, não apenas em termos de sua estética cênica – ou ao estar cientes desse posicionamento, adotar uma postura submissa com relação a ele. Caso deseje manter a autonomia acerca do processo de criação proposto, o coletivo deveria não apenas acordar com o artista colaborador as formas de interação, mas, principalmente, ter clareza para si em quais aspectos a colaboração de determinado artista pode vir a contribuir para o projeto específico e para a trajetória do grupo.

Nesse sentido, [Henrique] diferencia a possibilidade de trazer colaboradores externos para projetos que já estejam em andamento ou que já tenham sido anteriormente planejados pelos coletivos tendo em vista a continuidade de uma pesquisa prévia – que é como diz proceder nos grupos nos quais participa – e a idealização de novos projetos tendo como ponto de partida especificamente a parceria com esses colaboradores, como nos casos de *Sua Incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013). Nesses casos, a origem do objeto artístico estaria atrelada necessariamente ao sujeito externo; centrada mais na relação entre coletivo e

colaborador externo do que vinculada à continuidade de uma pesquisa prévia ou a desejos urgentes do grupo proponente. Pode-se considerar um agravante para o enfraquecimento da autonomia do coletivo o fato desses processos terem sido planejados quase como projetos independentes, não necessariamente vinculados à pesquisa prévia do Grupo; sustentados a partir da figura do encenador convidado e sendo realizados por um elenco distinto daquele que os idealizou.

[Henrique] também reforça que o Grupo não necessariamente precisa manter uma mesma identidade estética, mas que seria desejável a quem acompanha sua trajetória compreender os aprofundamentos e os experimentos que estão sendo propostos pelo coletivo em sua pesquisa. Caso os Clowns de Shakespeare optem por continuar a estabelecer a experimentação de linguagens distintas em cada um de seus trabalhos ou, ainda, que esse mosaico seja composto a partir de processos de criação que ora aprofundam aspectos que compõem sua “primeira identidade”, ligados ao conceito da *solaridade*, e ora se afasta deles – conforme indica o histórico das últimas montagens do Grupo – essa opção ainda não se configura como totalmente assimilada no discurso dos integrantes do coletivo. Uma vez assimilada a escolha, contrária a “[...] um processo de busca de uma identidade grupal que se baseia na estruturação de um modo de trabalho que geraria *uma* estética particular” (CARREIRA, 2006a, p. 75, grifo nosso), mas afeita à construção de processos de experimentação baseados no diálogo com artistas convidados que levariam à constante renovação de determinados aspectos da linguagem do Grupo, a clareza por essa opção poderia orientar a relação do coletivo com futuros colaboradores.

Mesmo que essa característica ainda não tenha sido compreendida por todos os integrantes do Grupo, ela já permeia seus últimos trabalhos. A dificuldade em compreender essa característica no próprio discurso do Grupo<sup>36</sup>, desdobrando-a na organização de suas práticas, prejudica que ela seja assimilada pela crítica especializada e pelo público. A exemplo disso, ainda hoje, no *website* do Grupo, a apresentação do coletivo sobre si mesmo parece corresponder a um grupo que trabalha tão somente os aspectos da *solaridade*, ignorando as mudanças de linguagem adquiridas ao longo da trajetória do Grupo. Tampouco é citado o fator de o coletivo optar pela experimentação de estéticas diversas. Caso essa “[...] elaboração constante de renovadas estratégias de

---

36

sobrevivência, que implicarão necessariamente com a dinâmica entre a preservação e a transformação de si mesmo” (TROTТА, 2011, p.213) fosse melhor compreendida por essas três esferas – o próprio Grupo, público e crítica – as atividades do Grupo poderiam ser ainda mais potencializadas.

Ao lado disso, o reconhecimento de que o convite a encenadores externos traz benefícios ao Grupo, mas não soluciona indefinidamente a sobrevivência do coletivo conforme apontado na análise feita no item anterior, uma das maiores contribuições desse recurso para o coletivo continua sendo a oportunidade de entrar em contato com múltiplos fazeres teatrais. Conforme pôde ser observado nos processos estudados, sobretudo tendo em vista diferenças de linguagens propostas por Villela e Aurelio, identifico no trabalho com encenadores externos uma aproximação com os conceitos de paráfrase e polissemia, conforme apontados por Orlandi:

Quando pensamos discursivamente a linguagem, é difícil traçar limites estritos entre o mesmo e o diferente. Daí consideramos que todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos. Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco. [...] Essas são duas forças que trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo discurso se faz nessa tensão: entre o mesmo e o diferente. Se toda vez que falamos, ao tomar a palavra, produzimos uma mexida na rede de filiação dos sentidos, no entanto, falamos com palavras já ditas. E é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam (ORLANDI, 2009, p.36).

Desse modo, *Sua incelença, Ricardo III* (2010), assim como outros projetos que retornavam a aspectos já assimilados à linguagem do Grupo, seriam processos parafrásticos, ao passo que *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) se reportaria aos processos polissêmicos, de natureza mais arriscada tanto em sua execução quanto em sua recepção, por serem mais instáveis, fugindo do padrão esperado. Uma vez assimilado esse padrão pendular de relações entre o “si mesmo” e o “diferente”, essa alternância de discursos propostas pelo coletivo (e a apresentação de linguagens diferentes a cada espetáculo) não se tornará mais um fator de desorientação.

Importante destacar que esse desejo de mudança não nasce somente internamente no Grupo, mas é manifestado externamente também, como denotado pelas críticas de Fortunato. A dinâmica que parece reger atualmente os Clowns de Shakespeare encontra reverberação tanto nos chamados “ciclos de hibridação”, proposta

de Stross citada por Canclini, segundo a qual “[...] na história, passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja ‘pura’ ou plenamente homogênea” (CANCLINI, 2011, p.XIX), quanto nos escritos de Trotta, que considera o teatro de grupo como uma estrutura dinâmica entre conservação e experimentação. Por um lado, o teatro de grupo é fortemente conservador, no sentido da continuidade de suas parcerias e pressupostos, tendo em vista a constituição de um território próprio. Nos termos de Trotta:

Do ponto de vista dessa dinâmica vital entre a permanência e a transformação, podemos considerar que a opção pela grupalidade se orienta por uma ênfase conservadora: em vez de se colocar ao sabor do acaso, mudando de linguagem, de parceiros, de teatro a cada espetáculo, o artista grupalizado estabelece um largo campo de continuidade. Ele necessita sentir-se em um lugar seu, estar entre os seus, saber que encontrará hoje aquilo que deixou ontem, aprimorar-se em uma linha de teatro que não apenas propicia sua especialização técnica como delimita um campo de investigação formal e um modo de produção.

Ainda segundo Trotta, uma vez delineados esses contornos, o espaço do grupo torna-se potente para a manifestação de outras inquietações, na experimentação de outros tipos de espetáculo; o que caracterizaria o teatro de grupo como exemplar para que seja experienciado o movimento pendular entre preservação (continuidade) e transformação (desenvolvimento). Para Trotta:

[...] pode-se supor que esse mesmo e largo campo de continuidade seja o que potencialmente permitirá ao artista investir em desenvolvimento e transformação. Para entender tal ponto de vista, é necessário retomar a diferença conceitual entre teatro e espetáculo – o primeiro como sustentação do segundo, o segundo como expressão finita e incidental da continuidade e das infinitas possibilidades do primeiro. Mantendo-se no campo de um mesmo teatro, cada espetáculo se faz como diálogo com a obra anterior, de modo a efetivar justamente a dinâmica entre experiência e desafio, entre identidade e mutabilidade. Por isso o teatro de grupo é, por excelência, propício a empreendimentos de pesquisa e invenção (TROTTA, 2011, p.212).

No caso dos Clowns de Shakespeare, há que se considerar as variações no valor atribuído às suas transformações para os contextos nacional e regional. Numa perspectiva da produção teatral nacional, talvez seja esperado que o grupo continue atento aos “costumes populares” do Nordeste, sendo menos interessante para o espectador ocasional dos Clowns de Shakespeare deparar-se com uma linguagem diferente a cada novo espetáculo do Grupo.

Já numa perspectiva local, dada a representatividade dos Clowns de Shakespeare no contexto teatral do Rio Grande do Norte, a adoção de uma alternância e uma busca por linguagens cênicas diversificadas possui outra significação; nesse caso, a constante renovação da cena se constitui em uma possível maior contribuição para o desenvolvimento da atividade teatral da região. A partir da apropriação e reelaboração

de procedimentos de criação e de linguagens teatrais exógenas, e que notadamente podem figurar como aparentemente “modernizadoras”, o Grupo acaba por disseminá-las para a comunidade teatral local através de seu cotidiano artístico e atividades pedagógicas.

Ainda que a oposição entre arte e cultura “cultura” e “popular” seja decaída e não represente as contradições da criação teatral no Brasil, o contato do Grupo com encenadores provenientes do chamado “eixo” pode ainda ser vinculado à interpretação dada pelo senso comum às produções simbólicas que carregam a chancela da modernização, afeitas ao gosto mais burguês e cosmopolita do Sul e Sudeste do país. Não à toa, o que se vende e compra como “vanguarda artística” nesses centros é, por sua vez, também adepto de estéticas importadas, sobretudo europeias e norte-americanas. Não credito necessariamente ao Grupo essa visão “modernizadora” acerca de suas escolhas de parceria com os encenadores, porém ressalvo que essas podem ser lidas sob esse viés.

No contexto nordestino, o coletivo passa a atuar como importante multiplicador de suas experiências com os encenadores convidados, compartilhando com os agentes teatrais locais o conhecimento assimilado no grupo e possibilitado pela sua estrutura grupal.

Três anos após a estreia de *Hamlet: um relato trágico medieval* (2013), já é possível identificar como os Clowns de Shakespeare deram continuidade à sua pesquisa. Aproveito para considerar as montagens do Grupo posteriores aos processos analisados, mesmo não estando esses últimos espetáculos dentro do escopo de nosso estudo, para encerrar as repercussões das obras aqui retratadas.

### **3.3 O Grupo após as experiências analisadas: e agora, para onde?**

Após os processos analisados, os Clowns de Shakespeare estrearam mais três espetáculos teatrais que conformaram um projeto maior, designado por trilogia latino-americana. Compuseram essa trilogia as seguintes obras, por ordem de estreia: *Nuestra señora de las nuvens* (2014), com dramaturgia de Arístides Vargas e direção de

Fernando Yamamoto<sup>37</sup>; *Abrazo* (2014), com argumento e roteiro dramatúrgico de César Ferrario inspirado livremente no *Livro dos Abraços*, de Eduardo Galeano, e direção de Marco França<sup>38</sup>; e *Dois amores y um bicho* (2015), com dramaturgia de Gustavo Ott e direção convidada de Renato Carrera<sup>39</sup>.

Figura 28: Joel Monteiro e Paula Queiroz em *Nuestra senhora de las nuvens* (2014).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Rafael Telles.

Ao observar as fichas técnicas completas das três obras, à primeira vista chama a atenção o fato de, nesses três processos, o Grupo encontrar-se fragmentado entre os projetos. Tendo em vista que a formação na qual o Grupo se encontrava somente havia sido conformada a partir do processo de criação de *Sua incelença, Ricardo III* (2010), e que logo após esse espetáculo seguiu-se *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), ambos idealizados previamente a essa formação, é sintomático que a seguir o Grupo não realize um processo conjunto, mas fracionado. Além disso, que tenham encaminhado

<sup>37</sup> Complementam a ficha técnica desse espetáculo: Elenco: Dudu Galvão, Joel Monteiro, Paula Queiroz e Renata Kaiser; Figurino e Adereços: João Ricardo Aguiar e Maria de Jesus; Cenografia: Fernando Yamamoto e João Ricardo Aguiar; Música: Marco França e Rafael Telles; Direção de texto: Babaya; Iluminação: Ronaldo Costa; e Coordenação de Produção: Rafael Telles.

<sup>38</sup> O restante da ficha técnica de *Abrazo* (2014) é composto por: Atuação: Camille Carvalho, Dudu Galvão e Paula Queiroz; Música original, arranjos e direção musical: Marco França; Preparação corporal: Anádrria Rassyne; Figurino: João Marcelino; Adereços de figurinos e cenário: João Marcelino; Iluminação: Ronaldo Costa; Ilustrações: José Veríssimo; Animações: Paula Vanina; Produção executiva: Rafael Telles.

<sup>39</sup> Também compõem a ficha técnica desse espetáculo: Elenco: César Ferrario, Titina Medeiros e João Júnior (ator convidado); Direção musical: Marco França; Figurino e cenário: João Marcelino; Desenho de luz: Ronaldo Costa; Cenografia: Rafael Telles; Produção artística: Rafael Telles; Produção Executiva: Renata Kaiser; Técnicos: Janielson Silva e Nando Galdino.

seus interesses para três processos com pressupostos de pesquisa bastante diversos e dirigidos por encenadores diferentes – dentre os quais, um encenador convidado.

Em *Nuestra señora de las nuvens* (2014) trata-se da montagem de uma dramaturgia previamente existente, intercalada por depoimentos reais sobre as ditaduras latino-americanas acrescidos ao texto original, e na qual há uma especial atenção ao texto. *Abrazo* (2014), por sua vez, é um espetáculo infantil, que teve como principal pesquisa o desenvolvimento de um roteiro no qual não há a presença da palavra oral em cena, e é em grande parte regido pela trilha incidental que acompanha o espetáculo do início ao fim. Já *Dois amores y um bicho* (2015) também parte de uma dramaturgia pré-existente, porém seu tratamento cênico difere bastante dos outros espetáculos, influenciado por elementos de uma estética teatral contemporânea característica de Carrera.

Figura 29: Paula Queiroz, Camille Carvalho e Dudu Galvão em cena de *Abrazo* (2014).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Pablo Pinheiro.

A fragmentação do Grupo em diferentes processos poderia ser apenas ocasional, ou de caráter iminente prático, mas parece revelar uma crise interna, na qual não havia a possibilidade de se estabelecer um único projeto com todos os envolvidos. Ainda que exista um tema comum que una os três processos – a pesquisa sobre a América Latina – há na trilogia latino-americana a sensação de construção de três processos independentes.

*Dois amores y um bicho* (2015) se constituiu, por exemplo, como primeiro processo no qual Grupo se valeu do uso do convite a um encenador externo, mas sem que todo o coletivo estivesse nessa experiência. A unidade do Grupo nos processos foi visto até aqui como um dos grandes benefícios das experiências com Villela e Aurelio, pois possibilitava que todo o coletivo adquirisse um repertório comum, oriundo das diferentes propostas de criação trazidas pelos encenadores externos; fator ausente na experiência com Carrera.

Figura 30: César Ferrario, Titina Medeiros e João Júnior em *Dois amores y um bicho* (2015).



Fonte: Acervo dos Clowns de Shakespeare. Fotógrafo: Rafael Telles.

Teria a experiência com Villela e Aurelio auxiliado nessa fragmentação do Grupo e no apontamento para pesquisas múltiplas e independentes dentro dos Clowns de Shakespeare? Canclini pergunta-se, de outro modo: “A abertura e a hibridação suprimem as diferenças entre os estratos culturais que cruzam, produzindo um pluralismo generalizado, ou geram novas segmentações?” (CANCLINI, 2011, p. 371). No cotidiano das relações internas de um grupo de teatro, isolar aspectos a fim de se determinar os rumos tomados pelo coletivo é uma tarefa delicada, sendo imprudente creditar essa fragmentação como resultante exclusivamente dos processos com os encenadores convidados. Ainda assim, é interessante verificar que a trilogia latino-americana – o primeiro momento no qual o Grupo pôde fazer o apurado das experiências vivenciadas com Villela e Aurelio – tenha revelado interesses de

investigação distintos no coletivo. Nesse momento, o Grupo parecia não orientar-se mais em uma única direção, seguindo concomitantemente e em separado por caminhos diversos.

Os três espetáculos já fogem do escopo desta dissertação, não sendo, portanto, possível que se estabeleça uma análise aprofundada sobre eles. Ainda assim, cabe salientar que, do ponto de vista do aspecto da manutenção, nenhuma das três montagens (tanto as dirigidas por integrantes do Grupo, quanto a com direção de Renato Carrera, encenador convidado) obteve patrocínio privado algum, ou foi aprovada em editais públicos, cabendo ao Grupo arcar com as despesas de produção.

Se por um lado a falta de patrocínio fez com que o Grupo utilizasse de suas próprias reservas econômicas para a realização desses espetáculos, o fato de não estarem atrelados a nenhum compromisso estabelecido com patrocinadores possibilitou que os processos de criação desses espetáculos fossem de maior duração – cerca de oito meses para *Nuestra senhora de las nuvens* (2014) e dez meses para *Abrazo* (2014). Por necessitar da adequação da agenda dos integrantes do Grupo envolvidos no projeto, o encenador convidado e João Junior (ator também externo ao Grupo, convocado para esse projeto em específico), *Dois amores y um bicho* (2015) foi o único dos três que teve um processo criativo mais concentrado.

Ao longo do ano de 2015, o Grupo teve como principal foco a estruturação de espaços formativos de compartilhamento de suas experiências artísticas, em formatos de maior duração ou com maior aprofundamento do que as oficinas pontuais até então realizadas pelo coletivo. A pesquisa desses novos espaços de formação – elemento agregador importante internamente para o Grupo, num momento em que o coletivo se encontrava artisticamente fracionado, e de valor também externo, devido à carência de espaços formativos na cidade do Natal – ganhou força a partir do ano de 2014, graças à aprovação do projeto “Laboratório Clowns”, no Edital Rumos 2013/2014, promovido pelo Itaú Cultural. Ao longo desse ano, no qual também foram realizadas temporadas de todos os espetáculos da trilogia latino-americana, em Natal e em São Paulo, o Grupo começou a sinalizar uma necessidade de, após as experiências independentes destes processos, retornar à realização de um projeto conjunto<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Esse desejo foi atestado por mim durante as reuniões internas do Grupo realizadas no segundo semestre de 2015, ainda que não haja até o momento atual a formatação desse anseio em um projeto específico.

Pode-se afirmar, dessa forma, que os processos com encenadores externos conformaram um novo Grupo, com a fragmentação do coletivo em três diferentes processos. Cabe ao Grupo em seu momento atual voltar a entender-se artisticamente enquanto unidade, impulso visível no desejo que isso ocorra em breve. Para reestruturar-se e buscar um discurso artístico que faça sentido na trajetória do Grupo como um todo, mas que diga respeito aos integrantes que atualmente compõem os Clowns de Shakespeare, será necessário que desejos sejam rediscutidos e discursos sejam refinados, a fim de reencontrar pontos em comum.

Sem um próximo projeto artístico já estabelecido, o que se vislumbra é a possibilidade da construção de uma obra com a participação de todos os atuais integrantes do Grupo, dando continuidade ao desenvolvimento do tema latino-americano e retornando a um processo com direção interna de Yamamoto e com dramaturgia de César Ferrario – que, ultimamente, vem se especializando nessa função, ainda que para o Grupo tenha desenvolvido apenas o roteiro de *Abraço* (2014). Espera-se que esse novo e futuro processo nutra tantos e tamanhos frutos aos Clowns de Shakespeare quanto aqueles já colhidos, reordenando e reelaborando os modelos de criação e produção internos e externos, para além dos jogos de mercado a que todos os teatros estão sujeitos.

## CONCLUSÃO

Primeiramente, é necessário informar que o nome dessa seção não faz jus ao que se segue, a não ser que seja considerado apenas seu sentido de finalização. Curiosamente, acredito que ao iniciar o processo que ora se conclui, ainda nos primeiros estudos para a elaboração de um projeto de pesquisa a ser apresentado no processo seletivo para adentrar o Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, havia em mim uma maior certeza do que haveria de resultar na conclusão da ainda não iniciada pesquisa, do que o que se apresenta de fato neste momento.

Partindo de um questionamento mais direcionado especificamente às possíveis decorrências pedagógicas dos processos dos Clowns de Shakespeare com Gabriel Villela e Marcio Aurelio, a pesquisa se transformou substancialmente, até chegar em seu formato final, englobando a análise e avaliação de outros fatores que permearam as relações entre o grupo anfitrião e os encenadores convidados, tornando mais complexo o processo de análise e revelando os múltiplos aspectos envolvidos nessas relações.

Não só as problemáticas que derivam desses encontros são tão díspares e múltiplas, quanto o são também aquelas que envolvem todo o contexto no qual se inserem o objeto de estudo, o pesquisador e a relação entre ambos. O desenvolvimento e a escrita desta dissertação em certo grau se estabeleceram em mim como um processo de quebra de ingenuidade e de amadurecimento, e se a máxima prega que a ignorância é uma dádiva, acredito que me encontro menos agraciado, finalizando este processo ao mesmo tempo ambigualmente mais questionador e com ainda mais dúvidas.

Mas esse tópico não se trata exatamente de mim, assim, que seja retomado seu foco. De modo sintético, me proponho a tentar organizar a seguir as principais questões – acompanhadas de algumas conclusões e outras “inconclusões” – evidenciadas no decorrer desta dissertação.

No primeiro capítulo, nomeado *Do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare e do teatro de grupo que é feito em Natal/RN*, foi possível não apenas localizar o leitor com relação ao histórico especificamente dos Clowns de Shakespeare, como foi esboçada uma reflexão acerca do contexto teatral que perpassa a produção dos coletivos de teatro de grupo em atividade atualmente na cidade do Natal/RN. Ao estabelecer um

comparativo entre as principais questões envolvendo os grupos de Natal, foi elencada a questão da sobrevivência como principal demanda desses coletivos – demanda essa que foi desmembrada em três aspectos distintos, porém interdependentes: formação, profissionalização e manutenção. Foi também esboçada no primeiro capítulo a hipótese de a relação entre Clowns de Shakespeare e encenadores convidados tratar-se de uma estratégia/solução do Grupo para sanar os problemas relativos a salvaguardar a sobrevivência do coletivo.

Ainda que não tenha sido apontada como questão para os coletivos de Natal tendo como base as fontes consultadas, identifico como outro complicador a não estabilização de um mesmo elenco (entendido aqui como todos os integrantes que formam um coletivo teatral, e não apenas os atores e as atrizes) por um período considerável de tempo, pois identifico que esse é um fator essencial para que um grupo possa permanecer coeso; ter experiências comuns compartilhadas e vivenciadas; sentir-se seguro na luta contra as intempéries e planejar projetos futuros tendo clareza sobre o seu próprio fazer teatral em longo prazo.

Cabe mencionar também que a escassez de material teórico sobre a história dos grupos de teatro de Natal, que se mostra insuficiente até os dias de hoje, instiga a um futuro desenvolvimento da presente pesquisa, que poderia abranger não apenas os Clowns de Shakespeare, mas os demais coletivos de teatro em atividade, suas principais tendências e produções.

No segundo capítulo, *Das parecerias artísticas dos Clowns de Shakespeare: da formação inicial à contratação de encenadores*, foi necessário voltar o olhar para processos de criação da fase inicial dos Clowns de Shakespeare, a fim de lançar luzes aos processos que compuseram o objeto de análise desta dissertação. Posteriormente, ao descrever os procedimentos de criação de *O capitão e a sereia* (2009), *Sua incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), bem como revisitar a fortuna crítica de cada um desses espetáculos, foi possível identificar aspectos analisados e sintetizados no terceiro capítulo, *Da avaliação dos processos analisados: repensando o passado e projetando o futuro*.

Nesse último capítulo, a partir da observação dos processos de criação dos espetáculos, procurei tanto avaliar os processos realizados, quanto projetar mudanças que poderiam potencializar o convite a encenadores externos para a condução de

processos grupais. Essa avaliação foi dividida em dois pontos. Primeiramente, procurei responder à questão levantada pela hipótese apresentada no primeiro capítulo, chegando a um resultado antes provocativo do que necessariamente conclusivo – ou ainda, a uma conclusão contraditória. É certo que o recurso traz inúmeros resultados positivos ao Grupo, como por exemplo, a possibilidade de oferecer no próprio fazer artístico do coletivo uma formação permanente a seus integrantes. Expandem-se, assim, o pensamento e a prática do Grupo, resignificados e contaminados pelas colaborações externas – o que pode auxiliar, inclusive, a diminuir a evasão de integrantes do coletivo, uma vez que se abre um espaço de renovação de suas práticas no próprio Grupo. Em paralelo, o coletivo é projetado a circuitos teatrais ainda não alcançados.

Ainda assim, não é possível afirmar que a utilização do recurso do convite aos encenadores convidados seja determinante para a atual sobrevivência dos Clowns de Shakespeare. Nesse sentido, concluiu-se que na primeira fase do coletivo potiguar, a ação de artistas colaboradores junto ao Grupo foi de importância maior para sua sobrevivência do que na fase em que se encontra atualmente.

Igualmente contraditória é a relação entre a associação do coletivo a encenadores convidados e a manutenção financeira do Grupo, dados os diferentes resultados relativos a esse aspecto, considerando os processos de *Sua incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013). O que se observa, também em consideração aos processos posteriores àqueles estudados, é que em ambos os casos, tanto a obtenção de verbas a partir de editais para viabilizar a montagem, quanto a circulação posterior, parecem estar mais diretamente vinculadas ao renome ou prestígio do encenador ao qual o Grupo estava se associando, e que por vezes esse renome fica restrito à obra construída em conjunto, não perpassando ao Grupo em si.

A análise dos processos também revelou a dificuldade inerente ao planejamento e execução de projetos dentro da lógica produtiva do teatro de grupo: entre a idealização de um projeto e a sua viabilização, pode haver uma distância temporal tamanha, que a pesquisa artística ideal, ou as necessidades iniciais do grupo – sejam elas de caráter discursivo, estético, formativo, ou quaisquer outras – possivelmente não corresponderão mais àquelas no momento da efetivação do projeto.

Por fim, ao avaliar uma diminuição de autonomia dos Clowns de Shakespeare frente aos encenadores convidados no modo como os processos foram conduzidos,

apontei como alternativa para um melhor aproveitamento dos projetos com encenadores externos, que o grupo prime por estabelecer uma relação de maior horizontalidade entre coletivo e encenador externo. É mais do que recomendável que o coletivo tenha clareza das motivações dessa opção, articulando em seu entendimento de si e em seu discurso o imbricado diálogo entre a escolha deste ou daquela forma de produção e o objeto de pesquisa cênica.

Mesmo que tenha sido possível, *a posteriori*, questionar certos pontos de como o procedimento foi adotado, é evidente que as experiências com Villela e Aurelio trouxeram benefícios ao Grupo. Ainda que o convite aos encenadores externos possa ser um facilitador, sem ser um condicionante para a sobrevivência dos Clowns de Shakespeare, caberá ao Grupo a decisão sobre a manutenção ou não desse recurso. Inclínados, como o são, a descobrir o que os encontros com outros podem proporcionar, creio que os Clowns continuarão a fazer de seu histórico uma trajetória de trocas e diálogos artísticos com colaboradores que ainda irão cruzar os caminhos do coletivo potiguar.

\*\*\*

Na segunda quinzena de dezembro de 2015 estivemos reunidos no Barracão Clowns por três longas tardes os integrantes dos Clowns de Shakespeare, eu (que ainda estava no processo de aproximação com o Grupo), Maria Thais (diretora da Cia. Balagan e professora do curso de Artes Cênicas da USP) e Chico Pelúcio (integrante do Grupo Galpão). Em meio às discussões acerca das atividades formativas do Grupo – debate que tomou um grande vulto no período mais recente do coletivo, e que naquele momento era a grande questão sobre a qual nos debruçávamos, motivando aquela reunião – Maria Thais questionou a todos acerca da identidade do Grupo: quais características particularizariam o fazer teatral dos Clowns de Shakespeare?

Surpreendentemente, as respostas fizeram com que eu vislumbrasse um coletivo teatral diverso daquele que havia entrevistado no ano de 2014. Tendo já passado pelas experiências dos três espetáculos da trilogia latino-americana, e estando à época bem distanciados dos processos de criação com Villela e Aurelio, as respostas dos

integrantes do Grupo já não traziam com recorrência os aspectos da *solaridade*. Aparentemente, teriam ocorrido mudanças na pesquisa e na linguagem do Grupo e, ainda que seus integrantes não conseguissem processar ou identificar com clareza quais eram, conseguiam perceber que o coletivo havia se transformado, a partir da assimilação de elementos oriundos do contato com ambos os encenadores.

Com base nas falas de Maria Thais, concluímos que os Clowns de Shakespeare operam sob um sistema composto por distintos aspectos da linguagem teatral, mas que não conformam uma identidade única. Pude revisar algo do meu olhar sobre a relação do Grupo com os encenadores externos e tive a certeza de que todas as questões que envolvem um coletivo de teatro de grupo são de tamanha complexidade, que seria impossível abarcar a questão sobre a qual me debruçava nesta pesquisa de mestrado (nesse momento já bastante adiantada, ainda que atrasada), sem cometer inúmeras injustiças ao restringir minha perspectiva a alguns poucos aspectos.

Ao mesmo tempo, as discussões daquelas tardes me fizeram ter uma experiência clara de como nosso discurso diz respeito a um tempo e espaço de nossas vidas. Com o passar do tempo, saudavelmente, vamos revisando, modificando nossa perspectiva acerca de uma mesma questão, tornando-a mais e mais complexa. Foi o que vi naquelas tardes: os Clowns de Shakespeare constantemente revisitaram seu pensamento acerca da sua própria prática, ajustando-a e questionando-a; deslocando as próprias perspectivas, a fim de entender como cada um dos vetores que compõem o Grupo pluralizavam o que seria o Grupo e o sentido de grupo. Os Clowns de Shakespeare estavam em movimento, nunca acomodados ou estagnados, assim como olhar que possuem sobre si mesmos.

Aquelas tardes me fizeram compreender que estava fadado ao fracasso, se tentasse oferecer uma resposta definitiva, apaziguadora e generalizante, ou seja, desatenta à conjuntura. Por outro lado, causou-me certo alívio perceber que todo o material encerrado nas páginas desta dissertação não passaria de um retrato de um momento específico do meu pensamento sobre o Grupo e sobre o fazer teatral como um todo. E que, do mesmo modo que ocorre quando observamos uma foto nossa antiga, esquecida em alguma velha caixa de sapatos, provavelmente, ao visitar esse material no futuro, poderei me reconhecer, mas não sem questionar algumas das decisões tomadas.

Aquelas tardes também me lembraram da generosidade do Grupo, de sua abertura para a escuta e para os encontros. Por fim – mesmo sabendo que ainda havia outras etapas até chegar aqui e agora, onde me encontro, quase a finalizar esta dissertação – aquelas tarde reavivaram em mim o caminho traçado até ali; minha persistente admiração por esse coletivo; minha filiação a eles (seja como pesquisador, seja como um quase-integrante) e o prazer de, ao menos, conferir uma indiscutível afirmação: tudo está sempre e em constante movimento.

E agora, para onde?

## BIBLIOGRAFIA

### Livros, teses e dissertações

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. *O encenador como dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. 1995. 394 f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo - USP. São Paulo: 1995.

AMADOR, Paula Catalina Rojas. *A interpretação não-naturalista nos espetáculos Agreste e O pupilo quer ser tutor*. 2009. 174f. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis: 2009.

ARAÚJO, José Sávio de Oliveira. *Teatro de grupo no RN e os desafios da sustentabilidade*. In: YAMAMOTO, F. *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste: CE - PB - RN*. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012, p. 167-173.

\_\_\_\_\_. *A cena ensina: uma proposta pedagógica para formação de professores de teatro*. 2005. 177 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: 2005.

\_\_\_\_\_. *Teatro e educação: uma visão de área a partir de práticas de ensino*. 1998. 117 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: 1998.

ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (Org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (Coord). *Créer, ensemble: Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXe - XXe siècles)*. Paris: Editions L'Entretemps, 2012.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres communes*. In : AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (Coord). *Créer, ensemble: Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXe - XXe siècles)*. Paris: Editions L'Entretemps, 2012, p. 13-22.

BANU, Georges. *Les leaders « effectifs » et les communautés artistiques*. AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (Coord). *Créer, ensemble: Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXe - XXe siècles)*. Paris: Editions L'Entretemps, 2012, p. 65-74.

BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BEZERRA, Camille Carvalho. *O capitão e a sereia: processo de formação de uma atriz*. 2014. 35f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Teatro). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: 2014.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

CARREIRA, André. Um olhar sobre o teatro de grupo e sua diversidade. In: YAMAMOTO, F. *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste: CE - PB - RN*. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012, p. 09-13.

\_\_\_\_\_. Teatro de grupo: um território multifacético. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (Org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011a, p.40-45.

\_\_\_\_\_. Formação do ator e teatro de grupo: periferia e busca de identidade. In: MALUF, S. D.; AQUINO, R. B. (Org.). *Dramaturgia em cena*. Maceió: EDUFAL, 2006b, p. 49-59.

DOURADO, Rodrigo. (Des)centramentos e (re)apresentações: identidade e política no teatro de grupo nordestino. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (Org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 28-33.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FERNANDES, Sílvia. Teatros Pós-dramáticos. In: *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 43-58.

\_\_\_\_\_. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.

LIMA, Francisco André Sousa. *Pedagogia do teatro de grupo: o processo colaborativo como dispositivo metodológico no Oficina Finos Trapos*. 2014. 204 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vasallo de Lopes. *Pesquisa em comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. (Coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 15-31.

MATE, Alexandre Luiz. *A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. 2008a. 340 f. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008a.

\_\_\_\_\_. *Fichas técnicas – peças apresentadas na cidade de São Paulo na década de 1980*. 2008b. 221f. Anexo à tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008b.

MEIHY, José Carlos Sebe B.; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2011.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de. *Memória e cultura: a importância na formação cultural humana*. São Paulo: SESC SP, 2007, p.17-33.

MOREIRA, Eduardo da Luz. *Grupo Galpão: uma história de encontros*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.

MOURA, Angelica; PONTES, Mylenna; MARTINS, Paulo. *Ser ou não ser, Clowns de Shakespeare*. No prelo.

\_\_\_\_\_. *Os protagonistas do teatro potiguar: 20 anos do Clowns de Shakespeare*. 2013. 95f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social). Universidade Potiguar. Natal: 2013.

MUNDANA COMPANHIA. *Caderno de atuação: diário de montagem de Pais e Filhos, nas manhãs, tardes e noites de 18 de maio e 2011 a 29 de setembro de 2012*. São Paulo: Centro de Empreendimentos Artísticos Barca Ltda, 2013.

NICOLETTE, Adélia. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. 2005. 219f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo. São Paulo: 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso*. Campinas: Pontes, 2009.

OTHON, Sônia Maria de Oliveira. *Vida teatral e educativa da Cidade dos Reis Magos: Natal, 1727 a 193*. Natal: EDUFRN – Editora da UFRN, 2006.

PEREIRA, Dalmir Rogério. *Alinhaves entre traje de cena e moda: estudos a partir de Gabriel Villela e Ronaldo Fraga*. 2012, 157. Dissertação de mestrado (Mestre em Artes). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

POLIAKOV, Stéphane. Genèses et modèles des communautés artistiques. AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (Coord). *Créer, ensemble: Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXe - XXe siècles)*. Paris: Editions L'Entretemps, 2012, p. 25-45 .

PRADIER, Jean-Marie. L'être ensemble. AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (Coord). *Créer, ensemble: Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXe - XXe siècles)*. Paris: Éditions L'Entretemps, 2012, p. 47-63.

RAMOS, Luiz Fernando. Apresentação. In: KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.

SANTOS, Clóvis Domingos dos. *A cena invertida e a cena expandida: projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o trabalho de ator*. 2010. 152 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2010.

SANTOS, Racine. *Natal em cena: 150 anos de teatro*. Natal : Trapiá, 1996.

SANTOS, Valmir. Alteridade e novos grupos na década de 2000. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (Org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 84-91.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008, 222f. Tese de doutorado (Doutor em Artes). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SILVA JUNIOR, Arlindo Bezerra da. *“Todo Avental” na Bololô: análise da formação de um coletivo cênico e de um processo colaborativo*. 2012. 86f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Teatro). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: 2012.

TROTTA, Rosyane. Coletivos Autorais. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (Org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 210-221.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane; PEREIRA, Dalmir Rogério. As delicadas tramas de Gabriel Villela. In: Viana, F.; Muniz, R.. (Org.). *Diário das Escolas: Cenografia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011, v. 01, p. 75-81.

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (Coord.). *História falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

YAMAMOTO, Fernando. *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste: CE - PB - RN*. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste: AL - BA - SE*. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012b.

\_\_\_\_\_. *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste: MA - PE - PI*. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012c.

\_\_\_\_\_. Encontros e Mapeamentos. In: YAMAMOTO, Fernando. *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste: CE - PB - RN*. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012d, p. 15-19.

\_\_\_\_\_. O Espaço da Experimentação. In: FRANÇA, M. (Org). *Escribas em Cena*. Natal: Jovens Escribas, 2012e, p. 17-27.

### **Artigos publicados em revistas e anais de congressos**

ABREU, Kil. A dialética das condições e a fatura estética no teatro de grupo. In: *Subtexto* – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte, n. 05, p. 21-30, dez. 2008.

AURELIO, Marcio. Entrevista com Marcio Aurelio: depoimento. [09 de janeiro de 2013]. In: *Revista Balaio*. Natal, n.03, p.64-91, fev. 2014. Entrevista concedida a Fernando Yamamoto e Gyl Giffony.

AZEVEDO, Fernanda. Teatro de grupo – sujeito coletivo. In: *Rebento: revista de artes do espetáculo*. São Paulo, n.5, p. 46-52, jul.2015.

CARREIRA, André. Pesquisando o teatro de grupo: a busca de espaços de pertencimento. In: *Revista Balaio*. Natal, n. 02, p. 11-17, nov. 2011b.

\_\_\_\_\_. Teatro de Grupo: a busca de identidades. In: *Subtexto* – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte, n. 05, p. 11-20, dez. 2008.

\_\_\_\_\_. Teatro de Grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil. In: *Subtexto* – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte, n. 04, p. 8-11, dez. 2007.

\_\_\_\_\_. O teatro de grupo e a construção de modelos do ator no Brasil nos anos 80-90. In: *Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro, p. 75-76, maio 2006a.

COSTA, Ronaldo. Iluminação “Basic One”. In: *Revista Balaio*. Natal, n.03, p.102-111, fev. 2014.

CLOWNS DE SHAKESPEARE. *15 encontros*. Natal: Publicação independente do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, 2008. 1 folder.

FERRARIO, César. Conhecimento e sujeito nos Clowns de Shakespeare: as trocas e os intercâmbios de informação no processo formativo. In: *Revista Balaio*. Natal, n. 03, p.34-63, fev. 2014.

\_\_\_\_\_. O ator-criador na perspectiva dos Clowns. In: *Revista Balaio*. Natal, n. 02, p. 32-41, nov. 2011

\_\_\_\_\_. Pelas bandas do Piató. In: *Revista Balaio*. Natal, n. 01, p.28-35, nov. 2009b.  
FRANÇA, Marco. (Org.) *Escribas em cena*. Natal: Jovens escribas, 2012.

\_\_\_\_\_. A música como elemento narrativo: uma experiência. In: *Revista Balaio*. Natal, n. 02, p. 42-53, nov. 2011.

\_\_\_\_\_. Ato V - Natal. In: CLOWNS DE SHAKESPEARE. *Revista Balaio n01*. Natal: Publicação dos Clowns de Shakespeare, p.52-57, nov. 2009b.

GALVÃO, Dudu; QUEIROZ, Paula. Kung fu: um caminho. *Revista Balaio*. Natal, n. 03, p.92-101, fev. 2014.

JANIASKI, Flávia. O produtor e o produto no teatro de grupo. In: *Urdimento: Revista de estudo em Artes Cênicas*. Florianópolis, n. 11, p. 67-78, dez. 2008.

KAISER, Renata. Primeiro ato: Angicos. In: *Revista Balaio*. Natal, n. 01, p.18-23, nov. 2009.

MACIEL, Diógenes André Vieira. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. In: *Cerrados*. Brasília, v. 28, p. 329-347, 2009.

MARCIANO, Márcio. Apresentação: Homens ao Mar! In: *Revista Balaio*. Natal, n.02, p. 23-31, nov. 2011.

MATE, Alexandre. Realinhamentos na história do teatro: o sujeito histórico teatro de grupo como espaço para a criação compartilhada. In: *Rebento: revista de artes do espetáculo*. São Paulo, n.5, p. 17-31, jul.2015.

\_\_\_\_\_. O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais. In: *Baleia na rede: estudos em arte e sociedade*. Marília, v1, n.09, p. 178-194, 2012.

\_\_\_\_\_. Breves apontamentos sobre alguns grupos teatrais em atividade no Brasil contemporâneo. In: *Moringa: Artes do Espetáculo*. João Pessoa, vol. 2, n.1, p. 35-47, jan./jun. 2011a

\_\_\_\_\_. Memórias de coletivos teatrais: breves apontamentos de percursos e andanças. In: *Revista Balaio*. Natal, n. 02, p. 08-13, nov. 2011b.

MEDEIROS, Titina. Um Shakespeare que me revela um Nordeste. In: *Revista Balaio*. Natal, n.01, p.58-61, nov. 2009.

MERCADANTE, Rodrigo. Apontamentos sobre os bons encontros. In: *Rebento: revista de artes do espetáculo*. São Paulo, n.5, p. 53-61, jul.2015.

OLIVEIRA, Valéria; CARREIRA, André. Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas. In: *O Teatro Transcende*. Blumenau, ano 12, n. 11, p. 95-98, 2003.

OLIVIERI-GODET, Rita. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n.29, p.233-252, jan-jun. 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Discurso, imaginário social e conhecimento. In: *Em aberto*. Brasília, ano 14, n.61, p. 53-59, jan./mar. 1994.

PASSERON, René. Da estética à poiética. In: *Porto Alegre: revista de artes visuais*. Porto Alegre, v.08, n.15, p.103-116, nov. 1997.

RAMOS, Luiz Fernando. Criação Coletiva Entre Coletivos: um olhar desde a Universidade. In: *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte, n. 06, p.51-58, dez. 2009.

REVISTA BALAIIO. Natal: Publicação independente do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, n. 01, set. 2009.

REVISTA BALAIIO. Natal: Publicação independente do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, n. 02, nov. 2011.

REVISTA BALAIIO. Natal: Publicação independente do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, n. 03, fev. 2014.

SANTOS, Valmir. A filosofia dos grupos. In: *Palco Giratório: circuito nacional*. Rio de Janeiro, Sesc, Departamento Nacional, março 2014.

TEIXEIRA, Adailton Alves. Grupo teatral, processos criativos e alienação. In: *Rebento: revista de artes do espetáculo*. São Paulo, n.5, p. 119-137, jul.2015.

THAIS, Maria. Fazer e transmitir o teatro como experiência compartilhável. In: *Subtexto – Revista do Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte, n.03, p. 10-11, dez.2006.

TROTTA, Rosyane. Grupos de teatro no Brasil: convergências e divergências. In: *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte, n.05, p. 31-38, dez. 2008.

\_\_\_\_\_. Autoralidade, Grupo e Encenação. In: *Sala Preta*. São Paulo, vol. 06, p. 155-164, 2006.

YAMAMOTO, Fernando. Caravana Capitão: Compartilhamentos e Compartilhamentos. In: *Revista Balaio*. Natal, n. 02, p.64-73, nov. 2011.

\_\_\_\_\_. Agrupando grupos, coletivizando coletivos. In: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte, n. 06, p. 59-68 dez. 2009a.

\_\_\_\_\_. Dossiê Ricardo: apresentação. In: *Revista Balaio*. Natal, n01, p.14-17, nov. 2009d.

### **Publicações online**

ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. In: *Cadernos da ELT*, Santo André, v.1, n.0, p. 33-41, mar. 2003. Disponível em:

<<http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77392.shtml>> Acesso em 20 abr. 2015.

CARREIRA, André. *Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo*. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Andre%20Carreira%20-%20Teatro%20de%20grupo%20e%20a%20no%20E7%E3o%20de%20coletivo%20criativo.pdf>> . Acesso em: 10 set. 2014.

CHAIA, Miguel. *A dimensão política em Shakespeare*. Disponível em: <[http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo\\_56.html](http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo_56.html)>. Acesso em 25 mai. 2015.

CLOWNS DE SHAKESPEARE. *O grupo/história*. Disponível em: <<http://www.clowns.com.br/site2011/historia.php>>. Acesso em 16 set. 2014.

\_\_\_\_\_. *O diário do capitão*. Disponível em: <<http://odiariodocapitao.blogspot.com.br/>>. Acesso em 16 set. 2014.

\_\_\_\_\_. *Hamlet em processo*. Disponível em: <<http://hamletemprocesso.blogspot.com.br/>>. Acesso em 16 set. 2014.

FERRARIO, César. Mapeamento eternamente em construção: bate-papo com clowns de Shakespeare: depoimento. [03 de novembro de 2009c]. Entrevista concedida a Revista Bacante. Disponível em: <<http://www.bacante.com.br/bate-papo/mapeamento-eternamente-em-construcao-bate-papo-com-clowns-de-shakespeare/>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. *O capitão de si mesmo*. Natal, 28 abr. 2009a. Disponível em <[http://odiariodocapitao.blogspot.com.br/2009\\_04\\_26\\_archive.html](http://odiariodocapitao.blogspot.com.br/2009_04_26_archive.html)>. Acesso em: 12 mai. 2015.

FERREIRA, Carolin Overhoff. *'Hamlet' deixa viés político compreensível ao espectador*. São Paulo, 18 jul. 2013. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/119387-hamlet-deixa-vies-politico-compreensivel-ao-espectador.shtml>> . Acesso em 20 jul. 2013.

FRANÇA, Marco. *Balai*. Natal, 25 ago. 2009a. Disponível em <[http://odiariodocapitao.blogspot.com.br/2009\\_08\\_23\\_archive.html](http://odiariodocapitao.blogspot.com.br/2009_08_23_archive.html)>. Acesso em: 12 mai. 2015.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *30ª Bienal – A iminência das Poéticas*. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Noticias/Paginas/30%C2%AA-Bienal---A-Imin%C3%Aancia-das-Po%C3%A9ticas.aspx>>. Acesso em: 23 ago. 2013.

FORTUNATO, Sandro. *Os Clowns, o Capitão e a (falta de) Crítica*. Natal, 29 nov. 2009. <<http://www.sandrofortunato.com.br/salga/2009/11/29/os-clowns-o-capitao-e-a-falta-de-critica/>>. Acesso em 08 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. *Os Clowns*. Natal, 29 nov. 2010. <<http://www.sandrofortunato.com.br/salga/2010/11/29/os-clowns/>>. Acesso em 08 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. Natal, 01 fev. 2013. <<http://www.sandrofortunato.com.br/salgo/2013/02/01/hamlet/>>. Acesso em 08 jul. 2013.

GRUPO GALPÃO. *Apresentação*. Disponível em: <[http://www.grupogalpao.com.br/?page\\_id=68](http://www.grupogalpao.com.br/?page_id=68)>. Acesso em: 02 jun. 2015.

JORGE, Franklin. *Jesiel Figueiredo vive!* Disponível em: <<http://potiguarte.blogspot.com.br/2012/12/jesiel-figueiredo-vive.html>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

MEDEIROS, Titina. É preciso sair do mesmo lugar: depoimento. [03 de janeiro de 2013]. Entrevista concedida à Pollyanna Diniz. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/485-palco/7848-e-preciso-sair-do-mesmo-lugar-.html>>. Acesso em: 08 ago. 2013.

MEMORIAL BRASIL DE ARTES CÊNICAS – CENA NORDESTINA. *Atores à deriva*. <<http://www.memorialdeartescenic.com.br/site/teatro-c2/174-atores-rn-teatro.html>>. Acesso em 16 set. 2014.

\_\_\_\_\_. *Fernando Yamamoto*. Disponível em: <<http://www.memorialdeartescenic.com.br/site/teatro-c2/85-fernando-yamamoto.html>>. Acesso em 16 set. 2014.

\_\_\_\_\_. *Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare*. Disponível em: <<http://www.memorialdeartescenic.com.br/site/teatro-c2/105-clowns-de-shakespeare-rio-grande-do-norte-natal.html>>. Acesso em 16 set. 2014.

\_\_\_\_\_. *Grupo Estandarte*. Disponível em: <<http://www.memorialdeartescenic.com.br/site/teatro-c2/131-grupo-estandarte-rio-grande-do-norte-natal.html>>. Acesso em 16 set. 2014.

MENEZES, Maria Eugênia de. *Ricardo III ganha versão nordestina em adaptação de Gabriel Villela*. <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ricardo-iii-ganha-versao-nordestina-em-adaptacao-de-gabriel-villela,905474>>. Acesso em 08 jul. 2013

\_\_\_\_\_. *‘Hamlet’, encontro de tempos e estéticas*. São Paulo, 18 jul. 2013. <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,hamlet-encontro-de-tempos-e-esteticas-imp-,1054673>>. Acesso em 08 jul. 2013.

NEVES, Lucas. *Shakespeare ganha sotaque do Nordeste em peça que entoa rock*. São Paulo, 12 jan. 2011. <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/858854-shakespeare-ganha-sotaque-do-nordeste-em-peca-que-entoa-rock.shtml>>. Acesso em 08 jul. 2013.

PEREIRA, Lígia. *Processo de encenação: visões primeiras*. Natal, 13 dez. 2012. Disponível em <<http://hamletemprocesso.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 22 mai. 2015.

PRADO, Miguel Arcanjo. *Clowns de Shakespeare misturam guerra inglesa e sertão nordestino em Sua Incelença, Ricardo III*. São Paulo, 21 jul. 2012.

<<http://entretenimento.r7.com/blogs/teatro/2012/07/21/clowns-de-shakespeare-misturam-guerra-inglesa-e-sertao-nordestino-em-sua-incelencia-ricardo-iii/>>. Acesso em 08 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. *Clowns de Shakespeare derrapa em Hamlet*. São Paulo, 02 abr. 2013. <<http://entretenimento.r7.com/blogs/teatro/2013/04/02/critica-clowns-de-shakespeare-derrapa-em-hamlet/>>. Acesso em 08 jul. 2013.

QUEIROZ, Paula. *Portas abertas*. Natal, 07 jul. 2009. Disponível em <[http://odiariodocapitao.blogspot.com.br/2009\\_07\\_05\\_archive.html](http://odiariodocapitao.blogspot.com.br/2009_07_05_archive.html)>. Acesso em: 12 mai. 2015.

RAMOS, Luiz Fernando. *Peça reúne inventividade e tradição para vivificar teatro*. São Paulo, 05 nov. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0511200902.htm>>. Acesso em 08 jul. 2013.

RIOS, Jefferson Del. *Grupo do Rio Grande do Norte encena a saga do sertanejo que sonha com sereia*. São Paulo, 19 nov. 2009. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,o-nordeste-a-porta-de-shakespeare,468625>>. Acesso em 08 jul. 2013.

YAMAMOTO, Fernando. Não conseguimos conceber teatro que não tenha relação direta com o pensamento: depoimento. [19 de janeiro de 2013]. Entrevista concedida à Pollyanna Diniz. Disponível em: <<http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2013/01/19/nao-conseguimos-conceber-teatro-que-nao-tenha-relacao-direta-com-o-pensamento/>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. Fernando Yamamoto: depoimento. [24 de junho de 2010]. São Paulo: *Livro Remix*. Entrevista concedida a Fabio Maleronka Ferron e Lucas Pretti. Disponível em: <<http://www.producaocultural.org.br/wpcontent/uploads/livroremix/FernandoYamamoto.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. *Agora sim em alto mar! (acho)*. Natal, 13 jun. 2009b. Disponível em <[http://odiariodocapitao.blogspot.com.br/2009\\_06\\_07\\_archive.html](http://odiariodocapitao.blogspot.com.br/2009_06_07_archive.html)>. Acesso em: 12 mai. 2015.

\_\_\_\_\_. *Ana Maria Braga*. Natal, 11 jul. 2009c. Disponível em <[http://odiariodocapitao.blogspot.com.br/2009\\_07\\_05\\_archive.html](http://odiariodocapitao.blogspot.com.br/2009_07_05_archive.html)>. Acesso em: 12 mai. 2015.

## Vídeos

FÁBULAS. Direção: Fernando Yamamoto. Criação: Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Natal, 2006. Vídeo disponível online, 50 minutos.

HAMLET: um relato dramático medieval. Direção: Marcio Aurelio. Criação: Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Natal, 2013. Vídeo disponível online, 77 minutos.

MEGERA doNada. Direção: Sávio Araújo. Criação: Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Natal, 1998. Vídeo disponível online, 91 minutos.

MEN meet woman – o amor e tantos desencontros. Direção: Fernando Yamamoto. Criação: Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Natal, 2001. Vídeo disponível online, 59 minutos.

MOVIMENTOS em rede. Direção: Amilcar M. Claro. Roteiro: Sebastião Milaré. São Paulo: SESCTV, 2012. Vídeo disponível online, 52 minutos. (Teatro e Circunstância Nacional)

MUITO barulho por quase nada. Direção: Fernando Yamamoto e Eduardo Moreira. Criação: Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Natal, 2003. Vídeo disponível online, 41 minutos.

O casamento. Direção: Fernando Yamamoto e Eduardo Moreira. Criação: Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Natal, 2006. Vídeo disponível online, 44 minutos.

O capitão e a sereia. Direção: Fernando Yamamoto. Criação: Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Natal, 2009. Vídeo disponível online, 84 minutos.

RODA Chico. Direção: Fernando Yamamoto e Marco França. Criação: Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Natal, 2005. Vídeo disponível online, 61 minutos.

SONHOS de uma noite só. Direção: Fernando Yamamoto. Criação: Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Natal, 1999. Vídeo disponível online, 61 minutos.

SUA Incelença, Ricardo III. Direção: Gabriel Villela. Criação: Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Natal, 2010. Vídeo disponível online, 73 minutos.

TRADIÇÃO da rua no novo teatro nordestino. Direção: Amilcar M. Claro. Roteiro: Sebastião Milaré. São Paulo: SESCTV, 2012. Vídeo disponível online, 54 minutos. (Teatro e Circunstância Nacional)

### Índice das transcrições das entrevistas realizadas.

	<b>1. Artistas colaboradores do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, incluindo aqueles que participaram do processo de criação de <i>O capitão e a sereia</i> (2009), e personalidades da cena teatral de Natal/RN.</b>
188	1.1. Adelvane Néia
190	1.2. Carlos Furtado
192	1.3. Eduardo Moreira
194	1.4. Ernani Maletta
212	1.5. Helder Vasconcelos
215	1.6. Henrique Fontes
221	1.7. João Lima
224	1.8. Lenilton Teixeira
230	1.9. Marcio Marciano
233	1.10. Rodrigo Bico
239	1.11. Sandro Fortunato
243	1.12. Sávio Araújo
252	1.13. Sávio de Luna
	<b>2. Equipe de criação de <i>Sua incelença, Ricardo III</i> (2010).</b>
254	2.1. Ivan Andrade
263	2.2. Gabriel Villela
	<b>3. Equipe de criação de <i>Hamlet: um relato dramático medieval</i> (2013).</b>
272	3.1. Lígia Pereira
279	3.2. Marcio Aurelio
	<b>4. Integrantes do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.</b>
285	4.1. Camille Carvalho
293	4.2. César Ferrario
301	4.3. Dudu Galvão
308	4.4. Fernando Yamamoto
318	4.5. Joel Monteiro
325	4.6. Marco França
330	4.7. Paula Queiroz
337	4.8. Rafael Telles
341	4.9. Renata Kaiser
349	4.10. Ronaldo Costa
357	4.11. Titina Medeiros

## 1.1. ADELVANE NÉIA

*Entrevista realizada via e-mail com Advane Néia, da Cia Humatriz Teatro (Campinas – SP). As respostas nos foram fornecidas na data de 24/09/14.*

**Diogo:** Primeiramente, gostaria que você se apresentasse sucintamente, e contasse como se deu sua aproximação com o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.

**Advane:** Meu nome é Advane Néia, atriz e palhaça da Cia Humatriz Teatro. Iniciei-me na linguagem do palhaço em 1989 com Luís Otávio Burnier – Lume Teatro. Aprofundei-me nos estudos na linguagem do palhaço com Ricardo Pucceti – Lume Teatro e com Sue Morrisson – Canadá. Montei meu solo em 1997, com direção de Naomi Silman, criei o projeto *O Clown e Sua Poética* em 1998 e desde então ministro cursos para grupos e coletivos em Campinas e em vários estados brasileiros. Foi no ano de 1998 que se deu meu encontro com o Grupo Clowns de Shakespeare. Em férias na cidade do Natal, fui procurar os grupos da cidade para fazer contato e por ter a palavra *clown* no nome do Grupo, me chamou a atenção. Fui procurá-los e encontrei um grupo muito empenhado em seu trabalho e, na época, com o projeto Casa da Ribeira. Fui ver um ensaio deles, montavam a *Megera do Nada* adaptação do texto de William Shakespeare com a direção de Sávio Araújo e para minha surpresa, não trabalhavam com a linguagem do *clown*. Bem, voltei para casa e fiquei com eles na cabeça. Decidi procurá-los e ofereci uma oficina em troca da produção de apresentação do meu solo na cidade. Eles então convocaram mais dois grupos: o Estandarte e o Tambor e unidos dei minha primeira oficina na cidade. Desde então os laços só foram se estreitando seja no trabalho ou na amizade com as pessoas do grupo e da cidade do Natal.

**Diogo: Quais foram suas principais contribuições para o grupo?**

**Advane:** Não sei mensurar quanto contribuí para a formação deles, mas sei que eles tomaram contato com a linguagem do *clown* e entraram em contato com o treinamento do ator.

**Diogo: Como se deu esse intercâmbio com os Clowns de Shakespeare do ponto de vista operacional?**

**Advane:** Foram muitos encontros, cada um tendo um modo operacional, alguns com patrocínios, outros com a produção deles na cidade e mesmo a união de outros grupos parceiros.

**Diogo: Em linhas gerais, é possível identificar uma poética dos Clowns de Shakespeare, ou seja, elementos da linguagem teatral e artística que são recorrentes em seus trabalhos? Em caso positivo, quais seriam os principais elementos que constituiriam essa poética?**

**Advane:** Creio que a música e a cultura popular foram dois pontos importantes. Posso afirmar que eles sempre tiveram um cuidado especial no acabamento de cada obra, souberam aliar a cultura popular sem parecer comum, beberam na fonte e foram além.

**Diogo: Em nossa pesquisa, estamos trabalhando com a hipótese de que o encontro dos Clowns de Shakespeare com os encenadores convidados (Gabriel Villela e Marcio Aurelio) seria um aprofundamento de uma práxis artístico-pedagógica do grupo de formação a partir da troca com outros profissionais. Você concorda com essa hipótese?**

**Advane:** Sim, foi sem dúvida um encontro feliz onde puderam amadurecer enquanto artistas e se propuseram a correr risco em um momento que o grupo precisava de se alimentar de outros modos de fazer.

**Diogo:** Você teve a oportunidade de assistir aos espetáculos resultantes dos processos que são objeto de nosso estudo (*O capitão e a sereia*; *Sua Incelença Ricardo III*; e *Hamlet*)? Em caso positivo, qual sua percepção em linhas gerais como espectadora destes espetáculos?

**Adelvane:** N' *O capitão e a sereia* fiz parte do início do processo onde trabalhamos em sala através de uma assessoria na criação de figuras que depois foram para a cena. Naquele espetáculo simples, cheio de poesia e lirismo eles acertaram em tudo, a medida foi perfeita, cada um pôde através do jogo mostrar seu coração. Adoro aquele espetáculo. O *Ricardo* foi mais ousado e eles estavam nas mãos de um diretor muito experiente, o resultado foi o que já falei: a oportunidade de amadurecer e correr risco. Puderam ousar e mostrar que são competentes. Já o *Hamlet*, não posso falar, porque infelizmente não vi.

**Diogo:** Quais você acredita terem sido os maiores ganhos e as maiores dificuldades do grupo nestes processos e espetáculos?

**Adelvane:** O ganho foi o crescimento enquanto artistas e puderam ganhar a estrada ainda mais, viajaram muito. As dificuldades não posso dizer especificamente, mas diria de um modo geral que o artista sempre terá um conflito individual pairando em sua alma, seja no auge de seu ofício ou mesmo quando está no meio de conflitos internos, sempre haverá questões, reflexos de um tempo, de um momento em que se vive.

## 1.2. CARLOS FURTADO

*Entrevista realizada com Carlos Furtado, na Fundação Capitania das Artes (Funcarte), localizada no bairro Cidade Alta, em Natal – Rio Grande do Norte, no dia 06 de outubro de 2015.*

**Diogo: Gostaria que você se apresentasse e falasse sobre sua atuação na cena teatral de Natal.**

**Carlos:** Sou Carlos Furtado, comecei a dirigir teatro nos anos de 1960, em Campina Grande. Em 1964 fui para Recife, e em 1965 aportei aqui para passar quinze dias e acabei ficando esse tempo todo. Desenvolvi trabalhos no SESC até 1966, com a clientela do SESC, os comerciários, mas infelizmente esse trabalho não teve continuidade. Depois trabalhei no SESI, mas também não foi muito longe. Nesse período eu fiz direção em vários espaços: SESC, SESI, no CRUTAC (Centro Rural Universitário de Treinamento e Ação Comunitária) em um programa desenvolvido pela UFRN, e fui convidado a dirigir o Teatro Novo Universitário, que estava recém-criado, e fiquei como diretor do Teatro Novo Universitário por quinze anos.

**Diogo: Esse era um grupo de teatro amador?**

**Carlos:** Era diferente do teatro amador, porque montamos textos clássicos do repertório universal, de Suassuna a Molière, a Brecht, ao teatro grego. Trabalhamos com vários autores e vários estilos, mas a tônica do Teatro Universitário foi um estado de resistência ao estado de força, à ditadura, que então existia. A leitura dos textos era uma leitura crítica da realidade vivida nos anos 1960, 1970. O Teatro Universitário vem até o ano de 1983 e depois se extingue. Concomitante a isso, fundei um grupo de teatro, não empresarial também, com o qual montamos alguns espetáculos.

**Diogo: E qual a diferença do teatro realizado nesse período dos anos 1960 e 1970 para o dos anos 1980?**

**Carlos:** Nos anos 1980 são formados alguns grupos que estão procurando o novo. Estão trabalhando uma linguagem nova, e estão trabalhando um conteúdo novo. Nessa vertente de busca de linguagem e de conteúdo, o grupo que deu continuidade a essa busca é o Clowns de Shakespeare. É um grupo que está bebendo nessa nascente. Inclusive acho que é um fenômeno das grandes capitais, de buscar a criatividade, buscar linguagens diferentes, fugir do teatro comercial, daquele teatro todo já esquematizado, um teatro de efeitos, que de certo modo, bebe um pouco na dramaturgia da telenovela.

**Diogo: Sobre os Clowns, eles têm em sua trajetória muitas trocas com outros profissionais de todo o país. Essa é uma característica histórica dos grupos de Natal?**

**Carlos:** Não. Isso aconteceu aqui com o Balé Municipal, por exemplo, que sempre trouxe coreógrafos de São Paulo, do Paraná, de outros estados e até alguns internacionais. Acho que isso é uma particularidade só dos Clowns.

**Diogo: E como o senhor avalia esse fato?**

**Carlos:** Acho ótimo, porque o grupo rompe com a tradição da cidade, que é um pouco enclausurada, como um gueto. Há um medo de se comunicar. E os Clowns rompem com isso.

**Diogo: Quais o senhor acha que seriam as principais questões para os coletivos teatrais de Natal?**

**Carlos:** Acho que o principal problema de se fazer teatro numa capital diz sentido ao colonialismo cultural interno. A população é educada através dos telejornais que por detrás têm escondido interesses que não são os nossos. Somos educados afetivamente através das telenovelas da Globo e outras emissoras, que não refletem a realidade, elas mostram uma realidade trabalhada para determinados fins. Então o teatro que é feito aqui não é muito visto pela população. O teatro de boa qualidade sempre teve um público reduzido, e geralmente formado por alunos secundaristas ou universitários. O colonialismo interno, tanto econômico quanto cultural é um fato de peso negativo no desenvolvimento de uma cultura regional e universal. Acho que o principal problema é plateia. É manter um espetáculo durante semanas, meses, dias, é difícil. Esse colonialismo é muito forte.

**Diogo: Voltando aos Clowns, ao trabalharem com pessoas de fora do grupo, mas também fora do estado do Rio Grande do Norte, é possível manter-se local?**

**Carlos:** Acho que é importante esse contato com diretores de fora, até de outros países, participar de festivais. Acho importante. Falei dos Clowns, mas o Estandarte também trabalha com essa mesma programação. E teve um grupo muito importante e criativo, Toca Fole Bole Briga Come Tapioca Molhada no Beco da Quarentena, que foi um grupo importante. O Alegria Alegria, que tem mais de vinte anos de experiência no teatro de rua, e fez um importante trabalho de popularização do teatro, que considero dos mais importantes.

**Diogo: Como o senhor enxerga a cena teatral hoje em Natal?**

**Carlos:** Tenho visto pouca coisa. Mas fico animado pela capacidade de luta de quem faz teatro para superar todas as dificuldades, e queria colocar que o poder público municipal tem investido através de editais em produções de teatro sem nenhum crivo de censura. Por causa da crise fiscal que aí está, esse ano não teremos o mesmo investimento que o ano passado, mas existem os editais públicos, onde todos concorrem, sem apadrinhamento, e os projetos são aprovados pelos seus méritos. Penso que essa é uma forma democrática de investir em cultura.

### 1.3. EDUARDO MOREIRA

*Entrevista realizada via e-mail com Eduardo Moreira, fundador do Grupo Galpão (Belo Horizonte – MG), e Codiretor dos espetáculos Muito barulho por quase nada (2003) e O Casamento (2006), dos Clowns de Shakespeare. As respostas nos foram fornecidas na data de 28/08/14.*

**Diogo:** Primeiramente, gostaria que você se apresentasse sucintamente, e contasse como se deu sua aproximação com o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.

**Eduardo:** Conheci os Clowns em 2002. Na verdade conheci **Fernando Yamamoto**. Eu estava representando *Romeu e Julieta* no Parque do Ipiranga, quando fui procurado por ele para uma proposta de trabalho. Almoçamos uns dois dias depois e acertamos de possivelmente fazer um trabalho conjunto em Natal, no mês de janeiro, quando estaria de férias e seria a única possibilidade de estar por uns dez dias na capital potiguar. E assim foi. Não cobrei nada e a única exigência foi que eu pudesse levar o João, meu filho, que estava de férias. Daí nasceu minha parceria com os Clowns em *Muito barulho por quase nada*. Ah, eu sou Eduardo Moreira, sou fundador do grupo Galpão, tendo participado de todas as suas 21 montagens. Dirigi do grupo, o espetáculo *Um Molière imaginário*. E já fiz várias direções em parcerias como grupos como o Clowns de Shakespeare: Dell'Arte de Blue Lake, na Califórnia, Teatro da Cidade de São José dos Campos (SP), e os grupos Malarrumada e Maria Cutia de Belo Horizonte.

**Diogo:** Quais você considera que foram suas principais contribuições para o grupo?

**Eduardo:** Eu aponte e dei confiança ao grupo de usar cenicamente a música. Coisa que eles tinham total capacidade e pouca confiança. Começamos a construir cenas musicais a partir dos climas e das atmosferas da peça de Shakespeare. E daí nasceu a alma da encenação que se manteve e se aperfeiçoou ao longo dos ensaios.

**Diogo:** Como se deu esse intercâmbio com os Clowns de Shakespeare do ponto de vista operacional?

**Eduardo:** Foram duas parcerias com o grupo nos espetáculos *Muito barulho por quase nada* e *O casamento do pequeno burguês*. Fizemos encontros concentrados (dois no *Muito barulho* e dois no *O casamento*). Esses encontros foram tão produtivos e profícuos que eles colocaram meu nome também como diretor na ficha técnica dos espetáculos. Não houve nenhum tipo de apoio com editais. Aliás, nossa parceria foi bem mais calcada no amor à arte. Coisa rara nessa época de tempos cada vez mais bicudos e que tudo se tornou tão comercial e descartável.

**Diogo:** Em linhas gerais, é possível identificar uma poética dos Clowns de Shakespeare, ou seja, elementos da linguagem teatral e artística que são recorrentes em seus trabalhos? Em caso positivo, quais seriam os principais elementos que constituiriam essa poética?

**Eduardo:** Sim. Uma poética do teatro popular e de rua alimentada pela música e o desejo de se comunicar diretamente com um público amplo e diversificado. Também o desejo de aliar a tradição e a renovação, o clássico com o popular.

**Diogo:** Em nossa pesquisa, estamos trabalhando com a hipótese de que os últimos encontros entre os Clowns de Shakespeare e encenadores convidados (Gabriel Villela e Marcio Aurelio) seria um aprofundamento de uma práxis artístico-pedagógica já utilizada anteriormente pelo grupo, de formação a partir da troca com outros profissionais. Você

**acredita que essa práxis pode ser considerada pedagógica, para formação dos integrantes do grupo?**

**Eduardo:** Sim. Ela é amplamente ligada e utilizada no trabalho do Galpão. Isso faz com que o grupo não se engesse em condutas e procedimentos e faz com que cada nova experiência seja sempre desafiadora e renovadora.

**Diogo: Você acredita que o encontro com os encenadores convidados é um desdobramento dessa práxis anteriormente adotada pelo grupo?**

**Eduardo:** Não tenho a menor dúvida disso.

**Diogo: Você teve a oportunidade de assistir aos espetáculos resultantes dos processos que são objeto de nosso estudo (*O capitão e a sereia*; *Sua Incelença, Ricardo III*; e *Hamlet*)? Em caso positivo, qual sua percepção em linhas gerais como espectador destes espetáculos?**

**Eduardo:** Infelizmente eu não assisti ao *Hamlet*. Parece que foi um espetáculo que teve menos aceitação num circuito de festivais, o que fez com que o espetáculo circulasse menos. Acho que nos outros dois, o Grupo mantém uma coerência de seguir com uma linguagem conquistada e, ao mesmo tempo, renová-la e ampliá-la com novos elementos.

**Diogo: Quais você acredita terem sido os maiores ganhos e as maiores riscos/dificuldades do grupo nestes processos e espetáculos?**

**Eduardo:** O grupo se esfacelou perdendo muitos elementos e, ao mesmo tempo, se renovou com a entrada de muitos atores. Qualquer grupo de teatro vive nessa corda bamba e cada dia é preciso ser conquistado com uma proposta de desafio artístico. É como vencer a mesmice e a banalidade do cotidiano. É um permanente renovar-se, o que sempre gera muitos riscos e perigos. É a eminência da morte que nos ronda o tempo todo, e vencê-la não é uma missão tão simples.

#### 1.4. ERNANI MALETTA

*Entrevista realizada com o Prof. Ernani Maletta na sala laranja da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte – MG, no dia 02 de novembro de 2014, no intervalo das atividades do VIII Congresso da Abrace.*

**Diogo:** Para começarmos, gostaria que você se apresentasse e contasse como você conheceu o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.

**Ernani:** Meu nome é Ernani Maletta, sou professor da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG desde os anos 2000, ou seja, praticamente desde a fundação do curso de teatro. Trabalho como diretor musical, diretor cênico, como ator, como cantor, e tenho de 2010 para cá um vínculo muito estreito com a Itália, devido a um pós-doutorado que fiz e por ter conhecido a Francesca Della Monica, que é possivelmente uma das artistas que mais respeito no mundo e que mudou sensivelmente um olhar que eu tinha para o meu próprio fazer teatral. Minha história com os Clowns começa com um desencontro. O **Eduardo Moreira** foi convidado por eles no final de 2001 para 2002 para fazer o *Muito barulho por quase nada*, e naquele momento ele me ligou perguntando se eu poderia assumir com ele o trabalho, tendo em vista o desejo do grupo de se aprimorar musicalmente. Eles tinham já o Grupo Galpão como referência, e não só pela estética de teatro popular – apesar de que teatro popular é um nome muito simplificado para a proposta do Galpão – mas eles tinham como referência também o jeito como o Galpão tratava música em cena e os arranjos não só instrumentais, mas também vocais. Naquele momento já era claro pra mim que esse trabalho era fruto de uma pesquisa, uma metodologia que é muito particular minha, que acabei sistematizando mais na minha tese e com o passar dos anos. Naquele momento eu estava fazendo meu mestrado e tinha como foco justamente essa metodologia. Coincidentemente, estava indo para Portugal com **Gabriel Villela**, que tinha sido convidado para montar *Os saltimbancos*, que era uma peça que ele havia montado em São Paulo e um grupo de teatro português assistiu, gostou muito, e sugeriu que ele montasse uma versão em Portugal com atores portugueses. Eu já tinha assumido com o Gabriel o compromisso de ir para Portugal, então não pude fazer esse trabalho com os Clowns. E ficou por isso mesmo. Em 2004, eu era naquele momento um dos coordenadores do Festival de Inverno da UFMG, e o Eduardo Moreira me liga no mês de junho, me lembrando do Grupo, e perguntando se eu poderia trazê-los para o Festival, tendo em vista que eles estavam querendo descer por conta própria lá do nordeste para cá, para fazer uma primeira turnê do espetáculo aqui, mas não tinham ainda espaços para se apresentarem, e o Festival então poderia de alguma maneira incorporá-los. O Festival já estava praticamente todo montado, mas a gente já estava vivendo uma dificuldade muito grande com grana naquela época, então falei para o Eduardo que faria o impossível para trazê-los, muito em função da minha relação de amizade com o Eduardo, e de respeito pelo seu trabalho. Nós não poderíamos pagar um cachê para o Grupo, mas a gente pagaria o transporte de Belo Horizonte até Diamantina, a hospedagem e tudo o mais. Eles toparam, na hora. Depois disso, eles teriam uma apresentação já marcada no Galpão Cine Horto em Belo Horizonte, então eles aproveitaram para fazer essas duas apresentações. Quando eles chegaram em Diamantina, curiosamente eu estava cantando, porque meu grupo vocal foi se apresentar no Festival no mesmo ano. Eles chegaram nessa igreja onde estávamos nos apresentando, não tenho certeza absoluta se estavam todos, mas estavam **Marco França, Renata Kaiser, Fernando Yamamoto, César Ferrario** – eu não os conhecia, não tinha visto nenhuma foto nem nada – mas curiosamente, quando eles entraram nessa igreja, eu comentei com uma pessoa que estava do meu lado que aqueles eram os Clowns de Shakespeare. E pensei: “Como é que eu sei que eles são os Clowns de Shakespeare se eu nunca os vi na vida?”. E eram

eles mesmos. Esse foi o primeiro momento de uma coisa que foi se repetindo no desenrolar da vida, e continua se repetindo, de uma espécie de uma sintonia, ou cumplicidade, ou empatia, ou afeto, ou qualquer outro nome que a gente quiser encontrar e que ultrapassa o mundo concreto, que é uma relação que eu tenho com eles e que se estabeleceu desde esse primeiro momento. Essa é uma imagem pela qual tenho muito carinho: eu os vendo e falando que eram eles, sem saber que eram. Conclusão: logo depois disso, eles se apresentaram no final do espetáculo do meu grupo, e então combinei com eles de encontrá-los uma hora antes da apresentação deles para fazer um aquecimento. Lá em Diamantina não deu certo porque estava tudo muito tumultuado, e acabamos fazendo isso em Belo Horizonte. Em Diamantina, fomos assisti-los, e quando eu terminei de assistir o *Muito barulho por quase nada* eu falei: “Gente, é encantador, é maravilhoso, é uma coisa impressionante a delicadeza, a poesia”. Me remeteu diretamente ao *Romeu e Julieta*, me remeteu diretamente à essa estrutura que é única na vida do Galpão, do mesmo jeito que eu acho que *Muito barulho* vai ser único na vida dos Clowns, que nasceu do encontro do Grupo com o Eduardo que foi fruto de um desejo muito grande. Existe aí certa busca de um determinado tipo de expressão teatral que eles estavam correndo atrás e foi Eduardo quem foi o catalisador disso. Eu fiquei muito encantado com eles. Já estabeleci uma espécie de amizade, com uma intimidade inexplicável. A gente já se relacionava no segundo dia brincando, gozando um da cara do outro, que é uma coisa que a gente faz muito, é um comportamento que eu tenho com eles. Acabei não largando deles, com uma necessidade de ficar perto deles. Eles vieram para Belo Horizonte e vim junto, fui assisti-los novamente no Galpão Cine Horto, que foi quando fiz essa uma hora de aula antes do trabalho, que era só um desejo de encontro mesmo. Depois eles foram para a Pizzaria do Cardoso, que curiosamente é um lugar emblemático em Belo Horizonte naquela época, um lugar de muitos encontros teatrais, e fui junto, e rolou essa paixão. Essa paixão que acontece muitas vezes, e tem um caráter muito forte, mas no caso dos Clowns essa paixão foi se transformando numa coisa que a gente pode chamar de amor, ou de uma amizade muito profunda, porque ela só foi crescendo em profundidade e perdendo aquela coisa do efêmero, do fogo de artifício, e foi ganhando uma profundidade muito grande. Estabelecido esse encontro, ficou essa paixão no ar, esperando uma oportunidade para eu trabalhar com eles. Em 2004 não aconteceu nada, em 2005 também não aconteceu nada, e eu nem poderia, porque estava defendendo minha tese, e em 2006 quando eu já estava mais liberado da tese, eles me ligam perguntando se eu poderia participar de um evento que eles estavam produzindo, que era uma série de oficinas, e como eles já queriam me levar para dar uma oficina para eles, eles aproveitariam essa verba que eles tinham para criar esse evento de oficinas para me levar, eu daria uma oficina só para eles e em outros momentos eu daria uma oficina para outro público convidado, uma oficina menor. Fui pra lá para ficar duas semanas para fazer esse trabalho. Quando cheguei foi essa coisa absurda. A gente começou a trabalhar e parecia que tinha séculos que a gente trabalhava juntos e foi dando tudo certo, uma empatia cada vez maior, e aconteceu a mesma coisa, mas de uma maneira amplificada, com o Marco, por ele ser o representante da música no Grupo. Houve uma empatia imensa entre nós dois, apesar de uma formação muito diversa, e às vezes de um temperamento muito diverso, e ao mesmo tempo manias idênticas, TOCs parecidos, e foi muito engraçado isso. Isso com o Grupo é uma constante, vira e mexe acontece isso. E essa empatia imensa fez com que a gente ficasse trabalhando o dia inteiro sem parar e me lembro de uma passagem na qual eu interrompi a oficina por dois dias no final da primeira semana, para ir ao batizado de uma sobrinha minha em João Pessoa, e essa despedida que nem era uma despedida longa foi comovente. Me lembro que fiz uma brincadeira pela primeira vez na vida: a gente estava em roda, eu estava me despedindo, sugeri que a gente inspirasse profundamente, prendesse a respiração e ficasse nas pontas dos pés. Saí correndo falei que eles tinham que ficar assim até eu voltar na segunda-feira.

E foi um exercício muito bonito, porque quando cheguei na segunda-feira, eles já estavam lá na posição de novo. É um símbolo que pode parecer sutil, mas é muito forte, de uma ligação muito profunda que se estabeleceu entre a gente. Na verdade, eu os adotei como filhos, eu tinha uma clareza muito grande do talento deles, da busca, era como se eu tivesse a oportunidade de ter um grupo que nunca tive, de participar de um grupo que nunca participei, apesar de nunca ter feito parte do grupo de uma forma oficial. Acho que eu tinha já uma idade, naquele momento, que era uma idade de pai deles. Pode ser o fato também de eu nunca ter tido filhos, e às vezes os alunos viram filhos, as pessoas com as quais a gente convive viram filhos... No caso deles eu não sei explicar o que foi, mas foi essa sensação de querer aproveitar um pouco da minha trajetória e do que eu tinha conquistado para ver se eu conseguia ajudá-los de alguma maneira a conquistar um espaço que eu achava que eles mereciam conquistar. Como resultado dessas duas semanas, naquele momento eles estavam montando *O casamento dos pequenos burgueses*, na verdade *O casamento* – mas a ideia de cortar o “dos pequenos burgueses” nunca deu muito certo – e eles estavam montando de uma forma ousada, num processo muito parecido com o do Galpão, que era sair de um espetáculo extremamente popular – no caso do Galpão foram dois espetáculos seguidos – para uma proposta mais hermética. Não tão hermética, mas menos solar, que é a palavra que a gente usava. Acabei assistindo alguns ensaios deles, o Marco estava muito empolgado com o processo que ele tinha inventado para criar as músicas do espetáculo a partir de oficinas com os atores que geraram registros em desenhos das personagens, com um tema para cada um. Foi um processo maravilhoso que Marco fez da composição da trilha. Ele estava dividindo esse processo comigo, me contando, e assistindo aos atores cantando, acabei interferindo, fiz alguns arranjos vocais, e eles me convidaram para fazer a codireção musical do trabalho junto com o Marco, o que a princípio não era muito pensado. Nunca vou saber se eles já tinham essa ideia, mas queriam me conhecer primeiro para saber o que é que rolava... Na verdade, quando fui pra lá, não tinha a menor ideia dessa possibilidade. Conclusão: terminado esse processo, voltei no final do mesmo ano para a estreia d’*O casamento*. Eu vivia uma experiência de quando ir para Natal ter uma vontade de não querer voltar mais, ter vontade de ficar lá. Comecei a viver com eles uma experiência de uma amizade muito profunda, e de interesse muito grande no trabalho que eles realizavam, e é claro que esses desejos eram desejos não-realizáveis naquele momento. Nunca cheguei a tomar nenhuma atitude de me mudar para Natal, mas cheguei a sentir essa vontade, que é fruto de um envolvimento muito grande. Depois vêm várias outras coisas, mas entendo que esse foi o meu primeiro encontro com eles. Não poderia resumir esse primeiro encontro ao momento que olhei para eles na igreja em Diamantina. Isso tudo, pra mim, é o primeiro encontro. Depois disso vem outra relação minha com eles, mas nesse momento o encontro era um fascínio meu por um grupo jovem de atores talentosíssimo, que estava fazendo uma coisa linda, numa cidade linda, e que tive a sorte de conhecer e queria aproveitar isso ao máximo.

**Diogo:** Nas entrevistas que realizei com o Grupo, eles te designam como este articulador entre os encontros do Grupo com outros profissionais das artes cênicas, incluindo o Gabriel Villela e o Marcio Aurelio. Chegam a usar a expressão “cupido do Grupo” para se referir a você nesses encontros. Gostaria que você falasse sobre essa sua função de articulador.

**Ernani:** A partir desse primeiro momento, comecei a acompanhar o Grupo principalmente em oficinas porque aconteceu um dos grandes privilégios da minha carreira acadêmica, que foi sempre essa junção da academia com a produção artística simultânea. Eu tenho essa alegria de falar isso com uma sinceridade absurda, porque tudo que faço na academia é artístico, e tudo que faço na arte é acadêmico, porque as coisas são juntas, sempre foram juntas. Tudo que faço

com o Galpão é pesquisa minha mesmo, e com os Clowns também. Um dos exemplos disso é que os Clowns adotaram a minha pesquisa. Assim que cheguei lá e falei de polifonia com eles, falei da atuação polifônica, lembrando que em 2006 eu tinha acabado de defender minha tese, então a ideia estava na minha cabeça obsessivamente, eles adotaram toda essa forma minha de falar de teatro, de falar de relação de música com teatro, que hoje em dia já é diferente, mas naquele momento é o que eles queriam aprender. Paralelamente a isso, como já disse, houve uma empatia muito grande com o Marco, inclusive no jeito de trabalhar. Na forma como ele tinha de chegar nos atores, na forma que ele tinha de chegar nas pessoas que faziam oficina com ele, nos alunos. Tínhamos estratégias muito semelhantes, estratégias que passavam por uma espécie de sedução, e que envolvia alguma coisa *clownesca*, uma atuação um pouco *clownesca* com as pessoas. Coisa que eu via, sabia que era uma identidade minha como professor, como preparador, e que fazia com que eu atingisse muitos dos meus objetivos e que me identificava como professor e como pesquisador na relação com o outro. Eu via no Marco exatamente essa energia, obviamente, com ações diferentes, próprias dele, mas as mesmas coisas. Eles inclusive abraçam todos meus exercícios, tanto que no nordeste eu não posso fazer mais nada, porque já está tudo feito por eles. Outro dia fui para Fortaleza para dar uma aula, quando fui explicar um exercício, todos os grupos de Fortaleza já conheciam meus exercícios. Essa relação minha com os Clowns que começou muito nessa troca de metodologia, nessa troca de olhar sobre o teatro, de entendimento de como é que a gente faz teatro e tudo o mais, e que polifonia é uma palavra muito forte, ressaltou em mim uma coisa que já queria desde o início que era “eu preciso fazer alguma coisa por eles”. A minha função como um Clown honorário muito mais do que ajudá-los numa criação artística – porque eles são extremamente criativos, eles têm um potencial interno muito grande – é de alguma maneira estar junto deles no processo como uma forma de usar um pouco das minhas experiências e das minhas oportunidades que já tive para solucionar questões de uma forma mais rápida. Porque musicalmente falando, o Marco é o criador musical do grupo, não tenho que interferir nesse lugar, mas entro num lugar que ele nunca teve, numa interlocução, porque ele nunca teve ninguém em quem ele confiasse e entendesse o que ele estava propondo, e mais ainda, que talvez fizesse uma coisa muito parecida. O único momento mais criativo que eu tive dentro da trajetória deles foi no *Ricardo III*. Mas n’*O casamento*, n’*O capitão e a sereia*, e depois no *Hamlet*, fui praticamente um consultor. Na verdade, fui um solucionador de problemas de uma forma mais rápida. Problemas que eles estavam naturalmente enfrentando. A criação já estava pronta, eu chegava, apertava parafusos usando coisas que eu já tinha vivido na vida. Esse desejo descomunal de fazer esse intercâmbio com eles começava a ficar presente em mim. Eu dizia: “eu tenho que dar um jeito de trazer esses meninos, de colocar ele em contato com algumas pessoas”. Não pensava no Gabriel, mas pensava muito no **Marcio Aurelio**. Eu tinha um contato anterior com o Marcio Aurelio, e achava que ele tinha de ter um contato com os meninos. Eu nem pensava no Marcio Aurelio como diretor de um espetáculo deles. Eu pensava no Marcio Aurelio como um formador. Na verdade o Marcio Aurelio foi um dos membros da minha banca de doutorado. Conheci o Marcio como professor. Ele estava dando uma palestra para um grupo de teatro. Meu contato com ele foi sempre como professor da Unicamp. Queria que ele fosse meu orientador, pensei em fazer meu mestrado na Unicamp. Então, minha relação com o Marcio Aurelio foi sempre muito acadêmica, e muito da troca de formação. E o que acontece? Quando os Clowns foram se inscrever para realizar a temporada e residência no TUSP, eles me ligam perguntando se eu tinha alguém para indicar para realizar uma oficina com eles, e é claro que eu tinha alguém para indicar, porque eu já queria aproximá-los do Marcio Aurelio imediatamente. A única questão é que o Marcio já estava naquele momento se aposentando, muito cansado. Na verdade, ele estava muito seletivo. Ele já tinha trabalhado demais na vida dele em tudo quanto é canto, e ele queria

selecionar mais. E não é fácil entrar em contato com o Marcio, porque ele mora fora de São Paulo, ele não atende telefone... Então tem sempre uns saltos para chegar até o Marcio. E tenho a sorte, e o privilégio, de ter uma relação de amizade muito grande com ele, então mesmo tendo que passar por esse caminho até ele, eu passava mais rápido, porque as pessoas já me conhecem e me levam mais rápido até ele. Liguei para o Marcio, apresentei os Clowns para o Marcio, e ele me falou por telefone que não estava num momento bom de assumir nada, por conta da quantidade de coisa que estava fazendo, mas que não deixaria de atender uma sugestão minha porque se eu estava sugerindo que seria um encontro bom entre os meninos e ele, é porque iria ser. Deu tudo certo, eles foram aprovados no projeto, e houve esse primeiro encontro com o Marcio. E os encontros com o Marcio são magníficos, o Marcio é uma figura maravilhosa. E eu estou falando sempre desse lugar da formação, porque é o lugar no qual eu queria chegar com eles e o Marcio. Calhou deles mergulharem sobre o *Hamlet*, e calhou deles terem o desejo de montar o *Hamlet*, em algum momento, com a direção do Marcio. A história deles com o Gabriel é quase simultânea. O Marcio foi muito primeiro, porque estava presente desde quando eles inscreveram o projeto pro TUSP, quando eu fiz esse intercâmbio entre o grupo e ele. Posso dizer que nesses dois casos, tanto com o Marcio quanto com o Gabriel eu fui um cupido mesmo, porque não teria sido fácil para eles chegarem perto do Marcio nesse momento, primeiro porque não é fácil mesmo, e depois porque o Marcio não estava muito disponível naquele momento, mas acabou que deu tudo certo. Estando eles já no TUSP, já fazendo o trabalho com Marcio Aurelio, já fazendo a residência em São Paulo, eu fui para a fazenda do Gabriel Villela devido a um feriado prolongado que houve. Chegando lá, conversando com Gabriel, ele já programou um próximo encontro na fazenda, e nessa data eu já sabia que era um feriado que eu estaria em Natal com os Clowns, já havia me programado para dar uma oficina, e falei para o Gabriel que infelizmente daquela vez eu não poderia ir porque estaria em Natal com os Clowns de Shakespeare. Ele já tinha ouvido falar dos Clowns de Shakespeare uma ou outra vez, principalmente por minha causa, porque já tinha havido outros momentos em que eu não podia ter estado com ele por causa dos Clowns. Gabriel é uma figura extremamente ciumenta, e nesse dia, de uma forma brincalhona, como ele faz muitas vezes, ele falou para mim que ele tinha ódio desses Clowns de Shakespeare, brincando. Então contei para ele essa história de que ele já tinha proporcionado um desencontro na minha vida com os Clowns, e gastei um tempo contando pra ele sobre os Clowns. E à medida que eu ia falando dos Clowns, falando do *Muito barulho*, começando a fazer a ponte entre *Muito barulho* e *Romeu e Julieta*, entre Galpão e Clowns, começou a ficar óbvia na minha cabeça, a possibilidade e o quanto seria bom o encontro entre Gabriel e Clowns. Até porque naquele momento o Gabriel estava afastado do Galpão, vivia falando sempre dessa saudade, dessa falta... Porque o entrosamento do Gabriel com o Galpão é uma coisa especial, como foi com os Clowns também. Na vida do Galpão e na vida do Gabriel não há outra coisa parecida. E acho que na vida dos Clowns isso vai ser muito parecido também. Há uma empatia profissional, porque acho que a origem do teatro deles é muito parecida. O que o Gabriel quer fazer de teatro é o que o Galpão quer fazer de teatro e é o que os Clowns querem fazer de teatro, mesmo que eles não saibam disso, mesmo que não seja consciente para eles. Tenho essa avaliação disso. Pelo tanto que já estudei teatro nesses anos todos, tenho quase uma certeza de que, quando eles buscam, num desejo mais profundo, alguma ideia, alguma coisa, eles vão para o mesmo lugar. O Gabriel, o Galpão e os Clowns. Na fazenda, na medida em que fui falando sobre os Clowns, eu pensei que o Gabriel precisava conhecer os Clowns, porque de repente dali vinte anos, eles poderiam desenvolver um trabalho juntos. Eu sabia que o Gabriel era muito complicado para os Clowns naquele momento, porque o Gabriel é muito caro e tem um monte de questões, ele não é uma pessoa fácil de se trabalhar também, o grupo tem que estar disponível a entrar na viagem do Gabriel. Então pensei em ir aproximando os dois

devagarzinho, e depois de um tempo, sei lá quando, se fosse rolar algo, iria rolar. Nesse dia liguei para o Fernando lá da fazenda, falei que tinha conversado com Gabriel, e que queria ver se ele ia para São Paulo para assisti-los no TUSP, para quem sabe, dali duzentos anos, eles fazerem alguma coisa juntos. O Fernando ficou muito empolgado pelo telefone, falou que ia ser uma honra ter o Gabriel por lá. No dia seguinte, o Gabriel já levantou sabendo tudo dos Clowns, já tinha pesquisado na internet, e me mandou uma sabatina, um questionário de horas sobre tudo o que os Clowns faziam ou deixavam, de fazer. Ele detestava o nome Clowns de Shakespeare, porque ele achava muito pretencioso. Nem sei dizer se agora ele já relaxou com essa coisa do nome, mas é uma coisa que ele não gostava e falava isso com muita clareza. Uma coisa do Gabriel é que ele é muito aberto, ele fala tudo o que ele está pensando, sempre. Eu lancei a ideia de irmos assistir os meninos em São Paulo e ele falou que ia. Marcamos uma data, o Dib Carneiro inclusive foi assistir também. Depois do espetáculo eles já foram para um jantar com os meninos, e eu lembro de na saída do espetáculo o Gabriel falar que eles precisavam da mão dele. Ele falou exatamente isso porque ele via um potencial imenso e via que várias coisas que ele gostaria que eles estivessem fazendo eles não estavam fazendo, porque o Gabriel é uma dessas pessoas que acha que o que ele gosta de fazer é o que é o bom. Como todo mundo na vida, ele não é o único a fazer isso não. A função do Gabriel é essa também, porque ele defende uma estética, ele é dono de uma estética, então ele tem que cumprir esse papel, que ele cumpre muito bem inclusive. O Gabriel falou que eles precisavam da mão dele, e eu concordei, porque eles estavam num momento de crescimento muito grande. Para ser muito sincero, naquele momento, eu falei: o Gabriel é a única pessoa que eu conheço que pode levar os meninos para um lugar muito maior que o Rio Grande do Norte. É claro que eles estavam descendo para São Paulo, claro que eles estavam ganhando um respeito nacional maior, o *Muito barulho* fez um serviço para eles muito grande nesse sentido, mas nós sabemos que o mundo não funciona assim. E o Gabriel é uma pessoa que abre muitas portas para quem ele quiser abrir. Depois da peça eles já foram jantar, e do jantar já saíram com um espetáculo armado. Não sei se era *Ricardo III* ainda, mas era uma possibilidade de fazerem algo juntos. Acho que surgiu *Hamlet* nessa conversa, acho que surgiu *A tempestade* nessa conversa, porque eu cheguei no fim dessa conversa. A partir daí, apareceu aquele grande envolvimento, e fiquei um pouco apavorado porque eu imaginava que essa ideia deles trabalharem juntos iria acontecer vinte anos depois. Então fiz um jantar com os meninos e falei que precisava compartilhar com eles uma preocupação minha, porque quando eu pensei em apresentá-los para o Gabriel, pensei que seria uma relação muito mais lenta, e como a coisa já explodiu, precisava avisar que não era fácil para eles trabalhar com o Gabriel, porque o Gabriel é uma pessoa que exige demais, e exige mais até do que eles tinham para oferecer naquela época. Então achava importante que eles tivessem clareza disso. Eu não queria ser um cupido às avessas, e colocá-los num barco furado, com o qual eles ficariam entusiasmados, mas que não seria fácil conseguir todo o patrocínio que eles iriam precisar e tudo o mais. Conclusão final: eles abraçaram a ideia, sem nenhum problema, e assumiram a responsabilidade por conta deles. E começou o processo de captar para o *Ricardo III*, que é outra questão. A partir desse momento eu já tinha assumido uma tarefa que eles chamam de cupido, e que eu algumas vezes chamo de padrinho. Eu sou para eles uma espécie de conselheiro, uma pessoa que os ajuda a resolver os problemas mais complicados, às vezes quando eles estão vivendo dificuldades maiores. No caso do Gabriel, eu fui chamado por eles para intervir no processo antes do *Ricardo III*, que foi no processo entre o conhecimento do Gabriel e o advento em si do *Ricardo*, porque foram dois anos complicados, que coincidiram com a saída dos meninos: Nara, Rogério e Carol. Com a saída dos meninos, por exemplo, Marco me ligou imediatamente. Marco é uma pessoa que também me adotou como pai dele, como esse pai conselheiro, alguém com quem ele divide questões mais difíceis dele de modo

geral e com o grupo, então eu entro nesse lugar e já entrei assim. Eu não escolhi fazer isso, esse lugar já foi definido assim. Só fui assumindo ele com consciência, com clareza. Então sempre passo pelo grupo observando onde está o problema, onde estão as confusões, onde eles estão pegando caminhos incoerentes com os objetivos que eles traçaram, e isso tem acontecido sempre. Nesses últimos dois anos, não me surgiu nenhum nome, nenhum outro amor que o cupido precise entrar em cena. Porque eu também não fico correndo atrás disso, fico esperando acontecer. Fatalmente, alguma coisa vai acontecer que vai nos aproximar de novo. Tenho um plano, que acho que só o Marco sabe, que é um desejo muito grande de montar um espetáculo com eles, que tem a ver com a pesquisa que eles abraçaram e que é a minha pesquisa, que culmina nos princípios da minha tese. Só que para isso eu preciso pegá-los num momento em que eles não vão perder a oportunidade de trilhar esse caminho deles que eles estão trilhando. Na hora que eles tiverem uma parada de trabalho, vou insistir nesse processo que é um desejo muito grande. Eu flecharia a mim mesmo nesse caso. O tempo todo estou disponível para isso. Estou disponível para atendê-los em vários outros momentos que não só no contato com os diretores. Por exemplo, eles vieram para um FIT por interferência minha, porque não queriam chamá-los com o *Ricardo* porque eles já tinham se apresentado aqui e era uma regra do FIT não trazer um grupo duas vezes em dois FITs seguidos. Então fui explicar para o coordenador do FIT que não tinha cabimento essa regra, porque que festival é esse que perde um espetáculo como o *Ricardo III* por causa de uma regra que não pode ter exceção, como toda regra tem exceção? Não é possível que o teatro seja menor que uma regra. Que o evento teatral como o *Ricardo III* se estabeleceu, porque são raros os espetáculos que se estabelecem dessa maneira no mundo. Tem muito espetáculo bom, mas são poucos os espetáculos que ocupam esse lugar que a gente não tem explicação, que é o que acontece com o *Ricardo*, é o que acontece com o *Romeu e Julieta*, com o *Gigantes da Montanha* agora. Esses são três casos que o Gabriel dirige, mas existem milhões de outros casos no mundo inteiro, e apesar de serem vários, estão longe de ser a maioria. São muitos, mas são raros. Parece uma incoerência, mas é verdade. Eu fico nesse lugar que se eles precisarem de mim eles vão saber que eles podem contar comigo, vou correr atrás da maneira que puder e se precisar flechar alguém, se precisar abrir algum espaço, vou estar disponível dentro do que eu der conta.

**Diogo: Queria que você contasse um pouco sobre o processo do *Ricardo III*.**

**Ernani:** O processo do *Ricardo* foi um sofrimento muito grande meu, e acho que tinha que ser assim. Foi muito importante ter sido assim. Na verdade só quando termina que a gente entende que era assim que tinha de ter sido. Foi complicado, porque, em primeiro lugar, eles ficaram muitos anos batalhando pra conseguir o dinheiro para montar o *Ricardo III*. Ou seja, da residência do TUSP até o *Ricardo III* foi um processo árduo de montar esse projeto, de chegar à conclusão de que era um projeto caríssimo e de eles terem esse desejo imenso de fazer ao mesmo tempo sabendo que era, naquele momento, muita areia para o caminhãozinho que na época eles tinham. Houve nesse meio do caminho uma oficina que eles fizeram com Gabriel em Natal que foi maravilhosa. Curiosamente eu estava em João Pessoa numa banca, e fui para lá para participar de uns encontros. Depois desse primeiro momento que teve uma empolgação muito grande de ambas as partes, tanto dos Clowns como do Gabriel, aconteceu um momento complicado, que era o momento de não achar patrocínio, de não conseguir o valor necessário para aquilo lá. Nesse processo eles tiveram dois complicadores grandes. Antes disso houve um momento em que o Gabriel foi pra Natal fazer uma oficina com eles, e ficou programada uma ida deles para a fazenda do Gabriel para ter um encontro com a gente lá. Foi um encontro maravilhoso na fazenda, onde o *Ricardo III* já estava definido, e para mim a escolha do *Ricardo III* foi uma surpresa imensa, porque eu jamais imaginava que o Gabriel ia fazer um drama

histórico com eles. Ainda mais como eu tinha trabalhado como ator em uma montagem do *Ricardo* e conhecia demais a obra, e estava vinculado a um Ricardo-drama-histórico, naquele momento eu pensava que era possível fazer o que quisesse com esse material, mas me perguntava como o Gabriel ia transformar esse material nos Clowns. Na verdade naquela época eu também não acreditasse tanto na mão pesada do Gabriel para fazer o que ele fez, que é uma coisa extraordinária. Na fazenda, lembro que teve uma coisa que chateou muito o Gabriel, e que ele chegou a falar pros meninos, e eles ficaram tocados – o Marco muito mais que todo mundo, porque o Marco tem essa característica de ficar sempre mais tocado que todo mundo. O Gabriel fez com os meninos num dia um exercício de figurino, que é uma coisa extremamente importante para o Gabriel – o Gabriel na verdade começa a criar pelo figurino – e ele não percebeu nos meninos esse respeito ao figurino que é um respeito que ele entende de uma forma muito sacralizada, então ele acha que os meninos trataram o figurino como pano, e onde a maioria das pessoas vê pano, ele vê discurso. São coisas do ritual do Gabriel, que realmente só quem trabalha com ele há milhões de anos vai entender, mas é uma forma dele perceber as pessoas. Ele percebe quem já sabe e quem não sabe determinadas coisas que ele precisa que já se saibam. Nesse momento ele ficou um pouco decepcionado com três coisas. A palavra não é decepcionado, é incomodado, ou desanimado: com esse descuido dos meninos de uma forma geral com os figurinos, que não é um problema com o figurino em si, mas é como se os meninos tivessem um desleixo que ele não gosta que tenham; uma coisa de cultura geral, de leituras, no que se refere a história da arte de uma forma geral. O Gabriel vive num mundo da fantasia, um mundo alternativo, onde todo mundo já leu tudo, todo mundo fez o que ele faz: ele já leu tudo, ele já provou de tudo, ele já viajou para o mundo inteiro. Nesse mundo não tem não, não tem problema, não tem dinheiro que faça falta, não tem problema nenhum nesse mundo alternativo em que ele vive. E ele é às vezes muito pesado quando ele cobra das pessoas que tenham isso, e depois ele se arrepende, mas num determinado momento ele não consegue não sentir. Como ele viu que os meninos não tinham lido tudo o que ele acha que teriam que ter lido, e tenho uma parcela de culpa nisso porque falei para o Gabriel uma coisa que eu repito, de que além de muito talentosos os meninos eram muito cultos, tinham uma relação com a informação, eles liam muito, que Fernando era uma pessoa que já tinha estudado demais... eu vendi um grupo muito especial para ele. Ele nunca me cobrou isso, mas acho que pode ter sido isso, porque ele não viu nos meninos aquele excesso que ele precisa ver, e que não acha em lugar nenhum, e em ninguém. É como se ele quisesse demais que os meninos fossem assim, e estivesse torcendo demais para que os Clowns fossem perfeitos, para ele justificar até fazer de graça – isso tudo eu que estou pensando. Então para ele era complicado ver coisas de humanidade nos meninos, porque isso complicava a vida dele: era como se ele tivesse menos argumentos com ele mesmo. E a terceira coisa é que alguns dos meninos, acho que Renata e César, resolveram ter uma diaba de uma alergia, e espirravam e assuavam o nariz toda hora, e ele tinha ódio disso, e falava: “que povo é esse que vai para o mato, com o ar mais lindo que existe, e fica com alergia? Onde eles moram que devem estar acostumados só com coisa ruim?”. Mas na verdade o problema em si não tem a relevância que parece, porque na verdade esse problema denuncia para ele, na minha cabeça, um não endeusamento dos meninos: eles eram mortais. Eles espirram, eles ficam cansados, eles não leram tudo o que existe na face da Terra, e isso para ele foi um clima naquele momento. E ele acabou despejando isso um pouco nos meninos. Eu sei que Marco voltou da fazenda um pouco preocupado, e na verdade foi muito para o bem, porque isso criou neles um movimento de correr atrás das coisas. Não sei se foi isso que fez a Renata fazer a operação de nariz, mas sei que a Renata mudou sensivelmente nessa questão dos espirros, e outra coisa eu sei foi um movimento deles de correr atrás, de ler o que não tinham lido. Depois desses dois eventos vem a *grande* desequilibrada do Grupo. Talvez na carreira do Grupo, foi o pior

momento, talvez tenha sido a explosão maior, que foi a saída dos meninos, naquele momento inexplicável para eles. Não sei se eles entendem até hoje essa saída. Quando Marco me ligou, eu estava gravando meu cd, e eu me lembro dele me contar essa história e eu não acreditar, porque eles tinham acabado de voltar da fazenda do Gabriel, e inclusive o Rogério era uma peça chave para o Gabriel, porque o Gabriel tinha um foco imenso nele, e a Nara... a Nara era a atriz do Gabriel – naquele momento mais que **Titina Medeiros**. Tenho clareza de que Gabriel ficou muito impressionado com Nara. A Nara é uma figura, como Titina é também, só que a Titina tem uma loucura que ela fica às vezes arredia, então você pega ela menos, à primeira vista. A Nara não. Ao mesmo tempo em que ela é completamente louca, ela está junto, ela está ali, ela cativa. Quando o Marco me liga, eu também cheguei a pensar que a história com o Gabriel já tinha acabado ali, porque não pensava na resposta que o Gabriel deu porque o Gabriel estava interessado no Grupo como um todo e não atores em particular. Por um lado pensei: isso é ótimo, e por outro lado: isso é complicado, porque o Gabriel conheceu um Grupo, e saíram três, dois deles fundamentais... Passada essa fase complicada, na qual o Gabriel se comportou super bem, aceitou trabalhar com outros atores e tudo o mais, foi quando aconteceu a fase mais complicada com o Gabriel, porque eles não conseguiam fechar um valor e nesse momento eles telefonam para o Gabriel, e da mesma maneira que um dia eles não dobraram um figurino, e tocaram num nervo descoberto do Gabriel, eles tocaram *no* nervo do Gabriel quando ele propuseram diminuir o valor de cenografia ou de figurino. Isso é uma facada no Gabriel. Talvez tenha sido isso que eu queria ter falado lá no início de que não é fácil trabalhar com o Gabriel, porque a gente não sabe exatamente onde está o nervo descoberto dele e às vezes coisas que para a gente parecem normais podem acabar fazendo uma tragédia na vida do Gabriel sem saber. Nesse momento criou-se um conflito muito grande, o Gabriel ficou muito chateado, muito decepcionado, já estava meio desanimado de fazer. Isso foi no começo de 2010. Estávamos montando *O soldadinho e a bailarina*, eu já estava indo para a Itália nesse momento, e curiosamente nos anos anteriores, que eles estavam captando, captando, mas não captavam nunca, eu falei que eles estavam proibidos de montar *Ricardo III* em 2010 porque eu estaria na Itália. Quando estávamos fazendo *O soldadinho e a bailarina*, o Marco foi para o Rio para conversar com o Gabriel. Eles tiveram uma conversa, que não foi uma conversa muito boa. Nem o Marco nem o Gabriel ficaram muito satisfeitos com essa conversa. Só sei que essa conversa detonou uma reunião nos Clowns. O Gabriel estava numa expectativa de que eles não iam mais querer fazer o trabalho e pela minha percepção ele estava muito na dúvida também, apesar de não verbalizar nada disso. Ao mesmo tempo em que ele estava chateado, incomodado com a situação, era óbvio que ele adorava os meninos, que ele tinha tido uma história maravilhosa nesse tempo inteiro, então tinha um conflito, e acho que a mesma coisa acontecia com os Clowns. Até que eles resolveram fazer. Quando eles decidem fazer o espetáculo e marcam para julho, o Gabriel me liga e fala que eu não posso ir para a Itália mais, porque eles iam montar o espetáculo. O Gabriel ficou puto comigo porque eu falei que não podia abrir mão do meu projeto na Itália com a Francesca. Me lembro que o Gabriel tinha raiva da Francesca nessa época. Ele achava que ela era uma velhinha, uma professora acadêmica italiana da velha guarda. Ele acabou aceitando que eu iria para a Itália e me fez uma proposta de eu ir antes trabalhar com os Clowns, ficar com eles antes de ir para a Itália. Eu gostaria de ter ficado um mês, mas acabou que fiquei uma semana e meia, duas, mas a gente fez um mergulho intensivo nas músicas que acabaram virando uma referência. Várias das músicas que estão em cena não foram trabalhadas comigo, várias que nós trabalhamos não entraram em cena, mas estabeleceu-se nesse encontro comigo uma linguagem. É o que talvez a gente possa dar o nome mais correto de direção musical: estabeleceu-se uma direção para a música do espetáculo, uma concepção para a música do espetáculo. Talvez mais uma direção no meu caso, porque a concepção foi do Gabriel, como

sempre é. Quem concebe tudo no espetáculo é o Gabriel. Se existisse essa função no teatro, ela seria a mais adequada para o Gabriel: ele é o concebedor. Ele concebe como é que vai ser, depois ele chama pessoas para dirigirem, para chegar nesse objetivo, mas ele traz essa concepção. A gente escolheu as músicas, umas citadas por Gabriel, outras por nós mesmos, montamos esse repertório durante essa semana, e fui embora. E fiquei acompanhando de lá a montagem do espetáculo. Resumindo: eu chego à conclusão, quando eu assisto ao espetáculo, e quando eu vejo a relação deles com o Gabriel, que eu teria contribuído para atrapalhar, se eu estivesse no processo. Por duas razões: primeiro, porque eu já tinha feito o que tinha de fazer, que era botar eles no rumo; e segundo, porque o Marco faz isso. Inclusive esse processo com Gabriel me mostrou que com os Clowns eu não tenho que inventar muito um papel que o Marco já faz. Eu tenho que ser um apoio para o Marco, e não um criador no lugar do Marco, porque ele já é, o Marco é um talento inacreditável. Acho que se eu estivesse lá, eu ia fazer uma coisa grave: ia continuar sendo o intermediário entre Gabriel e eles. E certamente eu iria implodir várias bombas que explodiram, e que se não tivessem explodido, talvez o espetáculo não chegasse aonde chegou. Eles não tiveram esse filtro que eu iria fazer, e ia chegar filtrado em cada um o que cada um disse. Eu passaria muito aperto fazendo esse papel também, ia ficar acumulando todas as explosões de todo mundo, então para mim também não teria sido saudável. Eu fico falando “eu acho”, porque não posso garantir nada, mas para mim tenho a certeza de que eu teria sido um personagem equivocados no processo. Não do ponto de vista artístico – acho que artisticamente eu funcionaria muito bem, e de alguma maneira eu estive presente artisticamente o tempo todo. Principalmente no momento em que acontece a segunda tragédia, que era mais localizada, que foi a separação de Marco e Renata durante o processo. Tenho certeza de que o Gabriel não ia se dispor a se indispor com eles – ele ia fazer o que normalmente ele faz: ele cai fora, chama alguém e bota essa pessoa para tratar – e lá ele não tinha ninguém que pudesse fazer isso por ele, porque todo mundo era meio estrangeiro. O **Ivan Andrade**, que foi assistente dele, não tem essa postura. O Ivan só é jovem, mas vai ter um perfil de diretor mesmo, desses diretores que definem. O Ivan não tem muita paciência para assumir esse papel de intermediário, o Ivan está mais para explodir bombas do que para tampar as bombas. Com o tempo, acho que ficará mais claro que isso talvez seja uma função desse tipo de teatro. Que talvez o Gabriel não teria conseguido tudo o que ele conseguiu se ele fosse um diretor mais simples, se ele fosse menos confuso, menos complicado. E eu tenho certeza disso, quando eu vejo o amor que eles têm uns pelos outros hoje, que é um amor que é muito sincero e é muito personalizado. O Gabriel tem um amor pelo Grupo, e um amor por cada um deles de uma maneira diversa e isso só se estabelece, na minha opinião, se o envolvimento foi grande, inclusive nas porradas. Porque acho que uma amizade muito profunda com um amor muito grande, ou uma relação de muito bem-querer, é proporcional aos tapas e trombadas que se dão. Esse amor tem que sobreviver, porque senão ele não é um amor possível. Para a gente saber que ele sobreviveu ele tem que de alguma maneira ter sido contrariado. Alguma guerra esse amor tem que ter ganhado. Talvez eu tivesse minimizado as bombas, mas minimizado também essa relação de afeto dele com os Clowns. Eu tenho uma função na vida muito ligada a isso de criar relações de afeto, de ser cupido das pessoas. Fui cupido da Francesca para quase o Brasil todo, e curiosamente ela também tem essa função. Hoje por exemplo, a Francesca conhece o Brasil inteiro. Ela tem muito mais amigos que a maior parte de nós. É inacreditável a quantidade de gente que ela conhece agora aqui. Tenho essa mania de ficar aproximando as pessoas das outras, não sei por que razão, mas alguma explicação tem.

**Diogo: Sei que você não estava presente no processo como um todo, mas a partir do que você ouviu ou percebeu, o que você intui que foram as maiores dificuldades no processo do *Ricardo III*, no que tange a interpretação dos atores especificamente?**

**Ernani:** Não tenho a menor dúvida, nem precisava estar presente para te responder. O problema com Gabriel, e isso acontece com qualquer diretor, e acho que o Gabriel tem isso potencializado – acho que o Gabriel tem todos os sentimentos potencializados e é por isso que ele é o diretor que ele é – o Gabriel é o diretor brilhante como é porque tudo é potencializado, e isso não é às vezes para te dar um beijo, é para te dar um tapa. E isso a gente tem que aprender. Eu aprendi durante muitos anos. Levei muito tapa, só que eu sabia que não tinha jeito, estava convivendo com alguém que para me dar um beijo do tamanho de um tapa, ele vai me dar um tapa do tamanho de um beijo. Como já falei, o Gabriel, no mundo dele, não tem quem não responda ao que ele quer, ao que ele deseja. Todos os diretores são assim. Na verdade, o problema de quem assume o papel de direção de modo geral é o mesmo problema de quem assume o papel da direção musical ou de qualquer outra direção. Quando você concebe uma coisa na sua cabeça, essa imagem que você tem na sua cabeça é magnífica, é perfeita, e precisa ser materializada na sua frente. Durante o processo muitas vezes você não consegue abrir mão de que essa ideia vá dar certo, isso vá acontecer, e que você acha que você conseguiria se você estivesse lá no lugar de quem está atuando, e você tende a achar que aquelas pessoas que não estão conseguindo são seus inimigos. É claro que tudo isso é uma fantasia que a gente cria, mas a gente acaba jogando certo incômodo para as pessoas que não estão conseguindo fazer aquilo que você também não daria conta de fazer. É quase uma defesa, porque se eu não culpar alguém, vou culpar a mim mesmo de ter criado uma coisa que ninguém faria. Como eu não posso falar que a minha imaginação é infactível, não posso aceitar que o que estou querendo não vai acontecer, ou poderia não acontecer, porque eu ainda não sei se vai acontecer ou não, é mais fácil eu falar: “esse povo é burro”. Isso tem a ver com a parte mais grave da história, porque a parte menos grave é aprendível com rapidez. Os meninos não tinham determinadas técnicas de máscara, não tinham passado por determinados exercícios de palhaço, eles não tinham feito determinadas experiências específicas na vida, que são coisas que eles poderiam ter acesso durante o processo e isso para mim não é mais grave, porque eles respondem. O problema estava no maior, eu acho. Na não-viabilização de uma concepção. Aí acho que o Gabriel, como todos os diretores, sofre, e Gabriel faz isso de uma forma mais potencializada. Todo mundo que está dirigindo sofre com as adversidades, ou seja, sofre com a notícia de que aquilo que estou querendo não vai dar certo, não vai ser possível. Esse sofrimento é quase como um freio na criação, porque quando alguém fala que não dá pra comprar de ouro, e vai comprar de bronze, porque as cores parecem, a vontade que dá é de matar a pessoa. Não acho que com os Clowns tenha acontecido isso, mas nem todos os produtores tem o cuidado de chegar com a notícia que sabe que não vai agradar o diretor, e falar de um jeito melhor. O problema é que a gente precisa de um diretor que vá para esse mundo da criação, porque senão ele não cria, só que é difícil conviver com ele nesse mundo da criação, então é um jogo paradoxal. É como o *Gigantes da montanha* do Pirandello: existe o mundo da poesia pura, e o mundo da vida – que é um mundo que não aceita poesia, e não está pronto para aceitar poesia pura. A poesia pura por sua vez, não quer ficar sem se mostrar para o mundo da vida, que não quer lê-la. Nesse meio do caminho, Pirandello cria um mundo paralelo, que é o mundo do Cotrone, que ninguém sabe ao certo quem são os habitantes. É um mundo onde a poesia sobrevive e há quem a veja, só que é um número restrito de pessoas que habitam ali. Aí quando a companhia quer sair do mundo da poesia e ir para o mundo da vida, que é o mundo dos gigantes – que são esses monstros do progresso e da tecnologia, que não estão disponíveis para a poesia – essa poesia calha de cair nesse mundo paralelo, e os habitantes desse mundo querem convencê-la de que ela tem que ficar

ali, que ela não tem que ir para o mundo da vida, porque lá ela vai se foder. Como ela quer ser lida pela humanidade toda, a poesia vai para o mundo da vida, e lá ela se fode. Esse é o processo do espetáculo. O Gabriel vai para esse mundo alternativo da poesia pura, onde a poesia sobrevive, onde tem um grupo de pessoas que assiste, só que esse mundo alternativo é um mundo da criação, ele está livre pra criar, ele estala os dedos e as coisas acontecem. Nossa dificuldade é que se ele sai desse mundo, ele perde esse poder mágico de criar, e ele por sua vez se recusa a sair desse lugar. Então tenho certeza que os embates maiores foram, tirando os assuntos de produção, quando nesse mundo de criação ele precisa que um personagem se transforme em outro, ele estala os dedos e isso acontece, e no mundo real, o ator não está fazendo essa mudança. E esse lugar do diretor é difícil mesmo, porque é paradoxal: ele precisa acreditar que vai dar certo, mas ele sabe que talvez não dê, mas ele não pode se contentar que não dê. É um lugar muito confuso. E os meninos dos Clowns parecem disponíveis demais. Como eles são um grupo extremamente teatral, com pessoas talentosíssimas, é como se eles me enganassem enquanto diretor, como se eles tivessem a cara de que fazem todas as coisas possíveis e imagináveis, porque eles não parecem seres normais quando estão criando. Eles são entregues, são talentosos. E quando a gente esbarra na mortalidade das pessoas, cria-se esse embate. Na minha opinião, todos os conflitos da criação se estabelecem nesse lugar, nesse teatro em que as pessoas estão extremamente entregues à produção dele. Com os Clowns, acho que o problema maior é esse. É o fato de eles parecerem tanto que habitam o mundo ideal, que a frustração é maior quando não conseguem realizar o que está sendo proposto. Se você trabalha com um grupo menos talentoso, você já espera que não dê certo. E tem um dado que também é muito normal nos diretores: a falta de paciência com o resultado. O cérebro aprende e esquece muito rápido, mas o corpo custa a aprender, com o benefício que depois ele também não esquece fácil. O fato de ele não esquecer fácil não compensa para a pessoa que está criando, a ansiedade que ela está vivendo, e a demora que a pessoa apresenta. Por isso o Gabriel gosta do meu trabalho em particular: porque uma das habilidades que desenvolvi, inclusive por causa dele, é dar um jeito de fazer rápido o que ele quer, e é impressionante como eu consigo descobrir o que ele quer – não sei explicar como. Eu tenho um desespero em encontrar estratégias para que as pessoas aprendam mais rápido coisas que parece que elas estão demorando a aprender. Com o Gabriel tudo se potencializa, porque você vai ensaiar, e no lugar de ensaio já está o cenário montado. Você fica enlouquecido, porque você não consegue mais pensar normalmente, você já está em outro lugar, num outro ambiente. Os figurinos e adereços que ele vai usar, mesmo que não estejam prontos, já estão espalhados, e você vai convivendo com aquelas imagens, aquelas coisas, diariamente. Você já entra num lugar alternativo. E fora isso, como já disse, tenho certeza de que as maiores explosões foram por questões de produção. Quando Gabriel reclama e fala que **Joel Monteiro** era péssimo no início, tenho certeza absoluta que foi ansiedade do Joel, e ansiedade tripla do Gabriel. Porque o Joel tinha uma ideia de teatro e ainda não tinha tido tempo de fazer nada, e a tendência que todos os diretores têm é de assistir o que um ator faz e achar que aquilo é a pessoa. O Joel é exemplar nisso, porque a não ser que houvesse varinha de condão, ele não se transformaria em quatro meses no ator que virou, só porque apareceu uma luz. Ele encontrou o caminho que não estava encontrando antes, não porque não queria, mas porque não é fácil encontrar os caminhos, e às vezes o caminho certo é o que você menos arrisca. Talvez o Joel faça alguns personagens muito próximos do talento próprio dele, e talvez ele estivesse negando isso para poder se neutralizar para entrar num grupo. Acho que esse embate do diretor com o talento dos atores é eterno. É muito raro aparecer um momento em que o diretor ache todos brilhantes, porque todos são mortais e a criação na cabeça dele não é mortal.

**Diogo: E com relação aos ganhos advindos desse processo?**

**Ernani:** Acho que numa experiência como essa que eles viveram, há ganho técnico. Não tem como não ter, isso é o essencial. Eles viveram um processo de criação que fez com que eles tivessem uma determinada rotina de trabalho e essa rotina de trabalho fez com que eles aprendessem determinados procedimentos para construir uma cena teatral que eles não tinham antes. Claro que isso vai refletir no talento deles, mas não é uma coisa que vai transformar, vai aumentar o acervo de possibilidades. O transformador, que com Gabriel todo mundo vive, é levar isso às últimas consequências. Acho que todas essas explosões, as coisas que Gabriel deve ter falado para o Joel – o Gabriel sempre fala que disse para o Joel que ele tinha que rasgar o diploma dele de ator – se isso foi um tapa, internamente isso alterou o Joel, porque para sobreviver ele teve que ter uma força contrária a essa. Ele certamente se identificou mais com o que ele tinha para ser, e se permitiu mostrar mais as habilidades que ele tinha porque ele foi desafiado de uma forma muito profunda pelo outro lado. Talvez ele não tivesse força, paciência, coragem para demonstrar determinado talento, se o desafio não fosse tão grande. Se ele não tivesse sido tão cobrado. Porque você mostrar suas habilidades todas é uma questão muito complicada, porque a gente tem medo de virar refém disso, e quase todo mundo é. Então quando você mostra de cara tudo o que você tem, você pensa: “como é que eu vou crescer a partir daí?”. Mesmo na vida a gente vai se mostrando aos poucos. Estou dando o exemplo do Joel, mas é o exemplo de todo mundo. Cada um com as suas questões. O Marco é o contrário do Joel, já escancara logo de cara todas as possibilidades dele, o que também é difícil; a Titina é uma louca, desvairada, ela não tem uma organização do processo criativo. E cada um deles foi socado de uma forma muito forte em todos esses pontos. A gente fala que na maioria das vezes nossos maiores defeitos são nossas melhores qualidades, e isso é verdade. E repito o que disse: se estivesse vivendo esse processo, talvez tivesse levado todos os socos, e eles não tivessem mostrado tanto. Eu ia proteger todo mundo, sabendo que estava fazendo isso, ou até mesmo sem saber. Acho que o Gabriel sai modificado do processo, obviamente. Eles viveram uma experiência da criação de um ambiente de afeto que permitiu que eles se tocassem nos nervos descobertos, para que cada um tivesse que se safar dessa dor e descobrir o antídoto desse nervo descoberto. Mas o teatro não pode virar terapia e nem pode ser cartilha. Isso tem que acontecer como um privilégio da experiência, pois não é sempre que acontece, na minha opinião. É por isso que nem todos os espetáculos são maravilhosos. Se você pega a carreira de um diretor brilhante, mesmo lá você não vai ter 100% de acerto. Porque não é só o talento dele que está em jogo. A experiência teatral nasce do afeto. Nunca tinha pensado isso na minha vida, mas quero falar mais sobre isso, e escrever sobre isso. Na minha opinião, a gente só cria coletivamente quando estabelece uma relação de afeto profunda, a ponto de fazer com que a gente permita ser tocado nos nossos nervos descobertos para ter noção da fragilidade, que é a única estratégia que existe para termos acesso à força que é oposta a essa fragilidade. No caso dos Clowns acho que houve esse privilégio dessa experiência de afeto, que foi a mesma experiência que houve com o Galpão, de outra forma, num outro momento, com outro contexto, e gerou o *Romeu e Julieta*, e gerou agora o *Gigantes da Montanha*, que foi outra experiência de afeto, porque o que reuniu o Gabriel com o Galpão agora foi afeto. Foi a necessidade de bancar o afeto, mais do que qualquer outra coisa.

**Diogo: Não sei o quanto você acompanhou o *Hamlet*, mas gostaria de fazer a mesma pergunta para você, uma vez que você acompanha a trajetória do grupo. O que você intuiu que foram as maiores dificuldades e ganhos nessa experiência?**

**Ernani:** O *Hamlet* vem num momento errado, na ordem errada. Ele tinha que ter acontecido antes do *Ricardo*. O encontro do Marcio com os meninos, na minha opinião, seria um encontro

mais legal se ele tivesse como foco uma coisa formativa do que criativa. E mesmo criativamente falando, se o *Hamlet* tivesse vindo antes, ele teria sido um salto para o *Ricardo III*, e não um susto pós-*Ricardo III*, que é o que acontece quando você faz um espetáculo com a magnitude artística e em geral que o *Ricardo* tem. O que acontece com o *Hamlet*: ele propõe uma estrutura teatral, que não vou falar que é antipopular, mas que não cria concessão nenhuma para atingir uma pessoa que não esteja muito disposta a prestar atenção àquilo que ela está vendo. A linguagem do *Hamlet* e do Marcio Aurelio é tão limpa, tão limpa, que fica às vezes hermética, e o *Ricardo III* é o contrário, ele explora a forma, mais acessível não no sentido da facilidade, mas no sentido de ter acesso à pessoa. Porque no *Ricardo*, como no *Gigantes*, e o Gabriel, a palavra não tem mais importância que a cor, a forma, o desenho. Mesmo que a pessoa não entenda o sentido da palavra, ela vai ser tocada de alguma maneira por alguma coisa, porque é tudo explícito. Todos os elementos são explícitos. As mesmas coisas estão muito presentes na linguagem do Marcio Aurelio, mas estão implícitas, porque não tem tanta cor, tanta imagem, você tem que perceber no discurso. O discurso polifônico do Gabriel mostra mais as vozes separadas, então se você não for atingido por uma, você é atingido pela outra. O discurso do Marcio Aurelio é uma polifonia nas últimas consequências: chega até você o resultado das vozes, mas você não consegue vê-las separadas, o que por um lado seria o desejo de todo mundo que cria uma polifonia. Você cria uma polifonia para você ver uma unidade, mas você paga o preço, porque a multiplicidade de vozes enche seus olhos e ouvidos, e a polifonia pura é uma unidade. Você tem que estar disponível para aquele evento. O nosso dia-a-dia, a nossa formação, o preço que a gente paga por viver em sociedade é alto, então, quando você chega para assistir um espetáculo de teatro, você não ficou na sua casa deitado, fazendo meditação, ouvindo coisas lindas, você não chega para assistir um espetáculo com seu organismo disponível para isso, você força uma barra para ver o espetáculo. Quando você chega nesse lugar, se o discurso vem de uma maneira muito complexa, você resiste, porque ele chega como se fosse mais um complicador no meio de tantos complicadores que você já viveu durante o dia. Se o discurso chega fazendo um carnaval – num excelente sentido – na sua frente, você já fica mais solto, mas disponível para ouvi-lo. São formas poéticas completamente diversas. E uma forma poética pega mais o mundo do jeito como ele está. Os Clowns viveram dois problemas simultâneos. Viveram a possibilidade de montar um espetáculo que é menos acessível ao cidadão comum, por conta do mundo que ele vive, e ele veio depois de outro que foi super acessível. É como se o fato de ele não ser acessível representasse que ele é o oposto do outro em todos os sentidos. Então se um é bom, o outro é ruim. Cria-se uma dicotomia imediata. Por isso falo da ordem ter sido invertida. Só que a gente não sabia disso, ou sabia, ou poderia saber, mas não prestou atenção. Não sei. Eu acho o *Hamlet* MARAVILHOSO. Acho que o *Hamlet* é uma das poucas montagens do texto que acho que vale a pena assistir. Porque o *Hamlet* é uma peça tão montada, tão falada, que é muito chato de assistir, porque você fica numa expectativa que nunca vai ser atingida. Não tem uma pessoa que faz Ofélia que fique contente com a sua interpretação, porque Ofélia vai além. Titina penou com a Ofélia como todas as atrizes penam com a Ofélia, porque o *Hamlet* tem uma complexidade dramática muito grande. Shakespeare tem uma dramaturgia que desafia as pessoas, porque ele rompe com todas as unidades de Aristóteles. Coisas que não aconteceriam naquele tempo, acontecem. Ou seja, ele é o pacto do “imaginaí” do começo ao fim. Não é só o “imaginaí”, é o imaginaí do Henrique V! Ele fala: vai se passar o que aconteceria em uma semana, em um dia; é impossível que fosse em um dia, mas imaginaí! Julieta casa com Romeu no dia seguinte. É inacreditável, e aí é que está o grande pacto do imaginaí. Inventar uma coisa que tenha lógica e você vê a lógica, mas você ficar encantado com uma fantasia que não teria o menor cabimento, mas teve cabimento. Esse é o pacto do imaginaí. Voltando ao *Hamlet*, eu o adoro – na verdade, acho o Marcio Aurelio um

gênio, um gênio enquanto criador e pensador teatral, e como todos os gênios, às vezes a gente não acessa tudo o que é proposto. Tem um olhar tão poético, tão bonito... Às vezes as pessoas me perguntam, por exemplo: “Quando é que você nessa sua escolha de pesquisa percebe que um resultado é polifônico ou não?”. Minha pesquisa não é para ficar classificando um espetáculo como polifônico ou não. Eu defendo que todo teatro é, por natureza, polifônico. Por natureza e ponto final. Agora se a gente percebe isso ou não, eu não sei, porque vai depender da capacidade sensível do espectador. O Aderbal Freire, que é um cara que eu respeito demais, falou uma coisa linda, que eu repito sempre, e a qual tento ser fiel. Ele foi assistir um espetáculo comigo aqui em Belo Horizonte, há muitos anos, e era um espetáculo de muito sucesso. A plateia amava. Não era um espetáculo comercial, de humor fácil, só que era uma estética muito própria de uma determinada linha que as pessoas identificam como ultrapassada, apesar de não ser realista. Quando terminou o espetáculo, a plateia aplaudiu muito emocionada, e o Aderbal chegou para mim e falou: “Hoje vou ter uma noite difícil, porque eu não consegui. Não tive sensibilidade para assistir a esse espetáculo. Nada me tocou, e isso é uma coisa grave. Porque se essas pessoas estão aqui, elas foram tocadas, e eu fechei a minha porta por algumas razões. Talvez por um excesso de arrogância”. Isso para mim foi uma lição. Eu acho que talvez as pessoas não estivessem disponíveis para serem tocadas pelo *Hamlet* porque esperavam um outro *Ricardo III*. E quando você entra e vê que não é igual, você automaticamente se fecha e define: não vou gostar. E a pessoa que já ficou sabendo que não é igual, já vai indo para não gostar, e por aí vai. É outro lugar, outro discurso, outra maneira de contar uma história, e acho que a maneira menos acessível sempre vai ser mais dolorida, porque não só o público comum faz isso, mas os próprios gestores de teatro alimentam isso. Ninguém vai convidar e projetar o *Hamlet* como convidou o *Ricardo III*, porque as pessoas não estão preocupadas com a poesia, mas com a resposta que o público dá a essa poesia. Não existe um movimento de falar para as pessoas abrirem a sensibilidade para ver que é lindo. As pessoas querem saber quantas pessoas viram e bateram palma, para daí chamar o espetáculo. Curador de festival, na minha opinião, quer saber se o povo está gostando ou não. Ele não está nem aí se ele viu ou deixou de ver, se gostou ou deixou de gostar. E é muito difícil você ter um espetáculo como o *Ricardo* que é as duas coisas: é um espetáculo artisticamente genial e mega popular e acessível. Normalmente você tem ou uma coisa ou outra. Acho que o público cobrava do *Hamlet* algo que ele não era para ser, e acho que os Clowns devem ter aprendido na vida deles que a ordem dos fatores talvez altere o resultado. Não dava para saber exatamente o que o *Hamlet* seria, mas que dava para saber que ele não seria um teatro de rua popular como o *Ricardo*, todo mundo sabia. E não é a genialidade do Marcio que vai transformar uma coisa hermética em aberta, porque ele não faz isso no discurso dele. O teatro do Marcio é sem concessão. A concessão que ele dá é a ele mesmo. Se é o que ele quer dizer, ele não está preocupado se ele vai atingir 100, 200 ou 300 mil pessoas. Não está no lugar dele fazer isso. Talvez se ele fosse contratado para isso, talvez ele se dispusesse a fazer, mas não é esse o caminho dele. Quando eu sugeri que os meninos tivessem um trabalho de formação com ele, era justamente para eles encontrarem um pensamento teatral que era um pensamento rico, complexo e que não é a favor de uma estética. O Marcio, quando ele está formando, ele não define uma estética. O Marcio fala de teatro, e ouvir ele falar de teatro é um prazer desconunal. Não necessariamente quando ele dá aula ele escolhe uma estética e se refere a ela. Agora na posição de diretor de teatro, ele vai fazer uma escolha estética, obviamente. Não que eu ache que os Clowns não deviam ter passado pela escolha estética, só acho que teria que ser antes do *Ricardo*, ou muito, mas muito depois.

**Diogo: Falando sobre formação, temos uma hipótese de que a relação dos Clowns com os diretores é um aprofundamento de uma prática que eles já tinham de formação com**

**outros profissionais das artes cênicas, o que estou chamando de poética da alteridade. Queria te perguntar se você acredita que essa experiência com os encenadores é pedagógica para o Grupo, imbricando o artístico com o pedagógico.**

**Ernani:** É claro que é. Você já definiu muito bem o que acontece com eles. Eles nascem numa escola, nascem pela intervenção de um professor e nascem como jovens que se veem como aprendizes, como pessoas que precisam aprender, no sentido amplo da palavra. O aprender é na verdade, nesse sentido que Larrosa fala, o aprender que eu admiro e acredito, que é fruto não do encontro de alguém que sabe mais com alguém que sabe menos, mas é fruto de um encontro. Ou seja, de uma experiência. E o aprender é coletivo, todo mundo vai aprender. O que os Clowns não fariam sozinhos é criar além do que aquele grupo já tinha vivido, porque o grupo quando está junto, tem um momento que se esgota, momentaneamente que seja, na sua capacidade de doação para os outros. Tem uma hora que o grupo entra num estado de repouso e ele precisa de alguém que venha desequilibrar todo mundo para que as pessoas passem a ter vontade de novo de se colocar. Eles têm que ser questionados. É como se depois de um determinado tempo num grupo, as pessoas já tivessem se questionado, já tivessem se respondido, e já não tem mais paciência de tocar nos mesmos assuntos, o que gera um marasmo. E quando chega uma pessoa de fora, ela desorganiza, porque ela não sabe dos problemas, não sabe das questões, e inventa outras. Acho que consciente ou inconscientemente eles apostaram nessa contínua necessidade de desequilíbrio vindo de alguém de fora. Acho que é por isso que eles vivem num desequilíbrio, inclusive entre eles, que é o preço que se paga também. À medida que eles se desequilibram nas criações, trazendo pessoas com pensamentos diversos para trabalhar com o Grupo, eles são mexidos de maneira diversa também. Acho que isso eles estão conseguindo controlar muito bem. O que acontece com eles, que aconteceu com o Galpão, e acontece com qualquer grupo que sobrevive por muito tempo, é que a contradição entre indivíduo e coletivo vai ficando cada vez mais exagerada. Um grupo começa necessariamente coletivo, porque as pessoas não se veem como indivíduos, e elas precisam de um coletivo para se ver num coletivo. O quanto menos elas aparecerem, mais verão o coletivo, e mais vão se sentir protegidas por esse coletivo. Só que o tempo vai passando, e as pessoas começam a ter segurança na sua parte do coletivo, e momentos surgem da pessoa privilegiar a sua participação individual dentro do coletivo, e de querer que isso seja valorizado também. Por sorte, isso não acontece com todo mundo ao mesmo tempo, porque se acontecesse, o grupo viraria indivíduos, e ponto. É o que acontece com quase todos os grupos que se desfazem. Então o que acontece? Tem que ser uma negociação, e esse lugar é complicado. Toda vez que entra alguém no grupo, os indivíduos são tocados de maneira diversa. É impossível que todo mundo tenha disponibilidade de afeto, de liberdade, de intimidade, de cumplicidade, de empatia, então toda pessoa que chega desequilibra o grupo, quebra o grupo em indivíduos que tem posições diferentes, então o grupo está o tempo todo sendo questionado enquanto coletivo e indivíduos. Não tem outra saída: é crescer demais, é aprender para caralho. O problema é que para conseguir isso paga-se um preço alto, que é ser maduro. Ser maduro para: engolir a ansiedade, não culpar o outro de determinadas perdas momentâneas, entender que a evolução do grupo implica a evolução dos indivíduos, e esse paradoxo é causado pela situação em si. Acho que os meninos viveram, estão vivendo, e não foi fácil. Às vezes quase que eles pecam por não respeitar o outro, por forçar a barra. O preço que se paga é alto, mas o ganho é muito grande, e o ganho é o aprendizado. Cada vez que você é mexido por uma pessoa diferente, e é desequilibrado em situações diversas, você tem que aprender coisas diversas para que você se equilibre de novo. É como se o nosso conhecimento fosse como pilares que te equilibram, e quando alguém chega e tira um, você vai e reforça outro, e de repente outra pessoa vai e dá um pontapé no outro. É nesse desequilíbrio que você vai buscando. A gente só aprende porque a

gente tem que ter o prazer de aprender. Você só vai sair da sua inércia, do seu “conforto”, se você for motivado. É como falei sobre o Joel: ele só demonstrou o talento dele, porque ele foi motivado a isso, o Gabriel destruiu todos os pilares dele ao mesmo tempo e ele não tinha saída – ou ele desistia e ia embora, ou fazia o que aconteceu. Eles têm essa escolha que não sei nem se é consciente, mas eles sabem que a verdade não está com ninguém. Não existe uma verdade que está com alguém, mas a verdade que está em cada um, e eles querem ter as verdades de cada um para construir um entrelaçamento das verdades mais legais que eles viram por aí e que convivem nem que seja momentaneamente. E a história deles é uma história de formadores. Até onde eu sei, não tem um momento da vida deles que eu conheça em que o papel pedagógico do diretor não tenha sido equivalente ao papel criativo. É sempre equivalente. Mesmo Gabriel, que fala que não é pedagogo, que reforça isso, e que fala que é um péssimo professor, o Gabriel é um grande formador. Muitas vezes, pelos caminhos menos confortáveis, muitas vezes ele desrespeita as regras básicas da boa convivência, mas ele tem resultados. Não estou questionando o caminho. O Gabriel forma para caralho, porque ele te desafia demais. Então você não tem como não aprender no processo. O Marcio Aurelio é para mim, em si, um pedagogo. E todas as outras pessoas que eles relatam que passaram por eles na carreira deles, começando dos professores primeiros: o **Sávio Araújo**, que é um cara extremamente apaixonado pelo Grupo e que é uma das pessoas importantes e que transforma o Grupo num grupo de teatro, porque a experiência anterior era muito escolástica. O Sávio foi mais professor que diretor. Ele atuou como formador e pedagogo, no sentido de ensinar o Grupo um caminho, e como é o caminho da arte como arte e não como uma aula de arte. O Sávio é um cara muito interessante porque ele como artista é sempre professor. Eu nunca tinha pensado nisso, mas eles se cercaram de professores: eu sou professor, o Sávio é professor, o Marcio Aurelio é professor, o **Marcio Marciano**, o João Marcelino, que por mais que não sei se tenha uma atividade acadêmica, os encontros que tive com ele são professorais; o Shicó o tempo inteiro está discutindo, porque é um aprendedor, ele vai aprendendo como fazer as coisas, e todo aprendedor é um professor, porque não dá conta de aprender e ficar com aquilo só para ele. Independente de eles terem se cercado de gente que tenha a tendência pedagógica, a maioria, que eu saiba, é pedagogo inclusive profissionalmente. É um artista pedagogo na própria vida. O Fernando tem dois pais professores. Há um ambiente escolar, pedagógico ao redor do grupo muito forte. Tem uma pedagogia envolvida neles. Não tinha pensado nisso antes, e é uma coisa interessante. E eles estão sempre vinculados com oficinas, e não acho que isso seja uma necessidade única para sobrevivência: é um desejo deles. Eles têm esse desejo de trocas. Fui para lá para dar uma oficina para eles, fui como formador, e eles adotam a minha metodologia, e a base da minha pesquisa como formação. A minha entrada no grupo é muito pedagógica. O impulso foi pedagógico. A entrada do Marcio, na minha opinião, era pedagógica, porque eles queria uma indicação de alguém que fizesse um laboratório com eles, mais pedagógico do que criativo. Eles têm esse lugar mesmo: eles se protegem, se sentem bem na pedagogia. Acho que eles têm esse lugar de aprender. Falei essa palavra no início da nossa conversa: o aprender no sentido bom da palavra, no sentido de transformar, de se transformar, de preencher. O Ítalo Calvino tem uma frase linda n’*O visconde partido ao meio* que eu uso como epígrafe da minha tese: “Algumas vezes a gente se imagina incompleto, e é apenas jovem”. É bonito isso, porque a juventude é um sinônimo de incompletude, então o que a incompletude te provoca? A troca. Você não é obrigado a se completar, mas você precisa conhecer as coisas para saber o que você quer incorporar, e acho que talvez por eles serem esses aprendedores, o grupo ser aprendedor, eles busquem essa multiplicidade de pessoas que cercam para que eles tenham sempre essa oportunidade de encontrar motivos para o movimento, motivos que digam: vale a pena, vamos fazer mais um projeto que vai valer a pena, tem mais alguma coisa a ser conquistada.

**Diogo: E essa conquista não precisa necessariamente ser no campo artístico.**

**Ernani:** Com certeza não. A arte é o espaço que eles têm para fazer isso, e ela vai ser beneficiada igualmente, mas o ganho é muito maior que só o processo artístico, porque a gente tem que lembrar que a arte não é para eles uma alternativa de sobrevivência, ela é a escolha. Todos escolheram. Isso é importante sempre lembrar que é uma característica do Grupo, que é diferente de um grupo de outros perfis. Isso faz com que eles tenham um crescimento pessoal e de vida que vem do Grupo, e eles precisam investir em coisas que deem isso para eles também. Duvido muito que eles tenham consciência disso tudo que a gente está falando aqui. É um processo que a gente vai correndo atrás sem saber que está fazendo isso, muitas vezes. O Gabriel eternamente vai ser um ícone na vida deles, por mais efêmera que tenha sido a passagem dele pelo Grupo. Não estou dizendo que o fato de ser efêmero é menos importante, mas a contribuição do Gabriel é mais pontual do que a do Marcio, por exemplo. A contribuição do Marcio é mais ampla, no sentido do que vinha antes, o que é agora e vai ficar para o depois. O Gabriel mostra uma possibilidade deles que é magnífica, mas que se encerra no *Ricardo*, ela não passa para o *Hamlet*, por exemplo. Não é um aprendizado que consegue abarcar a vida deles, mas vai ajudá-los quando eles forem fazer um espetáculo assim. Nesse sentido, talvez seja que o Gabriel fale que ele não é um grande formador. Não estou dizendo que o Gabriel é menos importante. É muito difícil dar valor a essa importância, porque a importância do Gabriel ainda que ela seja “limitada” ao *Ricardo III*, é imensa na trajetória do grupo. Talvez a dificuldade maior do Grupo seja escolher um projeto atualmente: o que eles querem fazer? Estou afastado deles, estou evitando me aproximar, exatamente porque acho que tem que ser assim: eu não quero ser uma pessoa que fica continuamente observando o Grupo, o que quero é ser uma pessoa importante para o Grupo. Sei que eles estão trabalhando com textos latino-americanos, mas não sei dizer mais nada. Acho que eles têm um problema agora que é a consciência do que foi o *Ricardo* e do que foi o *Hamlet*, dos ganhos que cada um significou e da projeção que o *Ricardo* representou para eles. Uma coisa curiosa foi eles não terem tido a renovação da Petrobrás. Achei curioso, porque eles não poderiam ter sido mais bem-sucedidos nesse período. Não teriam como ser mais bem-sucedidos. Até mesmo porque eles deram o *Ricardo* de presente para a Petrobrás, porque ela não bancou o *Ricardo*, mas como o *Ricardo* sobreviveu durante o patrocínio, também entrou nas atividades do patrocínio da Petrobrás. Não toquei nesse assunto com eles ainda, mas quero tocar. Eu iria para Natal agora, acompanhar a segunda edição do Festival, mas não conseguirei ir. O ano passado fui e achei genial os grupos fazerem as homenagens a eles, porque para eles e para todo mundo, é uma forma de perceber a atuação do Grupo para fora deles mesmos. De que forma eles atuam e essa capacidade que o Grupo já tem de ser uma referência, de ser um exemplo e um objetivo e um sonho de “quando crescer eu quero ser”. Foi muito bonito isso.

### 1.5. HELDER VASCONCELOS

*Entrevista realizada via e-mail com Helder Vasconcelos, músico, ator, dançarino, além de preparador corporal do espetáculo O capitão e a sereia (2009), dos Clowns de Shakespeare. As respostas nos foram fornecidas na data de 24/09/14.*

**Diogo:** Primeiramente, gostaria que você se apresentasse sucintamente, e contasse como se deu sua aproximação com o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.

**Helder:** Sou músico, ator e dançarino. Minha formação foi nas tradições do Cavalo Marinho (teatro de rua da Zona da Mata Norte de Pernambuco, ligado ao ciclo natalino) e do Maracatu Rural (cortejo do carnaval pernambucano). Sou um dos criadores do grupo musical Mestre Ambrósio, com quem trabalhei de 1992 a 2003. Antes do fim do grupo, fiz algumas oficinas com o Lume. Além da relação criada com eles, em 2004, já em carreira-solo, surgiu também uma parceria que resultou na direção da minha primeira criação teatral, o solo *Espiral brinquedo meu*. Em 2004 criei o espetáculo de dança, também solo, *Por si só* e atualmente trabalho na criação do meu terceiro solo, que entendo hoje como uma trilogia. Conheci **Fernando** em uma dessas oficinas do Lume e a aproximação afetiva foi de imediato. Depois nos encontramos, eu e todo o Grupo, em Guaramiranga, primeira cidade, depois da estreia em Recife, onde me apresentei com *Espiral brinquedo meu*. Já descemos a serra falando em fazer algo junto.

**Diogo:** Como se deu o convite para sua participação no processo d’*O capitão e a sereia*?

**Helder:** Foi uma primeira oportunidade de parceria que surgiu mais concretamente. Ainda não tínhamos feito nada, além das muitas conversas e amizade que foi surgindo por onde nos encontrávamos. O tema da montagem e a relação com o Cavalo Marinho foi outro ponto decisivo pra termos a certeza de que esse seria o projeto onde faríamos algo junto. O direcionamento do trabalho dado pelo Grupo foi de uma preparação corporal. Mas, pela relação com a música que tanto eu como eles (através de **Marco** principalmente) temos, fez a gente trocar muita informação nessa área. Foi durante esse processo que vi também a possibilidade de trabalharmos juntos na criação do meu terceiro solo. Marco e Fernando estão na direção desse meu espetáculo.

**Diogo:** Do ponto de vista operacional, como se deu esse intercâmbio com os Clowns de Shakespeare n’*O capitão e a sereia* em específico?

**Helder:** Foram duas semanas de trabalho em tempos diferentes. Não lembro bem, mas acredito que foi uma semana em um mês e a outra no mês seguinte. Foi realizado no Barracão dos Clowns e viabilizado por algum edital, mas não lembro qual. Embora os recursos, se não tivessem, pela relação e parceria que temos, não teriam inviabilizado minha ida.

**Diogo:** E do ponto de vista da prática artística?

**Helder:** A relação com o Cavalo Marinho foi o eixo principal. O meu trabalho segue isso naturalmente, mas pra essa montagem, esse era o principal interesse do grupo. Mas estamos falando de corpo, não de informação teórica. Tudo foi realizado através do corpo. Além do conteúdo mais específico do Cavalo Marinho, foi a primeira vez que adaptei minha oficina, que trata dos princípios que são utilizados no Cavalo Marinho, para um trabalho com um grupo que já atua junto. Minha forma de trabalhar não segue um conteúdo pré-estabelecido. Sempre trabalho com possibilidades, que vão se ajustando às necessidades do dia e do grupo. Sendo assim, o fato do Grupo já trabalhar junto, potencializou muito esse campo de possibilidades.

Fizemos também muitos improvisos direcionados pela minha pesquisa com a pulsação, que é um dos elementos que identifiquei como base para um dos princípios utilizados no Cavalinho Marinho.

**Diogo:** Em linhas gerais, você acredita ser possível identificar uma poética dos Clowns de Shakespeare, ou seja, elementos da linguagem teatral e artística que são recorrentes em seus trabalhos? Em caso positivo, quais seriam os principais elementos que constituiriam essa poética?

**Helder:** Sim. Acho possível identificar essa poética. Acredito que o modo como organizam o texto e o espaço que ele ocupa, tem uma importância muito grande nessa poética. A música é outro item. Não só a trilha, mas a musicalidade, que está em tudo que fazem. Desde o deslocamento espacial dos atores até o modo como o texto é apresentado, é pensado como música. A linguagem deles também se revela muito no figurino e cenários, que fazem parte dessa poética. É uma poética que busca a expressão através do humor, da relação com o lugar que vivem, mas pensada para existir e ser vista em qualquer lugar do mundo. Conectada com o tempo atual, mas que passeia por tempos passados, através de elementos atemporais.

**Diogo:** Em nossa pesquisa, estamos trabalhando com a hipótese de que o encontro dos Clowns de Shakespeare com os encenadores convidados (Gabriel Villela e Marcio Aurelio) seria um aprofundamento de uma práxis artístico-pedagógica já utilizada anteriormente pelo grupo, de formação a partir da troca com outros profissionais. Você acredita que essa práxis de intercâmbios com outros artistas pode ser considerada pedagógica, para formação dos integrantes do grupo?

**Helder:** Sem dúvida. E da forma mais eficiente que pode ser uma prática pedagógica. Viva, objetiva, concreta, eficiente e com conteúdos, que mesmo que tenham surgido de forma teórica, buscam sentidos práticos.

**Diogo:** Você acredita que o encontro com os encenadores convidados pode ser entendido como um desdobramento dessa práxis anteriormente adotada pelo grupo?

**Helder:** Sim. Tem todo sentido. E no meu entender, é muito eficiente.

**Diogo:** Você teve a oportunidade de assistir aos espetáculos resultantes dos processos que são objeto de nosso estudo (*O capitão e a sereia*; *Sua Incelença, Ricardo III*; e *Hamlet*)? Em caso positivo, qual sua percepção em linhas gerais como espectador destes espetáculos?

**Helder:** Sim. Vi os três. É muito interessante como tem aspectos específicos, embora encontre as características da poética do grupo nos três. *Ricardo III* está na rua, é grandioso, complexo, mas quer o espectador da rua. Por isso vejo que ocorrem dois espetáculos ao mesmo tempo. Um textual e outro visual. Você segue os dois ou o que mais lhe apetece. *Hamlet* também é grandioso, tem elementos da música, da encenação e do cenário que fazem o público achar que está assistindo um espetáculo novo. Mas no texto, o grupo não abriu mão de dizer ao público que é *Hamlet*. É incrível essa combinação, mas você tem que ter muita habilidade com o assistir teatro para acompanhar. *O Capitão e a Sereia*, suspeitosamente você pode achar, é o que me arrebatou. É aconchegante e convidativo. Faz a gente passear, viajar, imaginar, chorar e rir. O que mais queremos com o teatro?

**Diogo:** Quais você acredita terem sido os maiores ganhos e as maiores riscos/dificuldades do grupo nestes processos e espetáculos?

**Helder:** Os ganhos se percebem no constante crescimento artístico dos integrantes e de suas montagens. Não de uma montagem específica, mas de todo um repertório. Percebe-se também na conquista do espaço, o Barracão dos Clowns, que traz uma sensação de que estão vivendo o sonho deles. A dificuldade é a administração de tudo isso. Paradoxalmente o risco é justamente o sonho ser engolido por esta organização, que a estrutura do espaço e das montagens exige. Risco esse, que no caso dos Clowns, é minimizado pela capacidade que eles têm de buscar, estudar, entender e resolver. Minimizado também pela relação profunda de amor e amizade que vejo entre eles e com o teatro.

## 1.6. HENRIQUE FONTES

*Entrevista realizada com Henrique Fontes, diretor artístico da Casa da Ribeira e coordenador de articulação do RN Criativo, na sala da coordenação do RN Criativo, localizado no bairro Cidade Alta, em Natal – Rio Grande do Norte, no dia 15 de outubro de 2015.*

**Diogo:** Gostaria que você se apresentasse e falasse sobre sua atuação na cena teatral de Natal, seja como integrante de grupos teatrais, como diretor artístico da Casa da Ribeira, ou como coordenador do RN Criativo.

**Henrique:** Meu nome é Carlos Henrique Lisboa Fontes, mas as pessoas me conhecem por Henrique Fontes. Sou de Manaus, mas moro em Natal já há trinta anos – sou mais natalense que qualquer outra coisa. Comecei minha atividade teatral aqui, quando tinha entre dez e doze anos, na escola, como todo mundo começa. Depois integrei um grupo de escoteiros, que se chamava Escoteiros Universitários, e nesse grupo me juntei com outros dois amigos que também gostavam muito do Monty Python, que era a nossa referência de humor na época. Aprendemos teatro pela primeira vez através dos vídeos do Monty Python, e queríamos fazer algo parecido com aquilo. Então montamos um grupo, chamado Ahazragiva, que começou fazendo esquetes, e depois fizemos sátiras: a primeira delas se chamava *Cinderela à brasileira*, e depois fizemos uma sátira à *Romeu e Julieta*. Estreamos nossa primeira peça, que não era nenhuma dessas duas – era uma peça do diretor do FLOCA (Escola Estadual Desembargador Floriano Cavalcanti), Roberto Morais, que se chamava *A tragicomédia da educação brasileira*, e que adaptamos já nos moldes do Monty Python, com sua ironia e acidez. – numa data bastante simbólica: primeiro de abril de 1988, no Teatro Jesiel Figueiredo. Tenho orgulho de dizer que estreei alguma coisa mais elaborada, ainda que fosse completamente amadora, no Teatro Jesiel Figueiredo. Depois, fui para a escola técnica, o que hoje seria o IFRN, na qual fiz eletrotécnica, para onde levei o grupo e que acabou virando como que o grupo de teatro oficial da escola, na época. Nesse grupo tinha Luciana Lima de Freitas, que era amiga dos meninos que nesse período estavam também começando o trabalho nos Clowns, no Colégio Objetivo. Ela foi convidada a fazer uma das peças lá, porque ela estudava no Objetivo, e ela comentou com os meninos de me convidar para a nova fase do Grupo, no qual eles começavam a se descolar da escola e a querer virar um grupo profissional – que foi justamente no processo de montagem da *Megera do Nada*, no qual convidaram o João Marcelino primeiro, para dar oficinas, e depois o Sávio Araújo para dirigir. Sávio ficou com a gente por dois anos, e foi nesse momento que tudo começou a andar a passos mais largos. Começamos a querer descobrir mais sobre o teatro, que bases o constituíam, e havia o Sávio que era um professor que pesquisava sobre o teatro e colocava para nós o que ele aprendia. Ficamos muito curiosos e começamos a ir para festivais – um dos festivais mais marcantes foi quando, em 1997, fomos para o Festival de Curitiba para ver os espetáculos e nos impressionou muito o que nós vimos. Na volta, parte das pessoas que foram desistiram e outras decidiram que era mesmo teatro o que queriam fazer. Quando estávamos prestes a estrear a *Megera do Nada*, nos demos conta de que não haviam na cidade teatros para realização de temporada: o Teatro Sandoval Wanderley estava super sucateado, e o Teatro Alberto Maranhão só disponibilizava duas pautas por ano para grupos daqui. Nós queríamos fazer pelo menos quinze apresentações, o que acabamos conseguindo fazer depois, mas foi quando surgiu a ideia de ter um espaço para nossas montagens e temporadas: a ideia da Casa da Ribeira, que cresceu, virou uma entidade própria com outros fins, e não ser apenas o espaço de um grupo de teatro, mas ser um espaço para a cidade toda. Minha trajetória é essa. E no meio desse caminho, duas coisas aconteceram e que reforçaram esse meu desejo pelo teatro. Em 1992, ainda na escola técnica, passei num intercâmbio e fui estudar nos Estados Unidos por

um ano, no *High School*, quando eu tinha entre dezessete e dezoito anos. Lá também acabei fazendo teatro na escola, e me envolvendo muito – fiz cerca de cinco peças nesse um ano. Fiz até audição para *O mágico de Oz*, que era um musical, coisa que eu nunca tinha feito na minha vida, e entre duzentos atores, passei para o papel do Homem de Lata, o que só reforçou que dava para eu encarar isso profissionalmente. Quando voltei para o Brasil não queria mais eletrotécnica ou engenharia elétrica, pensei em cursar Artes Cênicas, mas não se ouvia falar muito bem do curso, e também por ser um curso que não era de formação de atores ou diretores, mas um curso de formação de professores, não me interessava nem um pouco. Pensei em fazer algo que não fosse chato, e que me desse possibilidades, e acabei fazendo jornalismo, no qual descobri meios que pudessem me ajudar no teatro. O jornalismo foi fundamental no processo da Casa da Ribeira, porque acabei fazendo a assessoria de imprensa de todo o processo, e teve uma questão da comunicação na Casa que foi fundamental para a gente conseguir o que a gente conseguiu. Em 1998 fiz outro intercâmbio, já pela Universidade, para a Universidade do Maine. Fiquei oito meses fora, e também fiz teatro por lá, tendo feito inclusive uma peça que acho que é uma das melhores que já fiz, e que apesar do pouco tempo, foi premiada e teve uma grande repercussão por lá – dando até a oportunidade de eu trocar meu curso de comunicação para teatro e tendo a possibilidade de ficar para fazer um mestrado. Acabei não aceitando essa proposta, porque aqui, a Casa estava em um momento do projeto que ou ele ia, ou rachava, e acabei voltando e decidindo encampar essa questão da Casa. Em 2001 inauguramos a Casa, e estou no projeto da Casa desde a conversa inicial na mesa do bar até hoje. Vejo que minha profissionalização se deu mesmo no período em que estive nos Clowns, com os quais fiquei por oito anos, e depois, com a Casa, e com meu desejo de investigar a dramaturgia, na fundação de outros grupos. Eu ajudei a fundar o Grupo Beira de Teatro, que durou cinco anos e que teve três obras; depois ajudei a fundar o Grupo Carmin, que é o grupo que estou até hoje; e ajudei a fundar também o Atores à Deriva, que continua até hoje por aí. Sempre fiz teatro por aqui. Tive muitas trocas com pessoas de fora, sempre percebi que eu é que buscava a minha formação, e com a Casa inaugurada, a gente passou a trazer essas pessoas para darem formação por aqui através de vários projetos, nos quais a gente sempre encaixava essa questão da formação porque era uma necessidade nossa. E desde o Festival de Curitiba em 1997, praticamente todos os anos me dispus a ir para Festivais por aí: comecei pelos festivais do Brasil, depois os da América Latina, tive a chance de ir para um festival na Escócia, e outros. Fiz essa circulação por festivais, onde aprendi muito. Sobretudo no começo do ano, sempre busquei algum espaço de formação, nem que fosse em Recife, aqui do lado. Se eu soubesse que estaria havendo um curso, ia para lá fazer e voltava. Sempre tive essa inquietação. Eu não tenho formação em direção, porque todos esses cursos tinham o foco no ator, e um ou outro em produção, e muito pouco em dramaturgia – que foi outra coisa que fui fazendo empiricamente. E me tornei diretor sem nada muito prévio. Não tive um processo de elaboração do que seria ser um diretor, foi muito mais um processo de observação e elaboração. E me tornei diretor porque não havia quem dirigisse, por exemplo, esses grupos que ajudei a fundar. E acabei de certa forma gostando. Hoje é complicado, porque sempre me apresento como ator, mas hoje talvez eu dirija e escreva mais do que atue. Acho que a minha história é muito mais a de um ator que se aventurou nesses campos, e no da produção também, pra poder sobreviver. Na situação atual, falando daqui, falando do Brasil, para teatro de pesquisa, e, sobretudo para o teatro de grupo, acho muito difícil você ser ator e só ator. Sempre penso que o ideal de grupo seria as funções serem definidas, mas todo mundo passar por tudo, fazer de tudo, sobretudo, produção. Porque acho que essa área, e também as áreas técnicas, são importantes para você compreender o todo. Você tem um foco de ação, mas você transita por todas essas áreas, inclusive uma área que é pouco vista e desejada, que é a de atuação política. Entender que é necessário ter um engajamento político com relação

às políticas públicas para o teatro, e que é necessário estar envolvido nisso. Não tem como fazer teatro sem estar envolvido com essas áreas fundantes, mas também sem estar envolvido nesta área que é igualmente fundante, que é a política. Porque avançamos, mas avançamos muito pouco nos últimos anos. Acho que hoje minha ação é muito múltipla, mas tenho um foco claro de que preciso transitar nessas áreas, e que hoje talvez eu me encaminhe para ser mais dramaturgo, produtor, ou gestor, mas atuando sempre.

**Diogo: Gostaria que você mapeasse quais são as maiores diferenças que você observa na cena teatral de Natal desde quando você começou a fazer teatro, até os dias de hoje.**

**Henrique:** Nesse trajeto existem coisas tristes e coisas alegres. Vejo mais pessoas fazendo teatro de uma forma séria e de certa forma mais organizada, com esses mesmos valores sendo encampados, ao passo que ao mesmo tempo ainda é muito pouco. Outra questão que está bem latente hoje é que você vê os espaços públicos fechados – ou seja, essas histórias que contei sobre os teatros Sandoval Wanderley e Alberto Maranhão já não seriam possíveis hoje, porque esses equipamentos já não estão mais disponíveis – e um descaso sistemático dos governos com relação à cultura. É muito triste porque há dezoito anos decidimos fazer o projeto da Casa por conta de não haver na cidade espaços para se fazer temporadas, e hoje, quinze anos depois da Casa ter sido inaugurada, a realidade é ainda um pouco pior do que era. Porque, para esse nicho de teatro de grupo, de pesquisa, o que você tem hoje na cidade? A Casa e o Barracão Clowns – com estruturas diferentes, mas basicamente são os únicos espaços. Então dá pra desanimar se pararmos para pensar o que é a política pública para a cultura nesse estado. É aquela máxima: uma política de eventos, que não está preocupada em estruturação ou continuidade. A cultura em geral aqui serve para fazer propaganda do governo, é um ornamento para deixar a gestão mais bonita. Minha batalha tem sido pelo menos denunciar isso. Por outro lado, em termos da produção, vejo uma ascensão em quantidade e qualidade, por mais que os espaços de formação também não tenham evoluído. Perdemos um grande espaço de formação que era o Centro Experimental, que também foi um local importante na minha trajetória. Fora a Universidade, você vê ações de grupos dando oficinas, mas não há outro espaço de formação na cidade. Nós temos aprovado um projeto de uma Escola Técnica de Teatro Municipal, da qual fui professor inclusive, mas que durou dois anos, foi abortada pela gestão anterior e não ressuscitada pela atual gestão. É um paradoxo. Gosto muito quando Clotilde Tavares fala que a cultura do Rio Grande do Norte nunca esteve tão bem, com um nível excelente de requinte e diversidade, mas já os gestores das verbas de financiamento e fomento à cultura, nunca estiveram tão decadentes. Acho que é nesse paradoxo que nos encontramos.

**Diogo: Pensando inclusive no projeto Cena Jovem, da Casa da Ribeira, quais são as principais questões estéticas ou estruturais dos coletivos de teatro de Natal e do Rio Grande do Norte?**

**Henrique:** Existem problemas de naturezas variadas, mas fundamentalmente há um problema de gestão. Muitos grupos não se reconhecem profissionalmente – fazem teatro e fazem outra coisa, porque acham que o teatro nunca vai dar dinheiro, e então negligenciam a gestão, o planejamento. Tudo o que tentamos mostrar aqui no RN Criativo para eles é que é possível. Então, infelizmente, muitos desses grupos acabam vivendo ciclos muito curtos, ou trajetórias que são muito lineares, e não é possível ver uma evolução. Falta essa coisa do artista entender que não se faz teatro só atuando, ou só dirigindo, você tem que estar na máquina toda: produzindo, elaborando projeto, criando ou realimentando esse mercado, educando o mercado para consumir o seu produto, que não é aquele comercialmente “mais vendável”, mas que também tem um potencial de venda. É todo esse aparato da economia criativa que acaba ficando

um pouco de fora dos grupos, e eles acabam dando com os burros n'água. Natal também tem um aspecto tragicômico: antes as coisas acabavam, e renasciam sob outras formas, com outros nomes, e novamente acabavam – era a terra do “já teve” e da novidade. Mais recentemente, parece que as pessoas se ressentiram disso, e não acabam mais com as coisas, mas elas as alimentam só com migalhas, e elas ficam quase morrendo de fome, mas não acabam. Como o exemplo clássico do Alegria Alegria, que talvez seja o grupo de teatro de rua mais antigo do Brasil, e que já foi referência para grupos como o Galpão e hoje em dia... Não acabou porque não disseram que acabou, mas cadê a produção? Cadê as apresentações, a vida desse grupo? Já disse para eles que quando eles desistirem, para eles pensarem quanto querem pela marca, porque eu vou querer comprar e ganhar dinheiro com ela.

**Diogo: Vendo a trajetória dos Clowns e as entrevistas da Cartografia de Teatro de Grupo do Nordeste, identifiquei três principais questões sobre os coletivos teatrais daqui, pelo menos nesse determinado recorte histórico do qual estamos falando, que seriam aquelas relativas à profissionalização, formação e manutenção dos grupos. Você poderia falar um pouco sobre cada um desses aspectos?**

**Henrique:** Sobre a profissionalização, passa um pouco sobre o que falei de não saber gerir a própria carreira, e antes de tudo, passa por não entender o teatro como profissão, ou não se reconhecer como profissional. Sobre a formação, existe essa insuficiência no estado, então você tem que entender que você terá que buscar isso em algum lugar. É lógico que hoje é possível fazer até Educação à Distância, e tem outras possibilidades de você ir atrás dessa formação, como eu mesmo fui e continuo indo, porque não parei de me formar. A manutenção também tem a ver com essa falta de planejamento, de plano de carreira, de não entender o quão importante é você ter o planejamento de uns cinco, dez anos de um grupo. Tudo é muito imediato. Quando se consegue elaborar algo, é no máximo, o projeto da próxima montagem. Nos grupos que participo, sempre digo que isso é um tiro no pé. Mas isso já é uma coisa de cultura, e isso me angustia muito. No Grupo Carmin, no qual trabalho hoje, nós entendemos isso perfeitamente, há uma pró-atividade, mas mesmo assim, estamos sempre apagando incêndio. A gente planeja, não consegue cumprir o planejamento, tenta correr atrás do que não cumpriu, e no meio disso tudo você está elaborando projeto, elaborando projeto, elaborando projeto... E nisso tem outro fator que, nesse grupo, nós não abrimos mão de tudo para viver exclusivamente desse grupo. Eu vivo exclusivamente de teatro, mas juntando todas essas áreas. Estou aqui no RN Criativo como gestor, por exemplo, usando toda essa minha experiência de teatro, mas sem estar fazendo teatro aqui. Então não sei... se de repente todos nós focássemos no Carmin, e tentássemos viver só com a renda de lá, poderia ser que nós tivéssemos essa questão da manutenção de forma mais sistemática.

**Diogo: Pensando especificamente nos Clowns, identifico que há essa forma de produção adotada pelo Grupo desde seu início, e que de certa maneira equilibra esses três pontos, que é aquela ligada ao convite a pessoas externas ao Grupo para colaborações específicas. Essa é uma característica só dos Clowns, ou de outros grupos da região?**

**Henrique:** A Bololô também faz isso. Da minha prática, já não sei, porque como a gente sempre buscou a criação de material original, nascido na convivência e na pesquisa do grupo, os convidados acabaram surgindo como colaboradores de processos que já estavam em andamento, diferentemente dos Clowns, que para montar o *Hamlet*, chamam o **Marcio Aurelio**, ou seja, alguém que vai dar conta especificamente de um trabalho. É claro que tem aí um diálogo com o Grupo, mas parece que a origem do objeto artístico está de alguma forma atrelada a essa pessoa que vem de fora. Os trabalhos que tenho feito não tem isso: as pessoas de fora vêm como

colaboradores numa instância específica. Mas vejo que sim, alguns grupos buscaram essa prática. O que eu acho muito saudável, acho muito boa essa troca, já que não temos espaços de formação aqui. É uma lacuna enorme, talvez a maior lacuna que nós tenhamos aqui, no teatro, seja a formação. Se existisse ao menos um espaço de referência fora da Universidade, como o Centro Experimental, se ele tivesse continuado... Em seu tempo de existência, que foram só seis anos, ele fez uma revolução, e praticamente só tendo gente daqui no seu quadro de professores.

**Diogo: Com esse quadro, os grupos de teatro acabam sendo espaços de formação?**

**Henrique:** Sim, eles viram esses espaços. E quando eles trazem convidados, às vezes os grupos tem a generosidade de abrir alguns espaços para que pessoas de fora do grupo também participem das atividades formativas com esses convidados. Isso tem se tornado uma prática cada vez mais comum, pois por saberem dessa carência, os grupos começaram a pensar nessa estrutura mais aberta. E também porque com uma oficina aberta, cobrando, isso às vezes facilita a vinda do convidado, porque o remunera também.

**Diogo: Meu mestrado tem como foco as montagens *O capitão e a sereia*, na qual o Grupo está sozinho, *Sua Incelença*, *Ricardo III*, e *Hamlet*. Gostaria da sua opinião, enquanto observador externo, sobre essas montagens, tendo como foco as questões relativas à formação e manutenção, nessas experiências. Seria interessante que você abordasse aspectos tanto estéticos quanto aqueles relativos à gestão do Grupo.**

**Henrique:** Se você perguntar a um grupo porque eles estão montando determinados espetáculos, e o grupo começar a tentar explicar, normalmente eles não vão saber dizer. Porque não é *uma* razão que faz você montar um *Ricardo III*, ou um *Hamlet*, são muitas coisas. Acho que os Clowns tiveram essa sabedoria e essa capacidade de, a partir desses muitos desejos e encontros, canalizar os desejos para no que eles se transformaram. O que eu avalio de negativo – e sabendo que há muitos fatores positivos, no que diz respeito à técnica, à circulação, à estética, aos profissionais com os quais eles estão trabalhando, o salto que eles deram na música, o salto que eles deram no canto, o salto na própria direção de arte – avalio que eles tiveram um desejo de esses saltos técnicos também serem saltos artísticos, mas ficaram no meio do caminho, sobretudo com relação ao Shakespeare, e a quem eles iriam apostar como esses parceiros. Acho que no *Ricardo III* há a busca por um lugar que de certa forma era “confortável”, era garantido, existia um passado relativo ao Galpão, e parece que o Grupo queria trilhar esse caminho. *O capitão e a sereia* é fruto de uma circunstância, e apesar de eu adorar o resultado, parece algo fora de foco, porque ela vai para um caminho diferente. O que eu quero dizer é que é quase como se fossem três grupos diferentes. Não que eles precisem ter a mesma identidade em cada trabalho, mas idealmente acredito que há que se buscar um caminho de superação do que se faz, ou de rompimento, baseado em algo anterior. E acredito que as escolhas do Grupo passaram por confiar em diretores que são renomados, que tem um respaldo, e esse respaldo ser retransmitido ao Grupo – mesmo que esses diretores não tenham muito a ver com para onde o Grupo estava indo. Não sei nem se o Grupo hoje tem essa reflexão, mas é como eu vejo. Acho que são três resultados estéticos maravilhosos, bem elaborados, mas que não apontam para outro lugar. Tanto que após esses espetáculos, a trilogia latino-americana, talvez denuncie isso: você vê três espetáculos completamente díspares, com questões singulares em cada um, e nesse caso talvez seja possível falar em não mais três grupos, mas em seis grupos. E não era para ser. Era para ser um grupo ousando cada vez mais. E volto a dizer que eles não precisam ter uma identidade. Eles não precisam ter uma identidade estética. Eles podem radicalizar na estética, mas quem acompanha o Grupo tem que entender qual salto que ele está dando a cada espetáculo, e ainda assim, conseguir reconhecer o Grupo, fazendo com

que a gente conseguisse ver qual foi a superação dentro do objeto de pesquisa do Grupo. E talvez esse objeto de pesquisa esteja apontando para vários lugares, porque os encenadores convidados levaram eles para esse variados lugares. Não parece que os convites tenham sido algo pensado a partir do que o Grupo tenha decidido pesquisar e se aprofundar e que, caso o encenador estivesse desviando muito, tinha para onde voltar. Acho que é isso que não é possível ver. Não estou dizendo com isso que os resultados não são bons. Artisticamente eles têm o seu valor, obviamente, mas acho que deixa quem vem acompanhando o Grupo e quem é da área se lamentando, porque poderia existir um grupo hoje em Natal em um outro lugar, e não nesse, que parece apontar para muitos caminhos, mas poucas consolidações nesses caminhos. O que faz me lembrar da fala do Gato à Alice: “Para quem não sabe para onde vai, qualquer caminho serve”.

## 1.7. JOÃO LIMA

*Entrevista realizada via e-mail com João Lima, fundador do Grupo Viapalco (Salvador-BA), e diretor-colaborador do espetáculo O capitão e a sereia (2009), dos Clowns de Shakespeare. As respostas nos foram fornecidas na data de 22/09/14.*

**Diogo: Primeiramente, gostaria que você se apresentasse sucintamente, e contasse como se deu sua aproximação com o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.**

**João:** Sou graduado em Direção Teatral pela Universidade Federal da Bahia, com especialização em Ludicidade e Desenvolvimento Criativo de Pessoas pela Unyahna. Já dirigi quatro shows musicais de cantores baianos e mais de vinte espetáculos teatrais, dos quais seis foram premiados pelo Prêmio Braskem de Teatro, entre eles *O sapato do meu tio*. Faço parte do Viapalco, grupo de teatro, que fundei e dirijo desde 1998 e o com o qual já produzi mais de dez espetáculos, sendo a maioria com dramaturgia própria em processo colaborativo entre mim e os integrantes do grupo. Fui também um dos fundadores da Cooperativa Baiana de Teatro, da qual fui presidente nos dois primeiros mandatos e diretor financeiro por um mandato. Como produtor, coordeno todas as atividades e projetos do grupo Viapalco, e participei também da produção dos projetos da Cooperativa Baiana de Teatro, enquanto fiz parte do seu quadro, como por exemplo, o 1º Festival Nacional de Teatro da Bahia. Meu primeiro contato com o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare foi como comissão julgadora do festival de Guarimiranga, assistindo e avaliando o espetáculo *O casamento*, acho que em 2006. Achei o grupo muito profissional e o trabalho de grande qualidade técnica e artística. Na mesma ocasião estava sendo apresentado o espetáculo *O sapato do meu tio*, dirigido por mim, que imagino que todo o Grupo tenha assistido, ou pelo menos o diretor, e daí surgiu uma admiração mútua. Pouco tempo depois tive a oportunidade de assistir outros dois trabalhos do grupo, *Muito barulho por quase nada* e *Roda Chico*, em Salvador pelo Palco Giratório. E assim fomos trocando umas ideias aqui e ali, comecei a receber os informativos do Grupo e assim fui me inteirando dos seus feitos e atividades e foi surgindo um laço de amizade e admiração com os integrantes e com o Grupo.

**Diogo: Como se deu o convite para sua participação no processo d’O capitão e a sereia?**

**João:** Sinceramente não sei exatamente porque fui convidado a participar do projeto d’*O capitão e a sereia*. Talvez pela minha experiência com as técnicas de palhaço, que é uma das áreas de interesse do Grupo. Ou simplesmente pela minha experiência de diretor, já que eles estavam iniciando um processo de criação e queriam estimular o elenco e levantar ideias e material para a montagem a partir da troca com outras pessoas. Esta foi minha primeira colaboração com o Grupo. A proposta foi bem aberta. Eu poderia fazer o que quisesse, desde que envolvesse de alguma maneira o livro *O capitão e a sereia*, e tivesse um produto a ser apresentado no final do encontro.

**Diogo: Do ponto de vista operacional, como se deu esse intercâmbio com os Clowns de Shakespeare n’O capitão e a sereia em específico?**

**João:** Não me lembro se tinha recurso de editais. Acredito que sim. Se não me engano a atividade durou uma semana, de segunda a sexta com uma apresentação do resultado no sábado e eu apresentei meu espetáculo solo, *O circo de um homem só*, no domingo. Tudo na sede do grupo, o Barracão Clowns.

**Diogo: E do ponto de vista da prática artística?**

**João:** Foi, para mim, uma experiência muito rica, enquanto diretor. Era um misto de , oficina com processo de ensaio, uma vez que estava trabalhando com o elenco de um grupo constituído e visava uma produção ao final do processo. Eu usei como base do trabalho alguns exercícios e técnicas da minha pesquisa e prática do palhaço, e outros exercícios ligados a treinamento corporal/vocal do ator e improvisações a partir do livro e de temas ligados ao conteúdo do livro para criação de material para a mostra final.

**Diogo:** **Em linhas gerais, você acredita ser possível identificar uma poética dos Clowns de Shakespeare, ou seja, elementos da linguagem teatral e artística que são recorrentes em seus trabalhos? Em caso positivo, quais seriam os principais elementos que constituiriam essa poética?**

**João:** Não posso dizer com segurança e clareza quais são todos os elementos identitários do Clowns de Shakespeare, mas com certeza eles têm um traço artístico/estético forte que define seu estilo de encenação. Alguns são bem evidentes como a utilização da música ao vivo e executada pelo próprio elenco. O gosto por uma estética visual arrojada, centrada mais nos figurinos e maquiagem e adereços do que na cenografia. E tem uma espetacularidade peculiar que ao mesmo tempo é pretensiosa mas tem um certo ar de popular.

**Diogo:** **Em nossa pesquisa, estamos trabalhando com a hipótese de que o encontro dos Clowns de Shakespeare com os encenadores convidados (Gabriel Villela e Marcio Aurelio) seria um aprofundamento de uma práxis artístico-pedagógica já utilizada anteriormente pelo grupo, de formação a partir da troca com outros profissionais. Você acredita que essa práxis de intercâmbios com outros artistas pode ser considerada pedagógica, para formação dos integrantes do grupo?**

**João:** Com toda certeza. E acredito ser muito eficiente e muito enriquecedora tanto para os atores quanto para o diretor do Grupo. Em minha opinião, cada montagem é um verdadeiro curso de teatro, pois se trabalha voz, corpo, interpretação, improvisação e tudo que envolve a criação de cada espetáculo. E quando se trabalha com um diretor novo, a metodologia será diferente da metodologia do diretor do grupo e dos outros diretores que virão. Não só a metodologia, mas também os repertórios de exercícios, as técnicas de abordagem para solucionar questões de construção de personagens, interpretação do texto, enfim: aprende-se a cultura estética do novo diretor, que confrontada com a cultura do grupo contribui para a definição e fortalecimento da identidade do grupo e aperfeiçoamento técnico/artístico do elenco.

**Diogo:** **Você acredita que o encontro com os encenadores convidados pode ser entendido como um desdobramento dessa práxis anteriormente adotada pelo grupo?**

**João:** Sem sombra de dúvida. Afinal de contas nós que trabalhamos com teatro, principalmente teatro de grupo, estamos sempre observando e refletindo sobre o nosso fazer teatral. E essa decisão de começar um projeto de criação trocando experiências com outros diretores isso deve ter se dado, provavelmente, devido a resultados positivos que esses encontros anteriores geraram e por essa prática mostrar que não há risco da perda de identidade ou qualquer outra coisa por permitir essas interferências externas.

**Diogo:** **Você teve a oportunidade de assistir aos espetáculos resultantes dos processos que são objeto de nosso estudo (*O capitão e a sereia*; *Sua Incelença, Ricardo III*; e *Hamlet*)? Em caso positivo, qual sua percepção em linhas gerais como espectador destes espetáculos?**

**João:** Desses três espetáculos citados tive a oportunidade de assistir apenas *O capitão e a sereia*, em São Paulo num projeto do SESI. Acho que ficou um espetáculo muito autêntico.

Calcado na subjetividade de cada ator/atriz. Com uma narrativa bem diferente da do livro. Ficou menos infantil do que imaginei que seria. Por não ter um enredo linear, aristotélico, por não criar uma tensão dramática convencional, com previsão de desenlace no final, parece não nos prender à primeira vista. Mas a diversidade das cenas, a riqueza estranha dos personagens nos deixa curioso e interessado em entender não o que vai acontecer, mas sim quem são aquelas criaturas estranhamente cativantes. É gostoso de ver. Me lembra as criações de Tim Burton.

**Diogo: Quais você acredita terem sido os maiores ganhos e as maiores riscos/dificuldades do grupo nestes processos e espetáculos?**

**João:** Um dos mais importantes ganhos são o crescimento e desenvolvimento técnico, artístico e pessoal dos atores. E com isso vem o ganho de qualidade técnica e criativa dos espetáculos do grupo. Ganha-se também em projeção, visibilidade e importância da existência do Grupo à medida que profissionais de outras localidades com outras articulações passam a conhecer e se relacionar com o Grupo. Se o profissional for de renome isso aumenta exponencialmente. O Grupo ganha também em diversidade estética nas suas montagens e mantém os atores sempre satisfeitos e entusiasmados, pois sabem que a cada montagem virão novos aprendizados, novas experiências, sem precisarem deixar o Grupo para buscá-las.

### 1.9. LENILTON TEIXEIRA

*Entrevista realizada com Lenilton Teixeira, na Fundação Capitania das Artes (Funcarte), localizada no bairro Cidade Alta, em Natal – Rio Grande do Norte, no dia 06 de outubro de 2015.*

**Diogo: Gostaria que você se apresentasse e falasse sobre sua atuação na cena teatral de Natal.**

**Lenilton:** Em 1986, o Grupo Estandarte estava começando a surgir, estava ainda em formação, discutindo algumas questões, e próximo à estreia do seu primeiro espetáculo uma das pessoas do grupo saiu, e eu terminei sendo convidado para substituir essa pessoa. Como o grupo tinha uma filosofia de que você não entrava para substituir, mas de que você entrava para o grupo, eu entrei para o grupo a partir deste trabalho. Então começa aí a minha contaminação nesse teatro de grupo. Antes tinha feito uma oficina de teatro como aluno da escola estadual, no projeto “Vamos fazer teatro nas escolas”, onde tive meu primeiro contato com o teatro, em 1982. Quando terminei essa oficina de teatro, queríamos montar um grupo – um bando de adolescentes achando que o mundo ia ser mudado no dia seguinte, lendo Paulo Freire e coisa e tal – e fizemos um grupo que se chamava Vergagir (Ver, julgar e agir). Mas éramos um bando de adolescentes de escolas diferentes, não tínhamos lugar para nossos encontros e o grupo não foi levado a sério nem por nós mesmos, e acabou. Quando passei para a Universidade, já tinha tido esse primeiro contato com o teatro, mas ainda somente em nível de oficinas. É no Estandarte que começo a ter a formação teatral paralela à Universidade. Eu era aluno do curso de Licenciatura em Educação Artística com habilitação em artes cênicas, às noites, e meu lugar de pesquisa era no grupo de teatro. Meu lugar de conhecimento era muito mais profundo nesse espaço do grupo do que propriamente na Universidade.

**Diogo: E como era a cena teatral de Natal nessa época?**

**Lenilton:** Natal tinha dois campos de grupos: tinha o chamado teatro amador, e o teatro profissional. Mas essas nomenclaturas eram utilizadas de formas diferentes do que hoje em dia estamos acostumados a associá-las. O chamado teatro profissional era vinculado mais a pessoas próximas de Jesiel Figueiredo, que fazia peças de teatro infantil como Chapeuzinho Vermelho, Maria Clara Machado, e todos os clássicos do teatro infantil, e também algum repertório adulto. Eram sempre elencos que eram formados e montava-se o espetáculo que era apresentado nos teatros ou espaços que haviam por aqui. E em paralelo, você tinha um grupo de pessoas que faziam teatro amador, e nesse período ser profissional soava um pouco pejorativo, porque era como se você fosse diluído, uma pessoa que não estivesse ligado às transformações, às mudanças. O final dos anos 1970 e o começo dos anos 1980 foram um período de muita transformação, ainda na luta pelas diretas, então se posicionar politicamente era muito importante, e isso ocorria nesse espaço do teatro de grupo – do teatro amador – porque teatro amador era fazer um teatro que não era taxado de alienante, era fazer um teatro combativo, de resistência, ainda que não usássemos esses nomes, mas era um teatro que tinha essas características. O teatro profissional, por sua vez, estava ligado ao conformismo, à não reflexão, ao entretenimento, à diversão pela diversão. A cisão era essa, e era mais ou menos esse o universo teatral em Natal. Havia muitos grupos de teatro aqui. Nas Quintas, que é um bairro periférico daqui, tinha em torno de oito grupos numa área de dois quilômetros quadrados. Existia a Federação de Teatro Amador, que era ligada à Federação Nacional, da qual Ivonete Albano, que foi do Estandarte, era presidenta, e nessa Federação só tinha grupos de teatro amador. E esse dito teatro amador não é como o que se classifica por amador hoje, os termos se

deslocaram um pouco. O Grupo Estandarte começa numa zona de fronteira dessa nomenclatura: a gente estufava o peito para falar que fazia teatro amador, porque não queríamos fazer esse teatro dito profissional, que só fazia peças que não traziam a reflexão, que eram só para entreter. Nós pagávamos para participar do Estandarte, tinha uma mensalidade para que pudessemos sustentar o grupo, e achávamos que era importante existir essa mensalidade. Na época nosso maior espelho era o César Vieira, do Teatro União e Olho Vivo, que tinha uma técnica Robin Hood de fazer espetáculos em algum canto para ter dinheiro e levar esse espetáculo para outro lugar. E nós tínhamos o desejo de ter essa prática. Às vezes vendíamos um espetáculo para um sindicato e com essa grana ia para a periferia. Acho que foi a primeira vez que houve um grupo que saiu por todos os bairros de Natal apresentando-se em todos eles, em centros comunitários, nos espaços que tinham, porque tínhamos uma missão de levar teatro para os espaços onde não tem teatro, mesmo que nesses lugares não exista um espaço apropriado para se fazer teatro.

**Diogo: E que outros grupos locais eram referência para o Estandarte?**

**Lenilton:** Na realidade tínhamos proximidade com parceiros, como o Alegria Alegria. O Alegria Alegria era um grupo iminentemente de rua, e que tinha uma ação combativa forte, mas não tinham a pesquisa enquanto foco. Era uma coisa muito intuitiva, então eles não paravam para se debruçar sobre uma pesquisa. Eram nossos parceiros do ponto de vista teatral, mas não tínhamos a mesma forma de trabalho. A gente pesquisava, estudava, ia atrás, e eles nos malhavam dizendo que a gente perdia muito tempo estudando um livro para poder fazer um texto. Tinha também o Nuvem Verde, o Teatro Universitário (Tônus), que era outro grupo, o Manacá – nessa trajetória tinham alguns grupos que eram de teatro amador, mas que almejavam ser o profissional, tinham como meta conseguir fazer isso, e outros não, não tinham o desejo de ir pro Teatro Alberto Maranhão e ocupar outros espaços, por exemplo. Existia um número bem razoável de grupos. Havia proximidades, afinidades com algumas pessoas, mas também distanciamentos. Como estava todo mundo em construção, a gente acabava observando pessoas mais de fora: o Alegria Alegria tinha uma ligação forte com o Amir Haddad do Tá na Rua, nós tivemos contato com o César Vieira. Cada grupo com as suas referências, mas que também não eram referências muito sólidas. Nós tínhamos a referência, mas não tínhamos o contato real, até porque não existia e-mail, internet... Quando tinha um festival é que as pessoas se encontravam, não era essa relação de proximidade que é possível hoje.

**Diogo: O Estandarte continua até hoje, completando trinta anos no próximo ano. Quais são as maiores mudanças na cena teatral de Natal em todo esse período?**

**Lenilton:** É uma doideira, porque a gente conseguiu sobreviver todos esses anos, sem parar de trabalhar um só ano. Podemos não ter se apresentado em algum ano, mas estávamos em processo de montagem, de pesquisa, de estudo, e sempre nos reunimos durante todo esse período. Conseguir sobreviver a isso já foi uma luta. Hoje percebo que existem muito mais facilidades. É difícil, mas se formos comparar com antes, é muito mais fácil essa sobrevivência. Acho que tivemos três grandes pontos de mudança em Natal com relação ao teatro de grupo. Um foi com o Alegria Alegria, que tendo feito um trabalho junto à Secretaria de Saúde num espetáculo de prevenção à cólera, conseguiu ser o primeiro grupo a pagar seus atores e ter uma sede – e com telefone, na época em que ter um telefone fixo era para poucos. Depois, a Cia. Stabanada, que ganha 19 prêmios num festival e percorre o país inteiro com o espetáculo, tendo até *outdoor* anunciando o espetáculo, sendo que isso nunca tinha sido feito por um grupo local. Hoje isso pode parecer bobagem, mas foram pontos importantes dentro do processo como um todo. E o terceiro ponto é a construção da Casa da Ribeira pelos Clowns de Shakespeare, que já

é num outro contexto, mas que foi um ponto muito significativo de transformação e de mudança nesse universo teatral.

**Diogo: Com relação a esse teatro que era identificado como profissional e que hoje em dia talvez pudéssemos associar ao termo “teatro comercial”, ele continua existindo em Natal? Ele perpassa toda essa trajetória?**

**Lenilton:** Ele vai se transformando. Com a morte de Jesiel Figueiredo – que foi um pioneiro nesse sentido, no seu trabalho de trinta e dois anos junto ao SESC com espetáculos aos finais de semana para os comerciários, com sessões de quinta a domingo sendo que no domingo eram espetáculos infantis, e que como os ingressos eram distribuídos pelo SESC aos seus funcionários, então era sempre lotado – com a sua morte, esse grupo que era o grupo que ele cuidava, foi tentando sobreviver, mas foi se esgarçando, porque não tinham mais espaço para ensaiar, um ou outro saiu e formou grupos para fazer festinhas de aniversário, e um espetáculo infantil aqui e acolá, e hoje ainda tem algumas centelhas como a Cia. Monicreques, que tem Clenor Júnior como diretor e é ainda uma fagulha que sobreviveu desde Jesiel. Tem também o Manacá, do Costa Filho. Mas hoje já não há uma sobrevivência ou uma constância nas suas apresentações, como tinha antes. Acho que hoje esse teatro se resignifica nos espetáculos que adaptam os filmes da Disney, com o cd de *playback*, e que ainda existem na cidade, mesmo que não totalmente produzidos aqui, mas trazidos de alguma cidade vizinha.

**Diogo: E quais são as principais questões para os coletivos de teatro daqui, hoje?**

**Lenilton:** A sobrevivência. Acho que existem dois caminhos para os grupos. Nós, do Estandarte, todos temos um trabalho – somos professores, arquitetos, um advogado e um músico. Todos temos nosso trabalho, e temos o trabalho no Estandarte – que é um trabalho de militância. Não é um hobby, não é para se divertir ou para afogar as mágoas. É um trabalho de militância, de sustentação do que queremos fazer. Então, sobreviver, com a carga de trabalho fora do grupo, e ainda manter o grupo, é uma luta. Porque as formas de se entrar dinheiro num grupo assim não são as mesmas das de um grupo que se dedica exclusivamente ao fazer teatral. Temos outros mecanismos, e por isso mesmo, o dinheiro entra em menor quantidade, ou não entra, e temos que dar sustentação de outra forma. Essa é uma dificuldade para quem optou por esse tipo de trabalho. Já para aqueles que optaram por viver inteiramente do processo de trabalho com teatro, é outra situação, e são outras dores, porque para viver só de teatro, você não pode viver só da cena, você tem que fazer mil outras coisas, e esse trabalho é tão cruel quanto o dos outros que tem um emprego e continuam tentando fazer teatro. São formas de fazer diferentes, mas tão difíceis quanto. Você sabe que, nos grupos que optaram por esse sistema, você está vivendo só do salário do grupo, e sabe que não dá pra viver só da venda de espetáculos. Assim como quem não vive só de teatro sabe que tem que trabalhar, sabe que tem um tempo reduzido de produção, de estar na sede, porque você também tem que sobreviver. Acho que são essas as principais dificuldades, e são dificuldades que não são melhores nem piores, mas são diferentes. A manutenção de um grupo é muito difícil em todos os sentidos – desde a convivência, as crises do grupo... Nós já enfrentamos crises terríveis, que abalaram tudo, mas que depois conseguimos nos reorganizar.

**Diogo: Tendo como base a trajetória dos Clowns de Shakespeare e observando também as entrevistas dos outros grupos da região na Cartografia do Teatro do Nordeste, identifiquei três aspectos sobre as questões dos grupos especificamente de Natal, mas que talvez possam ser estendidas para os coletivos de todo o país, que seriam aqueles vinculados a um trinômio formado pela profissionalização, manutenção e formação como pontos-chave.**

**Começando pelo fator da profissionalização, gostaria que você retomasse o ponto sobre a nomenclatura do amador e profissional.**

**Lenilton:** Esses termos tinham determinado peso e valor, e passam a ter outros. Se antes você ser amador significava ser aguerrido, combativo, um teatro de resistência e de luta, ele hoje passa a ser depreciado como um teatro feito nas escolas, sem nenhuma preocupação. E o teatro profissional de hoje seria aquele em que, mesmo não vivendo dele, aqueles que o fazem o encaram como uma profissão, como uma missão, e até como uma forma de luta. Acho que talvez seja essa a grande questão. Sobre os pontos que você coloca, acho que em vez de “profissionalização”, eu usaria “sobrevivência”, porque o termo profissionalização talvez carregue o fato de buscar se profissionalizar, mas buscar ser um profissional do ponto de vista objetivo e mercadológico é ter um registro e para se ter esse registro é preciso responder a algumas questões que esse mercado dita, e existem grupos que não estão nesse caminho. No Estandarte todos nós temos registro profissional, mas não é a nossa busca viver só do grupo.

**Diogo: Eu aponto a questão da profissionalização como um aspecto, porque acho importante justamente essa discussão sobre o termo. Nos Clowns de Shakespeare especificamente, sinto que o marco da profissionalização para o Grupo é dado quando todos passam a viver exclusivamente de teatro.**

**Lenilton:** Fico pensando: o que é viver de teatro? Sou professor de teatro, trabalho nas escolas do município a linguagem do teatro, com a qual fui aprovado em concurso. Então, o dinheiro que recebo, é para ser professor dessa linguagem. Trabalho no Estandarte, não ganho muito dinheiro com o Estandarte, mas se ganho algum dinheiro com grupos de teatro, é por ele que vem. Então considero que isso é viver de teatro, porque viver de teatro não é viver exclusivamente da cena, apresentando-se. Entendo que viver de teatro é ter no teatro a linguagem da qual você tira o seu sustento. E eu trabalho nesse *métier*. Porque tudo depende de que conceito de “profissional” estamos falando.

**Diogo: E com relação à formação? Como isso se deu nesse período em Natal para os integrantes dos grupos, e demais interessados em teatro em geral?**

**Lenilton:** Quando começo a fazer teatro, a formação se dava dentro dos grupos, pela experiência dos grupos em suas montagens e nas oficinas que eram oferecidas em festivais. Era muito mais escasso a oferta de oficinas, e ter algum profissional com quem você pudesse trocar sobre maquiagem, cenário, dramaturgia, não era tão simples. Então a gente ficava quase que refém de festivais que eram as oportunidades de reunir vários parceiros e nos quais havia essa formação informal: apesar de ser formalizada em oficinas, essa formação não seguia o currículo das escolas. E existiam também os grupos que tinham como meta a pesquisa. Quando o Estandarte nasceu, nasceu para pesquisar o teatro de grupo e a cultura popular. Um seis pessoas se juntaram para estudar cultura popular, e que logo depois decidiram que iriam fazer teatro. Então o grupo tem a pesquisa em sua gênese. Em 1986, quando entrei para o grupo, eu cursava a Universidade no período noturno, até às dez horas da noite, e depois desse horário continuávamos na própria Universidade com uma professora que montou conosco *Não se paga, não se paga*, de Dario Fo. Esse trabalho passou dois anos e meio para ser montado. Esse foi o espaço da nossa formação. No grupo acabávamos nos aprofundando muito mais do que na Universidade. Não que a Universidade fosse ruim – não nego a Universidade nem como formação e nem como sendo necessária – mas por várias razões ela não foi o espaço de maior crescimento que tive. Me sinto muito mais contemplado no meu conhecimento teatral através do grupo. Ou porque o grupo forçou que eu pesquisasse, porque nas pesquisas e estudos do grupo era necessário que tivéssemos determinados conhecimentos, ou porque era mais instigante

pesquisar lá. Eu tinha a Universidade, mas me complementava muito no grupo. Nos outros grupos em geral, que não tinham aproximação com a Universidade, a formação se dava através das oficinas, de trocas em algum congresso, através da tentativa e erro, mas muito, muito informalmente. O único lugar era a Universidade. Não é como hoje que você tem a Universidade, e as tentativas de escolas e com relação às oficinas hoje o deslocamento no país já é muito diferente do que era antes.

**Diogo: Mas aqui em Natal, o quadro hoje em dia é muito diferente da época que você começou a fazer teatro?**

**Lenilton:** Ele é diferente, é bastante diferente. Por mais que você tenha problemas como a experiência de uma escola de teatro que começa e para, e oficinas de formação que alguns grupos começam a fazer, mas não conseguem dar constância, elas ao menos acontecem, e quando acontecem, contribuem para aquele momento específico. Há também as trocas com os projetos que circulam por aqui, financiados pelo governo, que também trazem oficinas. A formação informal continua, mas ela flui mais, ela ainda é frágil, mas ela aparece mais. Não temos um centro de pesquisa que possa oferecer esse tipo de experiências – tivemos um Centro Experimental vinculado à Fundação José Augusto no qual por oito anos tivemos muitas experiências de trocas e esse talvez tenha sido o momento de formação livre de maior efervescência que Natal já teve. **Fernando** foi professor no Centro, João Marcelino trabalhava lá, eu trabalhei lá, os grupos passavam por lá para fazer oficinas ou para consultar o João sobre figurinos, cenários, ou até mesmo para usar o espaço para ensaiar. Era um espaço de circulação e efervescência da vida teatral muito grande. Acho que durante esse período todo foi o espaço que mais contribuiu para a formação.

**Diogo: E com relação à manutenção e à sobrevivência dos grupos, quais as formas encontradas pelos grupos para manterem-se?**

**Lenilton:** Hoje temos o mau e o bom dos editais públicos, que fazem com que alguns grupos fiquem reféns dessa armadilha de depender exclusivamente desse caminho dos editais que é um espaço bom e democrático, mas não pode ser o único. E hoje temos editais locais e nacionais, ou seja, você pode pelear por essa sobrevivência em vários âmbitos. Esse é um caminho. Outro é o da própria venda e circulação de espetáculos. Mas de tudo isso, o mais difícil é referente ao grupo ter um espaço físico para ficar, sua moradia, onde você vai fincar a bandeira e colocar teu estandarte. Isso é terrível, porque ou existem espaços alugados, e para alugar você tem que ter uma renda e os editais não preveem essa manutenção em longo prazo, ou tem os espaços públicos, nos quais você fica meio que invadindo, ou vivendo de favor ou de benesse daquela pessoa, órgão ou governo. Acho que a maior dificuldade é o espaço físico. O grupo precisa de um espaço físico para chamar de seu, para guardar seu material, para se encontrar. Hoje, o que é um avanço tremendo, em Natal temos os Clowns, a Bololô, o Gira Dança, o A3, e o Tecesol, todos como espaços de grupos, o que já é uma conquista, apesar de serem muito frágeis esses espaços. Os que estão há mais tempo no mesmo lugar são os Clowns, mas é um espaço que também não é deles. Como diz Quitéria Kelly: “Está ruim até para os Clowns”.

**Diogo: Voltando justamente aos Clowns, como você pôde acompanhar toda a trajetória do coletivo, mesmo que como observador externo, como você avalia que o grupo perpassa esses três aspectos em sua trajetória?**

**Lenilton:** Acho que primeiramente os Clowns tem uma característica de formação meio diferente dos grupos que até então se formavam. Eles eram um monte de jovens de classe burguesa – e aqui não há nenhuma conotação pejorativa, mas de análise – e que desejaram fazer

teatro porque gostaram de fazer teatro e se assumem como fazedores desse processo. E pelos contatos e facilidades que tinham, bem como pela forma aguerrida que tomaram o processo quando resolveram se formar, começam a ter um grande avanço, e dão esse grande avanço com a construção da Casa da Ribeira. Um grupo de teatro conseguir construir um teatro do zero – pode até não ser para São Paulo, mas para aqui – era uma coisa muito importante. O que acho que houve nessa trajetória entre o desejo de se construir o espaço e a relação com a classe artística foi que para a construção do espaço estava todo mundo junto – havia um projeto chamado “Rua da casa”, no qual havia apresentações em prol daquele espaço que estava sendo construído, para chamar atenção das pessoas para a importância de que aquele espaço fosse construído – mas quando a Casa ficou pronta essa aproximação não continuou. Foi a primeira cisão que vejo nesse processo, porque os Clowns não souberam administrar a Casa depois de pronta. Para construir, todo mundo estava se sentindo meio que participe deste processo, mesmo que não tendo muita aproximação com o grupo, e quando ficou pronta a Casa, a coisa ficou diferente, porque, talvez pela imaturidade que eles tinham na época, eles acabaram distanciando todo mundo. Distanciando até na possibilidade de poder contar com a ajuda dos outros nas dificuldades que existiram na administração da Casa, e talvez ela tivesse se transformado na casa/espaço de muitos artistas. Até que os Clowns saem da Casa da Ribeira, passa-se muito tempo, e esse tempo se constitui como um grande período de ausência de ações do Grupo em Natal. O Grupo continuava com uma trajetória que passava por outras caminhadas, outros lugares, mas Natal em si era um lugar no qual eles ficavam pouco. E isso também ajuda a construir mais distâncias, mais lacunas, que somadas aos ruídos da época da Casa, foram como que calcificando essa relação do Grupo com a classe artística da cidade. Até que o Grupo volta a fixar mais a sua base no Barracão Clowns, a ter esse espaço de apresentações, que hoje em dia é quase que o único espaço da cidade, com o fechamento dos teatros públicos, e com essa tentativa de formalizar uma escola acho que é uma outra forma do Grupo se voltar para a cidade, de fincar de novo os pés aqui de maneira mais sólida e mais contínua.

**Diogo:** Na minha dissertação estou analisando especificamente os processos e a relação do grupo com os encenadores convidados na criação de *Sua Incelença, Ricardo III* (2010) e *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013) como alternativa de formação para o grupo, sendo que também analiso *O capitão e a sereia* (2009) como contraponto. Quais suas impressões sobre esses espetáculos?

**Lenilton:** Não gosto do *Ricardo III*. Porque quando eu vi *Hamlet*, eu entendi *Hamlet*. Saí do espetáculo sabendo a história, compreendendo as metáforas. E no *Ricardo III*, apesar de conhecer o texto da obra, era bonito, mas não me atingia. Não quero dizer que era ruim, mas eu podia comer uma pizza depois, e ficar feliz, e não gostei do *Ricardo* nesse sentido. Agora adorei o *Hamlet*, assisti ao ensaio geral, assisti à apresentação, e fiquei bem mais envolvido. E n’*O capitão e a sereia* também. Acho que foi o primeiro espetáculo no qual eles se permitiram brincar mais, a ficar um pouco mais soltos, e gostei bastante.

## 1.9. MÁRCIO MARCIANO

*Entrevista realizada via e-mail com Márcio Marciano, diretor e fundador do Coletivo de Teatro Alfenim (João Pessoa – PB), e consultor de dramaturgia e direção do espetáculo O capitão e a sereia (2009), dos Clowns de Shakespeare. As respostas nos foram enviadas na data de 17/09/14.*

**Diogo:** Primeiramente, gostaria que você se apresentasse sucintamente, e contasse como se deu sua aproximação com o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.

**Márcio:** Estudei Teatro na Universidade de São Paulo. Fui colega de turma de Sérgio de Carvalho. Em 1996 fui convidado por ele para participar da ocupação do histórico Teatro de Arena, em São Paulo. O projeto partia do estudo e aplicação prática do conceito de teatro dialético, de Bertolt Brecht, com vistas à criação de uma escrita dramaturgicamente voltada para a discussão de assuntos brasileiros. Desse processo nasceu *Ensaio sobre o Latão*, primeiro espetáculo da Companhia do Latão. Como encenador e dramaturgo, sempre em parceria com Sérgio, realizamos mais de uma dezena de espetáculos nos primeiros dez anos de existência do grupo. Após esse período, mudei-me para João Pessoa. Lá fundei em 2007 o Coletivo de Teatro Alfenim, para dar prosseguimento à pesquisa em dramaturgia. Em sete anos de existência, realizamos os espetáculos *Quebra-Quilos*, *Milagre Brasileiro*, *O Deus da Fortuna e Brevidades*, além da intervenção urbana *Histórias de Sem Réis*. Conheci os Clowns no Festival Nacional de Teatro do Recife no final da década de noventa, ainda quando participava da Companhia do Latão, após a apresentação de *O nome do sujeito*. Chamou-me a atenção o fato de viajarem em grupo para assistirem ao espetáculo. Diziam que era parte de sua formação conhecer o trabalho de outros grupos. A simplicidade e o interesse demonstrados cativaram a todos. De lá para cá, sempre que possível, nos falávamos em encontros fortuitos. Assim que cheguei a João Pessoa, **Fernando Yamamoto** convidou-me para dar uma oficina em Natal. Durante minha estada na cidade, assisti a um ensaio de *O Casamento*, espetáculo que estrearia na semana seguinte. Como se tratava de um texto de Brecht, autor que me era familiar desde os estudos no Latão, os Clowns me convidaram a trabalhar com eles nos ajustes finais. Passamos dois dias inteiros revendo cenas, reformulando soluções cênicas, alterando canções, de forma a tornar mais evidente o caráter dialético da dramaturgia. Foi um trabalho intenso e muito divertido. É impossível trabalhar com os Clowns sem chorar de rir. Embora tivesse apenas um contato formal com o grupo, a impressão que ficou é que nos conhecíamos e trabalhávamos em parceria havia muito tempo. A partir dessa experiência, intensificamos o intercâmbio entre os Clowns e o Alfenim, sobretudo com a criação do Movimento Lapada.

**Diogo:** Como se deu o convite para sua participação no processo d’*O capitão e a sereia*?

**Márcio:** O projeto de montagem do espetáculo previa o encontro com alguns diretores e dramaturgos. A ideia era que cada um trabalhasse uma semana com o grupo, utilizando como material o livro do André. O resultado de cada experimento seria apresentado a convidados no final da semana. O Grupo se pôs a tarefa de partir da obra literária para chegar a uma dramaturgia autoral. Trabalhamos durante cinco dias improvisando e discutindo possibilidades narrativas. Ao cabo desse processo, apresentamos um experimento de 30 minutos. Após esse primeiro contato com a matéria do livro, o Grupo manteve ensaios regulares e recebeu outros profissionais para a criação de novos experimentos. Tempos depois, retornei à sede dos Clowns para assistir a um ensaio com as cenas que já existiam. Nesse estágio do trabalho, discutimos as opções dramaturgicas adotadas e pudemos definir o recorte narrativo do espetáculo. Nesse encontro surgiu a opção decisiva para a encenação que consistia em suprimir da cena o

protagonista do livro, de forma a tematizar sua ausência como alegoria do momento que o Grupo atravessava. Ficou claro para os Clowns que o assunto principal da montagem era a discussão de seu próprio fazer teatral.

**Diogo: Do ponto de vista operacional, como se deu esse intercâmbio com os Clowns de Shakespeare n’*O capitão e a sereia* em específico?**

**Márcio:** Como sempre acontece nesse tipo de parceria estética e afetiva, a verba para remuneração foi um fator secundário. Não obstante essa precariedade financeira, o Grupo custeou meu cachê e a permanência em Natal com recursos de um Edital público. Trabalhamos na sede dos Clowns por uma semana. Além dos custos de minha estadia, o Grupo tinha uma pequena verba de produção para a realização do experimento.

**Diogo: E do ponto de vista da prática artística?**

**Márcio:** Partimos da matéria do livro. Propus exercícios de composição musical com base em fragmentos da narrativa. Também escrevi algumas cenas inspiradas em imagens retiradas tanto do enredo quanto das ilustrações do Autor. Sugeri aos atores que apresentassem no formato de cenas imagens que consideravam fundamentais para o entendimento da ação. Essas imagens serviram de matéria para a escritura de novas cenas, verificadas através de novas improvisações. Desse processo, nasceu um roteiro de ações que serviu de base para o experimento.

**Diogo: Em linhas gerais, você acredita ser possível identificar uma poética dos Clowns de Shakespeare, ou seja, elementos da linguagem teatral e artística que são recorrentes em seus trabalhos? Em caso positivo, quais seriam os principais elementos que constituiriam essa poética?**

**Márcio:** Identificar uma poética própria é um trabalho de fôlego que cabe aos Clowns realizar. O que posso dizer é que sobressaem em seus espetáculos o acabamento formal e o alto grau de comunicação que a cena estabelece com o público. De modo geral, trata-se de um teatro vigoroso, amparado na tradição popular, mas que não lança mão de reducionismos ou facilidades para angariar a simpatia da plateia. A presença da música e o gosto pelo jogo da cena se impõem de forma que não há espaço para proselitismos ou retóricas moralizantes. Isso se traduz num contágio e alegria eminentemente teatrais, o que não significa superficialidade no tratamento dos temas.

**Diogo: Em nossa pesquisa, estamos trabalhando com a hipótese de que o encontro dos Clowns de Shakespeare com os encenadores convidados (Gabriel Villela e Marcio Aurelio) seria um aprofundamento de uma práxis artístico-pedagógica já utilizada anteriormente pelo grupo, de formação a partir da troca com outros profissionais. Você acredita que essa práxis de intercâmbios com outros artistas pode ser considerada pedagógica, para formação dos integrantes do grupo?**

**Márcio:** Sem dúvida. Essa disposição para o aprendizado marca a formação do Grupo desde sua origem. A pluralidade de experiências é constitutiva do hibridismo de sua gramática cênica. É notável o modo como seus integrantes se apropriam das técnicas e as disseminam em seu cotidiano artístico e pedagógico. O projeto dos Clowns abertamente incorpora a experiência pedagógica à pesquisa estética.

**Diogo: Você acredita que o encontro com os encenadores convidados pode ser entendido como um desdobramento dessa práxis anteriormente adotada pelo grupo?**

**Márcio:** Penso que o que mais identifica o trabalho dos Clowns é o gosto do aprendizado e a disposição para o intercâmbio de experiências. Poucos grupos conseguem ser tão permeáveis às influências que vêm de fora e tão fieis a si mesmos.

**Diogo:** **Você teve a oportunidade de assistir aos espetáculos resultantes dos processos que são objeto de nosso estudo (*O capitão e a sereia; Sua Incelença, Ricardo III; e Hamlet*)? Em caso positivo, qual sua percepção em linhas gerais como espectador destes espetáculos?**

**Márcio:** Penso que, apesar da variedade das abordagens, o espectador pode depreender o mesmo posicionamento do Grupo em face do fazer artístico. Há na cena dos Clowns uma vivacidade que provém menos dos assuntos abordados nesses espetáculos, que podem ou não despertar no espectador essa franca disposição para o entendimento das coisas do mundo, do que da vontade de apresentar esses mesmos assuntos de forma lúdica e crítica através do Teatro.

**Diogo:** **Quais você acredita terem sido os maiores ganhos e as maiores riscos/dificuldades do grupo nestes processos e espetáculos?**

**Márcio:** Como espectador interessado, só consigo perceber o quanto a cena dos Clowns vem amadurecendo com essas trocas.

### **1.10. RODRIGO BICO**

*Entrevista realizada com Rodrigo Bico, então diretor da Fundação José Augusto e Secretário de Cultura do Rio Grande do Norte, na sala da diretoria da Fundação José Augusto, localizada no bairro do Tirol, em Natal – Rio Grande do Norte, no dia 15 de outubro de 2015.*

**Diogo: Gostaria que você se apresentasse e falasse sobre sua atuação na cena teatral de Natal, seja no Facetas, Mutretas e Outras Histórias, seja como Secretário de Cultura.**

**Rodrigo Bico:** Sou Rodrigo Bico, sou ator de teatro, formado em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela UFRN. Comecei a fazer teatro aos doze anos, com teatro de bonecos, na Escola Municipal Prof. Antonio Severiano, no Conjunto Pirangi. Quando fui para o Ensino Médio na Escola Estadual Berilo Wanderley, ingressei no Grupo Facetas, Mutretas e Outras Histórias, um grupo que até então era muito focado para o trabalho dentro da escola, mas que já tinha uma atuação na Universidade porque a coordenadora do grupo era professora de artes da escola, mas não era formada em artes, e estava se formando nesse período, então vivia levando nosso grupo com a Universidade. Então já tínhamos uma relação muito boa com a Universidade, conhecendo diversos artistas. Nós, ainda adolescentes, já tínhamos muito contato com vários professores e artistas da cidade. Em 2005 entro na Universidade, o que coincide com o período em que o grupo sai da escola e começa a ter uma sede própria no mesmo bairro, na mesma rua da escola, e começa a aprovar vários projetos – Funarte, Myriam Muniz, Ponto de Cultura, projetos em parceria com a Petrobrás, FIERN – e começa a tentar ter uma vida própria, profissional, com todas as inúmeras dificuldades que são impostas. E nesse processo, sempre fui militante da cultura, sempre fui um jovem que refletia muito o papel da arte nos lugares. Fui coordenador de arte e cultura do DCE, coordenador do CUCA da UNE aqui do Rio Grande do Norte, coordenador da rede estadual dos Pontos de Cultura e também articulador da Rede Potiguar de Teatro. E nesse processo todo de militância, quando a gente critica um gestor, a gente também tem que se debruçar um pouco sobre os modelos de gestão, sobre as políticas públicas, e isso me gabaritou para quem sabe um dia vir a ocupar esse lugar que ora ocupo, e que é um lugar de passagem. Gestão é um lugar de passagem, não é um lugar definitivo. Meu lugar é o lugar da arte, da cultura, do teatro. E nesse processo todo, o Clowns sempre foi muito importante para meu processo formativo enquanto artista e enquanto ser político também. Em 2004, se não me engano, fiz uma oficina no Centro Experimental de Teatro, onde Fernando Yamamoto, diretor do Clowns, era o professor que ministrava as oficinas, e desde lá tive uma relação muito estreita com o grupo, e o Facetas também teve durante esse período toda uma relação de proximidade e de parceria muito estreita com o Clowns: participamos do Jovens Escribas em Cena juntos, da Mostra de Cenas Curtas do Festival O Mundo Inteiro É Um Palco, já atuamos em esquetes para a Petrobrás que o Clowns eram os proponentes. Temos um grande histórico de simbiose entre o fazer político e o fazer teatral. Claro que essas coisas nunca podem estar dissociadas. Tem quem dissocie, mas entendo que a própria dissociação em si também é um ato político.

**Diogo: Como era a cena teatral na época do surgimento do Facetas, e como ela vem se transformando até os dias de hoje?**

**Rodrigo:** O Facetas tem uma formação em 1999, e eu entro em 2002 no grupo. A partir de 2000 o grupo já começa a participar de algumas ações na cidade, na Universidade. No final da década de 1990 e nos anos 2000 houve alguns equipamentos importantes de teatro na cidade. A Universidade – o curso de Teatro, que até então era o curso de Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas – era um espaço em que muitos artistas, já com sua vida de artista

encaminhada, faziam vestibular para entrar no curso, e isso consequentemente trazia uma qualidade da cena muito grande para a Universidade, que acabava sendo um lugar de troca. Hoje o curso de Teatro tem muito mais uma juventude, que às vezes nem tem muita experiência em teatro, e que entra no curso com o intuito de ali ser um lugar de aprendizado. No fim dos anos 1990, e início da década dos anos 2000, tínhamos um equipamento muito importante que era o Centro Experimental de Teatro, que funcionava no Aeroclube, e coincidentemente ou não, era ligado à Fundação José Augusto. O Centro Experimental de Teatro tinha professores como **Lenilton Teixeira, Fernando Yamamoto** – sendo que nessa época o Clowns tinha uma média de dez anos de existência, e já tinha um trabalho consolidado, pós-*Muito barulho por quase nada*, com uma grande visibilidade nacional – e as oficinas de teatro do Centro Experimental, e não só as oficinas, porque o Centro funcionava como local de ensaio para vários grupos da cidade, faziam com que ele fosse um importante equipamento para trocas entre atores, diretores de teatro, plateia. Era um lugar de muita efervescência, mas que infelizmente em 2011 foi fechado e nunca mais foi reaberto, porque logo depois do fechamento pela gestão passada houve uma briga judicial quanto ao espaço, e o espaço nunca mais foi devolvido. Hoje, em nossa gestão, estamos tentando ver espaços para reabrir o Centro Experimental de Teatro. Então houve uma cena de muita efervescência, muitos grupos surgiram, tiveram um *boom* e acabaram. Então, há vários efeitos que a gente acaba percebendo ao longo do tempo. Há também grupos históricos como o Clowns de Shakespeare, o Grupo Estandarte de Teatro, que se mantêm com espetáculos; o Alegria Alegria, que passou por uma certa crise, mas atualmente está em montagem de um novo espetáculo. E logo em seguida surgem grupos mais novos como o próprio Facetas, e depois o Grupo Carmin, a Bololô Cia. Cênica, o Atores à Deriva, vários grupos que hoje fazem um movimento de teatro de grupo muito interessante na cidade, que não fazem aquele teatro comercial, e tentam fazer um teatro genuíno, a partir de sua prática, de seu cotidiano, com suas estéticas, e não fazem apenas a reprodução de espetáculos hollywoodianos, broadwayanos, ou da Disney. São espetáculos que procuram fazer com que os grupos se apresentem com as suas linguagens. E há também o movimento na Universidade, que ao longo dos anos teve essa mudança de que eram artistas que entravam no curso para fazer Educação Artística, e hoje em dia são jovens que entram querendo ser artistas. Há essa mudança, e também uma mudança no quadro dos professores da Universidade, e hoje em dia acho que já vivemos num período de consolidação desse momento – já passamos pela transição, e hoje há uma consolidação desse novo quadro. Os grupos que existem buscam muito a sua autonomia, como, por exemplo, nos seus espaços como a Casa da Ribeira, A Boca Espaço de Teatros, Barracão Clowns, TECESol (Território de Educação, Cultura e Economia Solidária). Grupos que têm espaços independentes e que, diante das crises e da omissão do poder público, acabam buscando no seu fazer diário manter suas ilhas de resistência.

**Diogo: Quais seriam as maiores questões para os coletivos teatrais de Natal, atualmente?**

**Rodrigo:** Costumo dizer que o poder público foi muito responsável pelo afastamento entre o povo e a sua arte. Entendendo a cultura de massa com um elemento de muita força na mídia televisiva, e entendendo que a mídia televisiva se dá através de concessões públicas, e que de certa forma essa mídia televisiva vende um produto cultural de massa, que muda a cada período – é o *boom* do pagode, o *boom* do funk, o *boom* do sertanejo – junto com esse processo globalizatório e perverso de uma produção em massa de elementos culturais, esses processos acabaram por, desde a ditadura, afastar veementemente o povo da arte produzida por ele mesmo. Entendendo como cultura de massa uma cultura feita para o consumo do povo, e a cultura popular aquela em que o povo faz, recebe e é feita por ele, com ele e para ele. Os coletivos de teatro estão nesse lugar da cultura popular. Sejam aqueles que surgem em

agregações escolares, ou pós as pessoas se formarem na Universidade ao se conhecerem ali e terem afinidades estéticas, políticas e filosóficas para colocarem determinado discurso em cena. Então hoje, os grupos de teatro que lutam para fazer com que a sua arte seja apresentada com a essência e com o discurso que desejam, têm uma batalha muito grande, porque existe uma ausência do poder público, que a gente precisa retomar. Falando enquanto gestor, precisamos retomar a participação social de maior destinação das verbas públicas para a cultura, precisamos nos debruçar sobre isso, para que a verba consiga chegar até a ponta. Precisamos também formar os grupos nos modelos de gestão, porque às vezes o grupo se junta ali por uma filosofia, uma política, um estética, mas não sabe o que é uma associação sem fins lucrativos, não sabe o que é um CNPJ, ou emitir uma nota fiscal, não tem ninguém no grupo preparado para fazer uma prestação de contas. E também se perguntar: será que são as pessoas do grupo que tem que absorver esse aprendizado, e acumular funções como é o meu caso? Ao longo dos anos, no Facetas, eu fazia o design gráfico, a contabilidade, a comunicação do grupo, e tinha que atuar e dirigir. Esse é um grande dilema dos grupos: há uma grande lacuna profissional, que com o curso de Produção Cultural nós avançamos para vislumbrar num futuro próximo a existência de produtores culturais que assumam grupos de teatro, e não atores e diretores que assumam a responsabilidade de produtores culturais. Temos o próprio curso de Licenciatura em Teatro, que tem um recorte mais específico do que o de Educação Artística, e na Fundação José Augusto temos investido em algumas ações formativas como o RN Criativo, que também forma empreendedores, pessoas que pensem a arte e a cultura e coloquem esse discurso da essência, do genuíno, também num lugar do marketing, para que o público seja convencido a ir ao teatro, em assistir aquele espetáculo, e a pagar aquele ingresso. Hoje, enquanto artistas de teatro, e reproduzo isso para as outras linguagens, nós não conseguimos viver só da bilheteria – temos que dar aula, acabamos acumulando funções, e isso às vezes fragiliza as outras atividades do grupo. Hoje o Clowns é um exemplo de sucesso com relação a isso. Hoje, os integrantes do Clowns vivem muito em função do grupo – fazem sim coisas pontuais aqui e ali, mas toda a atuação deles é em função do grupo: primeiro pensa-se no grupo, e depois preenchem-se as lacunas com outras atividades. E no Clowns você já tem pessoas deslocadas para trabalhar na produção, na equipe de iluminação, na equipe técnica, você não tem só atores, mas você tem um produtor responsável pela produção executiva, uma secretária, uma pessoa que cuida da parte técnica, e esse é um cenário que os coletivos teatrais devem vislumbrar para que um dia possam sim ter uma estrutura dessas, profissionalizada e com qualidade.

**Diogo: Observando o histórico dos Clowns e também as entrevistas da Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste, separei três aspectos importantes – e que de certa maneira já estamos abordando – para se pensar sobre os coletivos de teatro de grupo, talvez até em âmbito geral, mas focando no momento nos grupos do Rio Grande do Norte e no período histórico que abrange a trajetória dos Clowns. Esses aspectos seriam a profissionalização, a formação e a manutenção. Você quer acrescentar algo em alguma dessas três frentes?**

**Rodrigo:** Sim. São frentes que acabam se casando, porque quando você tem um grupo de teatro, se ele entra numa rotina de só apresentar, e o espetáculo faz sucesso, roda muito, o grupo pode entrar num conformismo e querer montar outros espetáculos no mesmo modelo deste, e acabar não se aprofundando em certas pesquisas, ou na sua própria formação. Você batalha para ter uma profissionalização, para que você ganhe bem por aquilo, e consiga viver daquilo, para que seja possível ter uma postura profissional para com o grupo e não apenas emocional ou de envolvimento estético-filosófico, mas também técnica, profissional e responsável. E se você batalha para isso, você também tem que batalhar para esse pilar da formação. Digamos que a profissionalização abarca a dignidade mínima para que sejam feitas as montagens e circulações

de espetáculos. Mas para que montemos espetáculos contundentes, com novas possibilidades, temos que ter formação. Temos que estar ao longo do tempo se formando, se reciclando, buscando novas estéticas, novos padrões, se aproximando de outros profissionais que possam trazer elementos novos para a nossa estética. E nesse processo casado entra também a manutenção, porque esses outros aspectos funcionando bem, eles ajudam na manutenção. Manutenção que não é somente de um espaço físico, mas também dos seres humanos que estão ali nesse espaço: da vida cotidiana de cada um, do psicológico, da formação profissional. Não é apenas uma manutenção de uma estrutura física, predial, mas também humana. E como fazer essa manutenção? São ações que acabam se relacionando: a formação influencia diretamente a manutenção, que conseqüentemente influencia também a profissionalização. São eixos que se cruzam, e não podemos ter investimento em apenas um deles, sem levarmos os outros em consideração. São ações que se cruzam e se complementam, a fim de que seja possível realizar as coisas da forma sonhada.

**Diogo: Nos Clowns de Shakespeare especificamente, identifico que a forma de produção adotada pelo Grupo ao longo da sua história para equilibrar esses três eixos foi através da troca com outros profissionais. Essa característica é exclusiva dos Clowns, ou abrange os outros coletivos teatrais daqui?**

**Rodrigo:** Digamos que o Clowns faz isso com muita maestria. Eles conseguiram, desde o *Muito barulho por quase nada*, montar uma rede de parceiros e ter uma habilidade muito grande para atrair parceiros. Conseqüentemente, isso ajuda a atrair verbas, e a própria verba ajuda a atrair mais parceiros. Enquanto Facetas, sempre tivemos muito um olhar para os parceiros locais: Fernando Yamamoto e **Ronaldo Costa** sempre foram parceiros do grupo, porque tínhamos apenas condições de trazer profissionais daqui, mas o Clowns sempre teve uma abrangência e uma rede no nordeste, e mesmo em nível nacional, de conseguir atrair essas parcerias. Parcerias essas que conseqüentemente também são *marketing* para contribuir em conseguir verbas. Eles fazem isso com muita maestria, já tem outros grupos que não fazem isso, outros que tem estratégias parecidas e adaptam esse modelo, tem grupos que possuem sua própria dinâmica e que não apostam nessa situação. Mas isso é realmente muito forte no Clowns, e a Bololô já montou dois espetáculos trazendo diretores de fora. O Facetas nunca trabalhou com um diretor de fora, mas já trabalhamos com consultoria, consultoria de Fernando, de Ronaldo, de Advane, de Maurício Motta, consultores da Universidade, sempre tentamos trazer consultores de fora do grupo para contribuir com o pensamento do grupo. Foi muito fundamental entendermos esse modelo no qual o Clowns funciona e adaptar para a nossa realidade e para as nossas condições. O Clowns colhe muito bem os frutos dessas parcerias. Cada profissional que vem contribui diretamente para a filosofia e a estética do espetáculo, desde *Muito barulho*, passando pelo *Ricardo III*, pelo *Hamlet* e agora pelo *Dois Amores y um bicho*. Então é possível ver o trabalho de muitos diretores e codiretores e como eles contribuíram com o trabalho do Grupo.

**Diogo: Na minha pesquisa especificamente analiso *O capitão e a sereia*, como contraponto, já que o grupo está um pouco mais sozinho nesse espetáculo, o *Ricardo III* e o *Hamlet*. Gostaria de saber como você vê esses três espetáculos, sob a ótica desse trinômio sobre o qual falávamos, sobretudo com relação à formação e à manutenção.**

**Rodrigo:** Tentarei falar sobre as impressões que tenho sobre os espetáculos, e que conseqüentemente passam pelo momento que o grupo viveu em cada um dos períodos de montagem destes. Sobre *O capitão e a sereia*, acompanhei de perto o processo de montagem e vi como foi um momento delicado do Grupo, um momento logo após a saída de atores que

tinham uma forte influência profissional dentro do Grupo, que tinham uma atuação muito proativa no Grupo, como Rogério Ferraz e Nara Kelly, que tinham uma atuação muito grande no *Muito barulho por quase nada* e no *Fábulas*. Por motivos pessoais, profissionais, e internos do Grupo, há esse afastamento, e é possível ver n' *O capitão e a sereia* o discurso sobre o que o Grupo vivia naquele momento. *O capitão e a sereia* tem esse olhar até terapêutico do Grupo para dentro do Grupo, mas que retrata uma crise que muitos coletivos de teatro vivem, e daí o sucesso d' *O capitão e a sereia*. É um espetáculo que de início pensei que não vingaria, que seria difícil para o público entender aquele novo trabalho do Clowns, com um formato de plateia diferente, e num primeiro olhar pensei que seria um espetáculo difícil de pegar. Mas num segundo olhar eu percebi que não era a crise do Clowns que estava posta em cena, era uma crise de vários coletivos que vivem isso, em seu cotidiano. O Facetas viveu isso, e deve estar vivendo isso com esse meu afastamento, mas espero que as portas estejam abertas para quando eu voltar, e que eu possa voltar com minha plenitude, e isso ocorreu também em vários outros coletivos, como o Alegria Alegria. Nós dividimos tantas funções que quando um ator sai, não é só um ator que sai: quando me afasto do Facetas, se afasta o ator, o administrador, o designer, o administrador das redes sociais, a pessoa que ajuda a escrever os projetos... O Clowns quando perdeu Rogério, Nara e Carol, também perdeu elementos com essa força. Buscaram esse discurso n' *O capitão e a sereia*, e o espetáculo teve uma grande repercussão nacional. O cenário e o figurino eram primorosos, a musicalidade, a atuação daqueles atores que abraçaram aquela crise, junto com **Camille**, que acompanhava o Grupo assim como eu e Enio Cavalcante acompanhávamos, mas nós tínhamos o nosso grupo, e não era nosso desejo entrar para o Clowns, e Camille se incorporou muito bem ao trabalho. *O capitão e a sereia* é um momento de superação de uma crise do Grupo. E sendo um grupo que trabalha com um planejamento muito organizado, eles já vislumbravam os trabalhos com Marcio Aurelio e com Gabriel Villela. Dentro desse processo da busca de formação, há essa tentativa de buscar novas estéticas. O Clowns era famoso por ser aquele grupo *clownesco*, com sua musicalidade, sua sanfona, e um sotaque nordestino carregado, que falava do nosso povo e da nossa língua. Então, nesse processo, eles precisavam vislumbrar uma atuação diferente, e foi quando eles investiram no *Hamlet*, com Marcio Aurelio. Uma linguagem muito mais do ator com o texto, pouco cenário, uma musicalidade diferente daquela conhecida pelo Clowns. Acho que com *Hamlet* acontece o que pensei que aconteceria com *O capitão e a sereia*: o estranhamento de um público que ia ver o Clowns de Shakespeare. O Clowns criou com o *Muito barulho*, o *Fábulas* e *O capitão e a sereia*, no imaginário do público brasileiro, não apenas do público potiguar, um imaginário do *clown*, do riso, da brincadeira. E quando o *Hamlet* foi circular, isso foi um fator determinante. É diferente você ver o *Hamlet* do Clowns sem ter visto os outros espetáculos do Grupo. *Hamlet* é encantador, é um trabalho incrível. Mas assistir ao *Hamlet* do Clowns contaminado pelos outros trabalhos do Grupo, causa um estranhamento. Acho que criou-se no público esse estranhamento que fez com que o espetáculo não tivesse o sucesso que os outros espetáculos tiveram, mas ele é de grande qualidade, de um trabalho dramaturgicamente incrível, e eu enquanto entusiasta do teatro e dos meus amigos do Clowns de Shakespeare, vibrei muito com o trabalho. E no meio desse processo tem o *Ricardo III*, com o megalomanismo de **Gabriel Villela**, que faz um espetáculo que não só fala da linguagem nordestina, mas amplia os horizontes, fazendo uma grande polifonia – que é uma coisa que o Grupo gosta muito, e que vem do discurso do **Ernani Maletta**, uma figura que tem forte influência no aspecto musical do Clowns e do Grupo Galpão. Essa polifonia cultural que vemos no *Ricardo III*, que transforma Shakespeare em potiguar, mas ao mesmo tempo em latino-americano e ao mesmo tempo em inglês, traz uma universalidade para o trabalho, que é um sucesso por onde passa. A musicalidade muito bem resolvida, um espetáculo muito cativante, na linha do *Romeu e Julieta*, também dirigido pelo Gabriel Villela.

Um teatro de rua, mas que também não é uma rua simples na qual você chega, abre uma roda e faz, é uma rua que precisa de uma estrutura mínima de equipamentos de som, microfones de lapela, arquibancada. O *Ricardo III* retoma a visibilidade do *Muito barulho por quase nada*, e aquele discurso nordestino, *clownesco*, e isso faz com que o espetáculo seja um sucesso. Não que o *Hamlet* tenha tido um insucesso, mas o próprio histórico de apresentações do espetáculo é uma prova de que é um espetáculo que teve suas limitações até com relação à circulação por si só. E tudo isso vai vir desencadeia nessa trilogia do Grupo, que amplia o horizonte não só sobre o nordeste, não só sobre o Brasil, e fala mais sobre nossos *hermanos* latino-americanos mais próximos e que também retrata um momento que o Grupo vive: o Grupo praticamente se divide em três elencos: um faz o *Dois amores y um bicho*, outro faz o *Nuestra senhora de las nuvens*, e o terceiro faz o *Abraço*. É um momento diferente do Grupo, que é entendível, porque um grupo é formado por seres humanos, que têm suas idiossincrasias, seus desejos pessoais. Às vezes acontecem cisões, às vezes acontecem situações como essa, mas é realmente um outro momento, e com certeza o Grupo se reaglutina de acordo com o que se vive em cada momento.

### 1.11. SANDRO FORTUNATO

*Entrevista realizada via e-mail com Sandro Fortunato, jornalista, editor e escritor do site <http://www.sandrofortunato.com.br>, no qual estão publicadas suas apreciações sobre os últimos espetáculos dos Clowns de Shakespeare. As respostas nos foram fornecidas na data de 26/01/16.*

**Diogo:** Primeiramente gostaria que você se apresentasse e ressaltasse, sobretudo, seu interesse com relação à apreciação crítica do teatro realizado em Natal.

**Sandro:** Sandro Fortunato, carioca safra 1972, jornalista, editor, nômade. Também desenhista frustrado e alguém totalmente desprovido de talento para ser ator. Daí meu interesse por essas duas áreas. No final dos anos 1980 mudei para Natal. Nos primeiros anos como jornalista, ora entrevistava, ora queria ser gente de teatro. Cheguei a fazer alguns cursos para iniciantes. A voz de Stênio Garcia, durante um desses cursos, gritando “Mais alto! Mais alto!” ecoa até hoje em minha cabeça e foi ali que percebi que preferia me expressar escrevendo, sozinho e em silêncio. Naquela época, começo dos anos 1990, não havia como escrever ou fotografar teatro em Natal, pois praticamente não existia teatro na cidade. Em 1992, quando Jesiel Figueiredo perdeu seu local de apresentações, o teatro em Natal morreu. No ano seguinte, ele renasceria, ainda meio sem saber, com os Clowns de Shakespeare. Escrevi sobre *Sonho de Uma Noite de Verão* (1993) na revista *RN Econômico*. Em 2001 fui morar em Brasília. Só em 2008 fiquei sabendo que minha crítica foi a primeira feita a um espetáculo do grupo e que pelo menos uma década havia se passado antes que tivessem uma segunda. O teatro havia ressurgido – melhor e com mais força – em Natal, mas a crítica ainda era inexistente. E continua do mesmo jeito: mambembe, esporádica, despreparada e insossa. De férias em Natal ou em teatros de outras cidades, acompanhei os Clowns e escrevi sobre quase todas as suas peças em meu *blog*. Isso sempre foi mais um exercício pessoal de escrita e uma vontade de compartilhar do que uma apreciação profissional. Eu teria que ser mais frustrado ou mais bem preparado para ser um crítico teatral.

**Diogo:** Em seu *website* estão publicadas críticas de quase todos os últimos trabalhos do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare – acredito que das últimas obras do coletivo, apenas *Nuestra Señora de las Nuvens* (2014) não possui uma apreciação crítica sua – porém, não há a constância da publicação de críticas de outros espetáculos teatrais da cidade. Por que o Clowns de Shakespeare desperta mais o teu interesse enquanto crítico?

**Sandro:** Não ter escrito sobre *Nuestra Señora de las Nuvens* (2014), que assisti, foi uma falha. Isso deveria ter sido corrigido depois de rever o espetáculo na nova temporada (novembro de 2015), mas acabou não acontecendo. Aproveito para dizer que assisti a maioria das peças dos Clowns pelo menos duas ou três vezes. Em relação a outros grupos, talvez não haja uma constância na apreciação por variados motivos, desde que não morava em Natal (entre 2001 e 2009) à falta de constância na realização, passando pelo meu desinteresse em escrever a respeito de muita coisa que assisti. No *blog*, escrevi sobre pelo menos três peças de Henrique Fontes: *A Mar Aberto* (2009), *O Tempo da Chuva* (2009) e *Jacy* (2013). Henrique esteve nos Clowns por oito anos. César Ferrario, Fernando Yamamoto, Henrique Fontes e eu somos da mesma geração. Eu já escrevia quando eles começaram a atuar. Atualmente, além dos Clowns de Shakespeare e do Carmin, que outro grupo tem tanta e relevante constância em suas realizações? Eventualmente escrevi sobre outras, como *pq nunca nos trataram com amor* (2008), do Grupo Beira de Teatro, ou me limitei a fotografar e indicar nas redes sociais, como *Gardênia* (2013), do El Otro Núcleo de Teatro (São Paulo); *Aboiá* (2013), do Grupo Arkhétipos de Teatro da UFRN; *A Estrada ou O Milagre da Fé* (2013); *Flávio e o Mar* (2013), do Atores à Deriva; *Viagem aos Campos de Alfenim* (2014), de João Marcelino; *Quintal de Luís* (2014), com o

Grupo Estação de Teatro; e *Tombo da Rainha* (2015), do grupo Pele de Fulô. Outro fator que fez os textos rarearem nos últimos dois anos foi minha atuação como editor e biógrafo. São atividades que exigem muito de mim. Além disso, como editor, comecei a publicar textos de teatro. Ainda não encontrei a maneira de equilibrar crítica e edição sem que entrem em conflito.

**Diogo: Como você descreveria a cena teatral na cidade do Natal? Há mudanças significativas na produção local nos últimos anos?**

**Sandro:** Estranha, para dizer o mínimo. Responder isso em 2015/2016, quando há mais de dez grupos atuantes (Clowns, Carmin, Estação, Bololô, Facetas, Estandarte, Atores à Deriva, Pele de Fulô...) e todos os teatros públicos da cidade foram interditados, é um tanto bizarro. Além das produções, há uma organização e um engajamento político-cultural desses grupos, que buscam melhores condições para o crescimento do teatro na cidade e no estado. Há também os talentos consolidados – como César Ferrario, Titina Medeiros, Henrique Fontes e Quitéria Kelly – e outros que começam a se destacar, como José Neto Barbosa. Há gente produzindo ótimos textos como César Ferrario e Junior Dalberto, e há talentos incontestáveis como João Marcelino. Provavelmente nunca tanta gente competente produziu tanto como nos últimos anos, mas temos a bizarrice do desprezo e falta de incentivo dos inúteis e podres poderes públicos da província. Poderia, pelo menos, ser uma luta com alguma glória.

**Diogo: Nossa pesquisa enfoca especificamente a relação do Clowns de Shakespeare com os encenadores convidados – especificamente Gabriel Villela e Marcio Aurelio. Tendo acompanhado grande parte da trajetória do Grupo, como você avalia essa relação do Grupo com cada um destes encenadores? Peço que nessa avaliação, se possível, sejam englobados outros aspectos que não apenas aqueles ligados à estética dos espetáculos, procurando abordar eventuais benefícios ou prejuízos que você julgue terem sido decorrentes dessas relações.**

**Sandro:** Foi aí que os Clowns resolveram ser grandes. Foi o momento em que começaram a se tornar adultos. Com *O capitão e a sereia* (2009), o grupo sai da província. A estreia se dá em São Paulo, há novos membros, não é mais só uma brincadeira com Shakespeare. Eles experimentam o que é estar na maior vitrine do teatro nacional. Já não estão em sua zona de conforto, estão longe dos tapinhas nas costas dados pelos conhecidos da cidade que “não consagra nem desconsagra ninguém”. Quem acompanhava os Clowns desde o seu início percebe que o grupo está em seu melhor momento e usou tudo que aprendeu até então. Quem não os conhecia se depara com algo novo, se encanta. A partir dali não dá para fazer mais do mesmo. E aí vem *Sua Incelença, Ricardo III* (2010) com Gabriel Villela. Como disse em meu texto à época, nunca vi os Clowns tão clowns. Já não era “um grupo de teatro de Natal” ou um “grupo de teatro potiguar”. Era um grupo de teatro. (PONTO) Estavam preparados para qualquer palco do país e do mundo (e a carreira do espetáculo mostrou isso). Entregaram-se à direção de um cachorro grande acostumado a lidar com outros cachorros grandes nas maiores e mais ferozes rinhas. O que poderia vir disso? O que não mata, fortalece. Morreram? Não. Foram para outro nível. Do estilo espetaculoso de Gabriel Villela – no qual há sempre o que olhar e admirar além da ação principal –, o grupo passou para uma experiência minimalista com Marcio Aurelio. Talvez o maior aprendizado com *Hamlet* (2013) tenha sido o do foco na própria interpretação. Há pouco a ser visto além do próprio ator. Diria que foram duas excelentes pós-graduações com as quais o grupo percebeu que os anos do ensino fundamental à graduação foram mero caminho e que eles precisariam continuar aprendendo sempre.

**Diogo:** Em nossa pesquisa também analisamos o processo d'*O capitão e a sereia*, como contraponto a essas experiências posteriores. Em sua crítica a esse espetáculo, você ressalta que: “Porém, para quem acompanha o grupo, essa inventividade é velha conhecida e é impossível não terminar de ver a peça com a sensação de já ter visto muito daquilo antes: a música, o escuro, o escárnio, as vozes zombeteiras, o exagero nas mugangas, os regionalismos engraçados, os falares pitorescos. [...] Para o público natalense, certamente parecerá mais do mesmo. [...] O grupo sabe que precisa mudar”. **Você considera que os processos com os encenadores convidados foram estratégicos para o Grupo modificar esse “mais do mesmo” identificado por você em *O capitão e a sereia*?**

**Sandro:** Sem querer, praticamente falei sobre isso na resposta anterior. Foi um grande e necessário passo sair do pequeno e confortável lugar em que estavam para se tornarem adultos de verdade. Mas há de se pesar tudo o que está envolvido em uma produção de teatro de grupo como é o trabalho dos Clowns. Apesar desse “mais do mesmo” de *O capitão e a sereia*, este era o melhor espetáculo deles até então. Estava tudo ótimo, redondinho, muito bem feito, era tudo aquilo que eles haviam aprendido muito bem, mas “somente” aquilo. Um arquiteto recém-formado sabe desenhar plantas, planejar habitações, tem mais gosto e se sente mais seguro com determinado estilo, mas é preciso viajar e ver o que Niemeyer fez; ver o que estão fazendo atualmente em Nova Iorque, Tóquio, Paris e Madri, admirar, discutir, discordar, tentar fazer o que não conhecia, arriscar-se... até entender que tudo aquilo que sabia e julgava bom era quase nada. A experiência com Villela e Aurelio parece ter dado isso ao grupo. E não só o contato com os dois, mas as apresentações e vivências nos festivais pelo mundo. Isso se reflete na Trilogia Latino-Americana, em 2014 e 2015. Estão mais maduros, mais ousados, mais ilustrados.

**Diogo:** Já em sua apreciação sobre *Sua Incelença, Ricardo III*, você inicia o texto com a seguinte afirmação: “Os Clowns estão de volta. A principal novidade é que não há novidade. São os clowns, os palhaços, *i buffoni*, de volta às raízes do espetáculo circense. E são Os Clowns de Shakespeare de volta às próprias raízes e em grande forma”. **Por que e em que aspectos você identifica que neste espetáculo o Grupo volta às próprias raízes?**

**Sandro:** Primeiro por voltarem a Shakespeare. Segundo por voltarem ao que parecia ser a proposta inicial do grupo, que seria a de um trabalho de *clown* (que talvez eles nem soubessem exatamente o que era quando começaram em 1993). Terceiro por ali estar o espetáculo de rua, acessível, com a intelectualidade traduzida para o popular.

**Diogo:** Em sua crítica sobre *Hamlet*, você se questiona acerca de qual seria à época o público do Clowns e como esse público iria reagir às mudanças ocorridas no coletivo. **Gostaria que você falasse um pouco mais sobre esse ponto, tendo em vista a recepção do espetáculo *Hamlet* pelo público e crítica natalense.**

**Sandro:** Novamente (e sempre) é preciso considerar vários aspectos. Muitos e variados aspectos. Para quem já frequenta teatro há um bom tempo (no meu caso, há mais de trinta anos) sabe que o público mudou muito. Minha observação do público de Natal também precisa ser previamente explicada. Nasci, cresci e comecei a frequentar teatro no Rio; vim para Natal na adolescência, voltei para o Rio, morei quase uma década em Brasília, voltei para Natal e, independente de onde estivesse, nunca deixei de frequentar teatro no Rio e, principalmente, em São Paulo. Em Natal, os anos 80 e 90, eram ainda de formação de público. Percebíamos, basicamente, dois tipos de frequentadores de teatro: os jornalistas, escritores, boêmios, “alternativos”, atores e os que queriam ser atores; e “o pessoal da sociedade”, que só ia ao Teatro Alberto Maranhão. Com o surgimento dos grupos e seus espaços nos anos 2000 não era

muito diferente, mas a população já era bem maior, novas “tribos” começaram a aparecer e o público foi se diversificando. Com a onda do *stand up* e comédias em geral, apareceu também o público que acha que teatro é um lugar aonde se vai para rir. É o que eu chamo de público de focas e hienas, que aplaude e ri de tudo. A personagem perde toda a família, é depressiva, tenta se suicidar e o público ri. A personagem fala um palavrão, o público ri; faz uma insinuação sexual, o público ri. E os comentários são sempre muito rasos, do tipo “adorei, me acabei de rir”. *Ricardo III* era um espetáculo popular em muitos sentidos: fácil, engraçado, bonito de se ver, de graça, na rua. Entre ele e *Hamlet* aconteceu o fenômeno Socorro (Titina Medeiros na novela *Cheias de Charme*, em 2012). Na estreia de *Hamlet*, estranhei o público. Em grande parte, era gente que entrava pela primeira vez no Barracão – e possivelmente pela primeira vez em um teatro –, olhando com estranheza para tudo, tirando fotos, mexendo muito no celular. Acredito que se perguntássemos a eles o nome da peça a que iriam assistir, quem era o autor e se já tinham visto algo ou ouvido falar em Shakespeare, teríamos um monte de negativas. Estavam ali para ver Titina. Ou melhor, para ver e rir com Socorro. E deram de cara com Ofélia! Talvez esse público criado com novelas, comédias e shows de humor rasteiro achasse algo interessante nos Clowns dos anos 90, mas não naquele grave e minimalista *Hamlet*. Você falou em “crítica natalense”? Eu devia estar fora da cidade nos cinco minutos em que isso aconteceu. Ou talvez os jornais tenham feito mais que o costureiro copiar/colar o *release* pelo mesmo motivo que levou um novo público ao teatro: por Socorro. Onde estava essa “crítica” nos outros quinze anos de palco de Titina? Será que só se deram conta de sua existência depois de ela ter ganhado o troféu de atriz revelação (!) no Faustão? Crítica?! Sei...

**Diogo: Por fim, gostaria de perguntar se, apesar da diversidade das montagens analisadas, é possível identificar uma estética específica que caracteriza os Clowns de Shakespeare.**

**Sandro:** Acho extremamente perigoso e redutor aplicar rótulos a um trabalho artístico (a não ser que ele seja realmente muito limitado). Lembro de quando escutei pela primeira vez, há muitos anos, uma dessas cabeças coroadas da “alta sociedade” e da “intelectualidade natalense”, pessoa muito respeitada, dizer que “não gostava dessa estética nordestina” dos Clowns. Achei isso de uma pequenez e de um provincianismo insuportáveis. Comentei: “Então você também não deve gostar de Ariano Suassuna.” E a pessoa: “Eu adoro Ariano Suassuna!” Claro! Suassuna já era célebre. Era *chic* gostar dele e sua “estética nordestina” era genial. Admirar isso em um grupo de jovens atores já não parecia ser tão bacana. Acredito que os Clowns sempre cantarão sua tribo com seus sotaques característicos, que levarão as obras de Shakespeare para o sertão nordestino, que transformarão um clássico personagem vil em um “galado”, mas acredito também que continuarão aprendendo, trocando experiências, viajando pelo mundo, conhecendo novas culturas e assimilando o que acharem melhor. A mudança é sempre bem-vinda e ninguém que queira realmente evoluir tem medo dela ou se satisfaz com um único rótulo. Se for possível identificar uma estética específica nos Clowns hoje, espero identificar outra amanhã e uma terceira no espetáculo seguinte. E que tudo o que foi aprendido se manifeste como algo novo e muito melhor.

## 1.12. SÁVIO ARAÚJO

*Entrevista realizada com o Prof. Sávio Araújo, na sua residência em Natal – Rio Grande do Norte, no dia 21 de novembro de 2014.*

**Diogo: Gostaria que você se apresentasse sucintamente e contasse como você conheceu o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.**

**Sávio:** Meu nome é José Sávio Oliveira Araújo, e meu nome artístico é Sávio Araújo. Sou professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, como efetivo há treze anos. Graduei-me em 1994, nesse mesmo Departamento, em Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas, que era a graduação que a gente tinha até 2007. Atuei como produtor cultural e diretor de teatro, e aos poucos minha trajetória e meu envolvimento com o ensino do teatro foram me conduzindo nesse campo da educação e da formação. Minha experiência com os Clowns de Shakespeare se deu exatamente nesse processo. Eu estava terminando minha graduação em 1994, e eles precisavam de uma pessoa para ministrar uma oficina. A maioria dos integrantes do Grupo estava concluindo ou tinha acabado de concluir o ensino médio, e tinham conquistado um espaço e um reconhecimento dentro da escola como um grupo de teatro, a partir de uma experiência dentro da disciplina de literatura do professor Marco Aurélio. Só que esse espaço que eles conquistaram na escola era um espaço muito incipiente, muito lacunar. Eles tinham muita sede de aprender teatro, mas também muita falta de informação. Era mais o impulso e a vontade de querer fazer, porque o teatro no âmbito escolar em muitos aspectos é muitas vezes movido pelo afeto. O afeto dos pais, dos amigos e dos parentes que vão ver os entes queridos em cena, o afeto do aluno que quer ter aquela experiência toda, e raras ocasiões efetivamente se vê uma produção teatral que faça jus ao potencial criativo dos adolescentes. Às vezes existem visões de teatro autocráticas demais, centradas na figura do professor como diretor, o que vem sendo questionado, e alternativas de ensino estão sendo desenvolvidas no Brasil e no mundo já há bastante tempo. Os Clowns saíram desse momento buscando pessoas com quem eles pudessem dialogar e dar uma base de formação para eles, que na escola eles não tinham conseguido construir. Eles contrataram três pessoas para dar essas oficinas: eu, o Prof. Edson Claro na parte de corpo, infelizmente já falecido, e outro professor do qual não me recordo o nome, na área de música, para dar uma oficina nessa área de preparação musical e canto. A ideia é que essas oficinas dessem base para a montagem que eles estavam fazendo de *Noite de reis*. Eles já tinham feito uma montagem de *Sonho de uma noite de verão* na escola, uma montagem bem adolescente, bem despreziosa. Naquela época tinha um filme chamado *Porks*, bem adolescente e irreverente, e eu até dizia que eles tinham feito a versão *Porks* de Shakespeare. Um humor bem escrachado, bem adolescente. Eles queriam sair um pouco dessa condição mais escrachada, e ministramos essa oficina. Cada um trabalhava isoladamente, cada profissional tinha o seu tempo de trabalho com o Grupo, e uma das coisas que me chamou muita atenção nos Clowns era exatamente o potencial criativo que eles demonstravam nos exercícios. Eu tinha acabado de participar de uma oficina com a Ingrid Dourmien Koudela sobre jogos teatrais, e a Profa. Vera Rocha, que trabalhava no Departamento de Artes e agora é aposentada, tinha feito um trabalho com o grupo de teatro ao qual eu pertencia – eu comecei a fazer teatro em 1987, no Grupo Estandarte de Teatro, aqui de Natal, com Lenilton Teixeira, Ivonete Albano, Pedro Queiroga, Carminha Medeiros, e outros. A Profa. Vera Rocha tinha ministrado um trabalho de jogos teatrais com a gente, entre 1987 e 1991, e eu estava com esse referencial todo muito fresco na minha cabeça. Eu acreditava muito nesse referencial, porque tinha sido também objeto dessa experiência e de como isso tinha sido fundamental para a gente entender uma série de aspectos da técnica de estar em cena, dos

problemas de estar em cena, contracenar, se relacionar com foco. Como eu acreditava nesse referencial, e ainda acredito, embora muitos outros referenciais tenham surgido nesses anos todos, propus ao grupo uma oficina de jogos teatrais na qual pudesse desenvolver com eles essa mesma experiência. Foi engraçado porque nesse curso que fiz, teve um camarada que foi fazer o curso e só assistiu à primeira aula. Ele aprendeu apenas um exercício, e sumiu. Quando o Grupo estava procurando alguém para dar oficina, não tinha muitas referências e acabou contratando esse cara. O cara ficou a semana inteira trabalhando o mesmo exercício da bola, da substância, no qual você vai imaginando a bola, o peso da bola, a consistência... Os meninos não aguentavam mais e dispensaram o cara. Quando cheguei para trabalhar com eles, comecei por esse exercício. Você precisava ver a cara deles! Todos muito desconfiados, e eu, pensando: “Que coisa estranha, esse exercício geralmente empolga...”. Quando fomos fazer a avaliação, um deles me perguntou se toda oficina de teatro tinha que necessariamente ter esse exercício. Eu estranhei, e eles contaram toda a história. Eles se tranquilizaram, e no dia seguinte eu dei continuidade aos exercícios e fizemos um trabalho muito prazeroso tanto para eles como para mim, ao ver a maneira como eles se entregavam para os exercícios, a forma criativa. Era muito interessante, muito bacana, ver aquela alegria, aquela espontaneidade. Era uma galera imensa, devia ter umas quinze ou vinte pessoas. Muitos deles nem fazem mais teatro. Dessa turma todinha, quem ficou foi o **César Ferrario**, a **Renata Kaiser** e o **Fernando Yamamoto**, só. O **Ronaldo** era dessa época, só que nesse período ele tinha se afastado para fazer outras coisas, e depois voltou. Depois dessa oficina, continuei meu trabalho, terminei o curso em 1994, comecei a preparar o meu pré-projeto para o mestrado em Educação que fiz na UFRN, de 1995 a 1998. Nesse ínterim, o Clowns continuou o trabalho dele, estrearam o *Noite de reis* em 1994 e foram para outro oposto: de um lado *Sonho de uma noite de verão*, que era uma montagem extremamente irreverente, e do outro, o *Noite de reis*, que era uma montagem museológica, era um Shakespeare sério, sisudo, de falas decoradas, que foi umas das piores coisas que já vi na minha vida no que se refere a teatro. Era muito ruim! Três horas de duração, com blecautes enormes para a contrarregragem entrar em cena e mudar todo o cenário: se era um salão do castelo, então se montava todo um salão, com mesas e tudo o mais. Imagine como era lento e arrastado. E para tornar a coisa mais complicada, um dos membros do Grupo na época era parente de um senhor que era cenógrafo de televisão. O cara não tinha noção da dinâmica teatral, ou se tinha, a ignorou completamente. E era difícil também para a garotada se contrapor a um cara com uma experiência dessas, mas o resultado em cena era um desastre. E os atores também, com seus corpos extremamente rígidos e cheios de muletas. César fazia o Malvóleo, e quando a gente foi montar *A megera do Nada*, ele demorou para se livrar daquela carcaça que ele tinha criado, e começar a brincar e fazer o Petróquio, que era super estabonado. Quando eles estrearam o *Noite de reis*, receberam muitas críticas negativas, em todos os sentidos. Por parte dos fãs da escola, que queriam ver aquele humor, e não tinha, e por parte das pessoas “sérias” do teatro, falando que não era nada daquilo, que eles estavam cometendo um monte de equívocos. Isso gerou um impacto tão negativo no Grupo, e que já tinha muitas divergências por ser um grupo muito grande, que o Grupo ameaçou acabar. Fernando sempre foi o mais aguerrido, e a grande liderança dos Clowns, desde o começo, e pela oportunidade dele ter morado na Europa por conta dos pais, professores universitários que fizeram pós-graduação na Europa, ele morou na Inglaterra e vinha com toda essa bagagem. Ele sempre foi muito obstinado no projeto do Grupo. Encontrei com um deles nos corredores do Centro de Ciências Humanas da Universidade, e perguntei como é que estava o Grupo. Quando soube que estava para acabar um grupo com aquele potencial todo, mandei um recado para o Grupo dizendo que queria conversar com eles, que eu tinha uma proposta para fazer para eles. A minha proposta consistia que eu estava entrando no mestrado, e precisava de um *locus* de pesquisa, para esse

trabalho que pretendia fazer sobre teatro e educação, e o Grupo me proporcionaria ter esse campo de estudo. Em contrapartida, poderia oferecer ao Grupo uma formação e montar um espetáculo, e esse processo seria um processo de formação. O Grupo topou, me convidaram para dirigir, e no começo fiquei um pouco receoso, por dirigir e fazer o mestrado ao mesmo tempo, mas a minha orientador topou, eu achei a oportunidade interessante, e aceitei. E começamos o processo, a partir da tradução de Millôr Fernandes de *A Megera Domada*, de Shakespeare. A leitura dessa tradução levava três horas. Era inviável, porque o teatro de hoje conversa com as pessoas acostumadas ao ritmo da televisão, do cinema. Eu não tenho a competência do José Celso Martinez Correa! A gente tinha que reduzir isso no máximo até uma hora e meia. Então, começamos o trabalho. Eu já tinha participado do Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, com o grupo que até então eu fazia parte, que é o Estandarte, e tinha tido contato lá em Ribeirão Preto em 1991, com o Grupo Galpão, com uma série de grupos que fazia um trabalho sistemático. Antes mesmo de se ouvir falar em Antonio Araújo e teatro colaborativo, muito grupos já vinham cultuando essa forma cooperativada e colaborativa. Antonio Araújo é o cara que sintetizou isso, e deu uma cara a essa discussão, mas isso já vinha acontecendo. Na verdade essa já era uma tendência muito forte dentro do teatro de grupo, que era fortemente defendida pelo Santiago García e o grupo La Candelária: a ideia da criação coletiva. E até hoje tem grupos como o Ói nós aqui traveiz que defendem essa posição. E essa vertente do colaborativo é uma outra vertente dessa ideia de construir o espetáculo coletivamente. Nesse encontro tinha uma revista chamada Máscara, e o **Gabriel Villela** publicou o processo de como ele fez o *Romeu e Julieta*, e a maneira de como ele dialogava com as matrizes culturais de Minas Gerais e achei aquilo muito interessante. Propus ao grupo que fizéssemos um processo referenciado a esse. Minha esposa é antropóloga, e trabalha com relações de gênero, então dei o texto para ela e pedi que ela fizesse uma leitura apontando as relações de gênero que estavam contidas naquele texto. Fiz a mesma coisa com a Profa. Cinara, do Departamento de Filosofia, e o Prof. Jaime Biella, apontando as questões éticas que pautavam a conduta dos personagens dentro do texto. Convidei a Profa. Sheila, que é psicóloga de família, que é um dos ramos da psicologia, para discutir quais eram os modelos de família da obra: por que Shakespeare escolheu colocar na família do Batista duas filhas e um pai, sem uma mãe? Por que dessas escolhas? A ideia toda era entender quais são as questões que um olhar externo ao Grupo, e portanto, referenciado em outro campo de estudo, poderia contribuir para expandir nossos eixos de criação do espetáculo. E foi muito legal. Embora 99,99% desse material não entre no espetáculo, isso é muito importante para ativar uma série de questionamentos do artista sobre a obra na qual ele se debruça. A gente passou um tempão nessa discussão e a adaptação do texto também foi uma dificuldade imensa. A gente fez várias tentativas, desde dividir a turma em grupos e pedir que explorassem uma mesma cena, até sentar em círculo e ir fazendo uma adaptação conjunta. A primeira coisa que a gente fez foi tirar todas as referências de tempo e espaço, que pudessem colar a narrativa em alguma época ou lugar. Essa experiência de adaptação já deu aos meninos do Grupo uma noção do que significa uma carpintaria dramaturgica shakespeariana: o que é você mexer numa fala aqui, e sentir falta dela lá na frente, no segundo, terceiro ato. Como suprimir personagens que operam sobre um mesmo eixo de intenção, sintetizando em um só, mas mantendo esse eixo de ação? E o que era narrativo e a gente podia transformar em ação, a gente transformou. Esse aprendizado dramaturgico foi pouco a pouco sendo assumido pelas pessoas que tinham mais interesse nessa tarefa. No fim, ficamos, eu, Fernando, e Henrique Fontes, cuidando dessa adaptação. O segundo passo foi a construção das personagens. Eu pedi a eles que trouxessem para cena objetos, elementos, que fizessem alusão a como eles estavam imaginando aqueles personagens. Como a gente tinha descolado a história de qualquer lugar ou época, valia tudo. Petróquio tinha uma certa inspiração

no Saint-Exúpery, no aventureiro, que viaja pelo mundo, porque tinha enriquecido através do comércio, e o que fazia de Petróquio um homem alvoroçado, impaciente, e ao mesmo tempo firme na defesa daquilo que ele queria, o que tornava ele o perfil ideal para enfrentar o gênio da Catarina. Catarina, que na leitura feita pela Elisete Schwade, minha esposa, na questão dos gêneros, não era uma megera: era uma mulher que procurava se afirmar como mulher e que não era ouvida, e por não ser ouvida, esbravejava, e usava da força e da energia para se afirmar. A gente foi percebendo que quem era a megera na verdade era a Bianca! Bianca, que era feita pela Luciana, que era do Grupo nessa época, tinha toda uma questão sinuosa de odalisca; a Catarina lembrava muito a figura das mulheres vistas como bruxas na época da inquisição, com uma silhueta sensual mas ao mesmo tempo ameaçadora; o personagem do Lucêncio, que foi uma das primeiras atuações do Fernando Yamamoto, tinha uma questão dos yuppies japoneses, e assim por diante. Essa parte do trabalho foi trazendo a discussão da caracterização, do figurino, só que isso ainda não tinha um tratamento artístico. Tinha informações que cada ator ia trazendo a partir daquelas peças que eles iam trazendo para os ensaios. Quem deu esse tratamento foi o João Marcelino, que a gente chamou para fazer o figurino e o cenário, e que trouxe retalhos de couro de todo o tipo, com os quais a gente foi montando o figurino. Esse espetáculo foi o primeiro grande sucesso tanto da minha carreira como diretor, como dos Clowns de Shakespeare. Teve uma repercussão muito positiva. Teve muito pouca duração – se muito teve dez apresentações – mas teve um impacto muito positivo na cena teatral local. Quem assistia, gostava muito desse espetáculo. E foi o espetáculo que tirou o grupo da condição de aspirantes a fazedores de teatro. Na época eu costumava falar muito para eles sobre a diferença entre um grupo e um bando: um bando tem um pato na frente, e os demais vão o seguindo; um grupo tem um conjunto de ações mais coordenadas, as pessoas podem se revezar nas funções, e se uma pessoa sai do grupo, ele se reestrutura para continuar junto. Eles eram um bando, com Fernando e César na frente e os outros seguindo, e houve essa consolidação dessa noção de grupo. Foi um processo que do ponto de vista da formação, teve além do resultado do espetáculo, uma série de outros ganhos para a formação que não vão para a cena, mas ficam e servem de base para, a partir daí, se construir outras coisas. Depois que o espetáculo estreou, fui seguindo o meu caminho, porque já tinha observado alguns grupos da cidade que se constituíam em torno de personalidades, pessoas que tinham mais experiência ou que demonstravam um potencial criativo maior que os demais, e essas pessoas aglutinavam em torno delas um coletivo, e quando elas saíam, o coletivo acabava. E eu não queria que isso acontecesse, porque isso ia contra tudo o que eu pensava com relação a um processo de formação. Você não forma as pessoas para elas dependerem de você: muito pelo contrário, você faz isso para que elas se tornem autônomas e você gradativamente se torne desnecessário naquele processo. E para a minha felicidade foi isso que aconteceu: fui me tornando cada vez mais desnecessário naquela função que ocupava, e fui assumindo outra interlocução com o Grupo. No finalzinho da montagem, a gente ocupou um espaço vazio no centro da cidade, e foi ali que começou a discussão que depois geraria a Casa da Ribeira. Cada vez mais o Grupo começou a discutir a necessidade de um espaço, e como já havia na cidade um movimento de resgatar culturalmente o antigo bairro da Ribeira, o Grupo começou a procurar um espaço entre os casarões que estavam ali para instalar um projeto de revitalização cultural e uma sede para o Grupo, e isso resultou no projeto da Casa da Ribeira. Ou seja, essa experiência da *Megera do Nada* se desdobrou em uma série de ramificações extremamente interessantes. Embora eu tenha feito uma série de outras coisas das quais gosto muito na minha trajetória profissional, essa experiência particularmente me traz muita felicidade, ao pensar em quantas coisas ela se desdobrou. E de lá para cá o Grupo só tem tido êxitos. Essa foi uma primeira fase de consolidação do Grupo, e vendo a história do Grupo, o diálogo com **Eduardo Moreira** já vai caracterizar outra fase, a saída do Grupo da Casa da

Ribeira também. Chegou um momento em que ou o Grupo administrava aquele equipamento cultural, ou fazia teatro. Administrar um equipamento cultural é extremamente complicado. Algumas pessoas já vinham demonstrando uma vocação para aquilo, e os outros faziam aquilo à força. E os poucos espetáculos que eles conseguiram produzir naquele período estão muito aquém do que o Grupo podia fazer. Eles nem conseguiam retomar o sucesso da *Megeira*, e nem conseguiam avançar para o passo que viria depois, que foi o *Muito barulho por quase nada*, que foi de fato a afirmação dos Clowns de Shakespeare como um importante coletivo da cena teatral do nordeste. O *Muito barulho* conquista a cena teatral nordestina. E tive a oportunidade de acompanhar outro momento muito importante do grupo, que foi a abertura em 2012 do Festival de Teatro de Curitiba, que foi um divisor de águas na história do Grupo e na história do próprio festival. Ao meu lado estava a curadora do festival Santiago a Mil, e essa mulher estava enlouquecida, ela gritava, ela aplaudia. Foi uma apresentação tão afinada, tão boa, que quem estava ali não se esquece nunca mais. E esse fenômeno abriu as portas para a internacionalização do Grupo. Esses dias, estava refletindo como a trajetória dos Clowns de Shakespeare reinventa a tradição coletiva do circo, no sentido que é um coletivo em que se socializam ofícios. No circo todo mundo faz de tudo: você é palhaço, mas você aprende a bater estaca, a costurar lona, a consertar eixo de caminhão, porque as emergências de se estar na estrada exigem que aquele coletivo dê conta de tudo. É claro que tem coisas que você tem que contratar, mas quanto mais você der conta de fazer, você faz. Então hoje em dia, dentro dos Clowns, as pessoas meio que dão conta de tudo: tem pessoas como Renata Kaiser que é uma excelente atriz, mas que também é uma excelente administradora cultural, Fernando, que é um cara que tem uma percepção muito grande de coordenação, de articulação, é um diretor que também tem uma grande percepção de gestão cultural, **Marco França**, com seu trabalho musical reconhecidíssimo, Ronaldo Costa na parte da iluminação e que já trouxe Janielson e Nando, que também já se tornaram duas figuras fantásticas, e **Rafael Telles**, que é um cara que domina como poucas pessoas que eu conheço a tecnologia cênica e a produção cultural, **Camille Carvalho** que foi nossa aluna, **Paula Queiroz** que chegou também, **Joel Monteiro**, que é um ator fantástico... Esse coletivo que vai se sedimentando nesses múltiplos talentos dá aos Clowns uma condição de trabalho muito diferenciada. Não que a gente não veja isso em outros grupos, mas se a gente for ver de fato os grupos que vem se consolidando na cena nacional, são os grupos que estão consolidando esse perfil: multiplicidade de talentos associada a certa regularidade e uma linha de criação. As linhas de políticas de cultura não só tem que reconhecer esse tipo de manifestação, como criar linhas específicas para o financiamento, porque é muito difícil para um grupo que está começando agora concorrer com os Clowns de Shakespeare no mesmo edital, porque eles já tem um *know-how* de escrever projetos, então essa concorrência é desigual. Temos que ter editais para esse tipo de público que está com esse perfil dos Clowns, e editais específicos para grupos que estão começando. Como resolver isso é uma questão para o debate da cultura.

**Diogo:** Para que eu possa ter uma melhor contextualização sobre a cena de teatro em Natal, gostaria de te fazer algumas perguntas. Até a construção da Casa da Ribeira, não existia a cultura de realizar temporadas de espetáculos em Natal?

**Sávio:** Parcialmente, porque nós temos uma tradição teatral aqui que é muito personalizada. A figura de Jesiel Figueiredo personalizou, nos anos 1970 e 1980, a capacidade de fazer apresentações teatrais em um determinado local. Jesiel Figueiredo foi uma figura cuja qualidade de seu teatro é extremamente questionável: um teatro feito de uma forma muito apressada. Ele era um homem que conhecia muito de teatro, mas o resultado que ele levava para a cena não correspondia ao conhecimento teatral que ele tinha. Ele inclusive fez espetáculos muito bons em

determinadas épocas da vida dele, como ator. Ele fez uma parceria com o SESC de distribuir ingressos para os funcionários. Ele conseguiu um espaço na Igreja de São Pedro, no bairro do Alecrim, ligado ao Colégio das Neves, e lá ele tinha um salão paroquial que ele transformou em um teatro, e que mantinha temporadas regulares. E exatamente por causa dessa parceria com o SESC, existia uma programação regular, mas era uma coisa personalizada: Jesiel fazia isso; e existiam os grupos de teatro de rua, que faziam seus espetáculos nos espaços da cidade, que ainda não tinha essa descaracterização geográfica produzida pelos shoppings centers – porque os shoppings concentram os serviços e esvaziam determinados pontos da cidade que são muito bons para o teatro de rua. Ninguém pode fazer teatro de rua dentro de shoppings, mas quando você tem um comércio na cidade, um calçadão, ali é o lugar ideal para você fazer um espetáculo de teatro de rua. E nos anos de 1980, quando os shoppings centers ainda não tinham tomado conta dos centros comerciais da cidade, o Alegria Alegria fazia muito teatro de rua, nós que fazíamos parte do Estandarte, fazíamos teatro na rua, em centros comunitários... o Estandarte chegou a fazer um projeto de percorrer todos os bairros de Natal, apresentando-se em centros comunitários diferentes. Então havia sim uma cultura de temporadas, mas não era a cultura de temporadas de Rio de Janeiro e São Paulo, que você não vai ter em nenhum lugar do país, porque isso ocorre no Rio, em São Paulo, em Pernambuco e em outras cidades que historicamente concentram recursos. Recursos econômicos que vão produzir equipamentos culturais que vão absorver essa demanda. Natal, até os anos 1980, era uma provinciazinha. As coisas passavam em Recife, e pulavam direto para Fortaleza. Natal deu um grande *boom* dos anos 1990 para cá, o que coincide inclusive com o surgimento do Grupo. Havia sim experiências de temporadas, mas muito particularizadas. Estou fazendo um estudo com meus alunos da disciplina de Cenografia I sobre os edifícios teatrais na cidade. Nós pegamos o Teatro de Cultura Popular, o Teatro Riachuelo, a Casa da Ribeira, o Alberto Maranhão e o Barracão Clowns. Quando você pega a pauta desses espaços, o Riachuelo vai atender a um determinado perfil da produção cultural, Barracão, outro. Dificilmente você vai ter um espaço que vá atender todos os perfis, mas isso faz parte da característica da pluralidade da produção cultural. O que a gente nunca teve e continua não tendo é uma política de gestão pública e cultural, no sentido de fortalecer esses equipamentos e oferecer as condições para que os grupos possam permanecer. Essa política depende de editais de fomento, formação de plateia. São uma série de fatores que ora favorecem, ora dificultam a circulação de espetáculos; e os poucos editais que tem, como por exemplo o Myriam Muniz, da Funarte, também são editais desiguais, porque destinam grande parte das verbas para onde já acontecem as coisas. Há também o Programa Banco do Nordeste de Cultura, que é um edital que ocupa um lugar interessante e o Petrobrás de Artes Cênicas, mas é muito pouco.

**Diogo: E com relação ao ensino formal, tanto técnico como universitário, como era o panorama na cidade em 1990?**

**Sávio:** O curso de Licenciatura em Teatro só teve início em 2007, mas já existia a licenciatura em Educação Artística com habilitação em Teatro. Essa demanda de criação dos cursos de licenciatura específicos é gerada pela aprovação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação em 1996, onde foi aprovada a obrigatoriedade do ensino de Artes nas escolas. Com a aprovação desse item, gerou-se uma demanda de: o que é que vai se ensinar? E essa demanda gerou a criação de parâmetros curriculares nacionais para ensino de Artes, bem como das outras áreas. Outras entidades que também já estavam se estruturando na época, como a Abrace, e que já vinham discutindo e debatendo o ensino das Artes, foram apresentando suas proposições e configurando essa ideia de linhas, que chegaram aos quatro eixos (Dança, Teatro, Música, Artes Visuais), que viraram as diretrizes curriculares nacionais. Essas diretrizes geraram os cursos que

temos nas Universidades: Licenciatura em Dança, Licenciatura em Teatro – inclusive essa divisão precisa ser revista, porque essa separação entre teatro e dança deixa de fora uma série de modalidades das artes cênicas que não são nem teatro nem dança, como a ópera, o circo, performance. Seria mais abrangente falar de artes cênicas e teríamos um guarda-chuva enorme e faríamos as especialidades nos currículos. No Rio Grande do Norte, antes de 2007, tivemos algumas experiências muito pontuais de formação. No ano 2000, por parte do Governo do Estado, tivemos a criação do Centro Experimental de Pesquisa e Investigação Teatral, inicialmente assumido por Moucho Rodrigues, que teve uma série de condutas consideradas criminosas com relação a menores no curso, e foi afastado da coordenação para investigação, o que gerou um impacto muito negativo sobre o Centro. Graças à presença de João Marcelino, que recuperou a credibilidade do Centro, ele ainda existiu por um grande tempo. Mas, mais uma vez, a falta de continuidade das políticas fez com que os gestores que foram assumindo não dessem continuidade ao projeto, o que é comum aos projetos que surgem na esfera pública. Na esfera privada também é complicado, porque você manter um espaço regular de formação técnica, tendo que pagar água, energia, aluguel, os professores, é muito complicado. A Casa da Ribeira tenta fazer isso, mas faz isso a duras penas. Vive em crise. A Casa da Ribeira promoveu vários editais de formação. Os dois técnicos que estão hoje nos Clowns são resultado de um curso que Ronaldo deu dentro da Casa da Ribeira. Nós temos experiências pontuais. O que nos falta é a regularidade. O Departamento de Artes da UFRN não tem como assumir um ensino de nível técnico no momento, por falta de professores. Na área de teatro nós somos, se muito, em doze professores, e desses doze, três estão afastados. Temos que dar conta de uma graduação, com a entrada de quarenta alunos por ano, uma pós-graduação, além de ensino, extensão e pesquisa. É pouca gente, para nos dedicarmos também a um ensino de nível técnico. Na Universidade do Pará eles têm, e como tem muito recurso para o ensino de nível médio no Brasil, os equipamentos que eles conseguem financiar pelo ensino médio, acabam otimizando também a graduação. A gente até gostaria muito de ter um curso técnico da Universidade, porque isso traria mais recursos para a gente, mas não tem como dar conta disso tudo. As experiências de formação são essas. Para fazer justiça à esfera municipal, na primeira gestão do Carlos Eduardo, foi criada a Escola Municipal de Teatro Carlos Nereu de Souza, mas que foi outro caso desses, no qual há mudança de governo, o governo que entra não reconhece a paternidade da criança, e a deixa morrer de inanição. Ela ainda existe no papel, mas de fato, nem sei se está funcionando. Porque não é possível manter uma escola sem recursos, sem pagar os professores. De experiências no estado nós temos em Mossoró recentemente a criação de uma escola de artes, que está funcionando, ligada ao Teatro Dix-huit Rosado. Fora Natal e Mossoró, acredito que devem existir iniciativas no município de Currais Novos, onde o João Antonio criou o espaço Avoante de Cultura, e tenta criar um polo de formação. Então, são experiências isoladas, algumas heroicas, outras resultantes da sensibilidade de um gestor, mas que não tem continuidade se esse gestor sai.

**Diogo: Na minha pesquisa há a hipótese de o convite dos Clowns de Shakespeare aos encenadores estabelecer uma relação de formação para o Grupo. Pergunto-me quais eram os caminhos para um grupo em Natal, em 1993, se formar, e se o Grupo desde o começo adotou a prática de chamar outros artistas para dialogar pela falta de possibilidade de uma formação exterior ao Grupo.**

**Sávio:** Acredito que na sua pesquisa você já tenha tido acesso aos trabalhos da Rosyane Trotta, que de forma brilhante sinaliza muito claramente o que significa a organização em grupo para a sobrevivência do teatro brasileiro. O modelo de grupo vai substituir o antigo modelo das companhias, mais focado no teatro enquanto empreendimento comercial, e que, portanto, tem

um proprietário, uma estrela, e você contrata as pessoas. Na medida em que esse modelo vai mostrando sinais de desgaste e se mantém apenas em alguns lugares, os coletivos teatrais identificados como grupos surgem exatamente como forma e opção cooperativada para a sobrevivência dos artistas. Nos grupos se defende tanto certos eixos ideológicos do fazer artístico, de se posicionar enquanto ser político no universo em que se atua, como também uma forma de você otimizar recursos para oferecer uma formação na ausência das escolas. Muita gente teve a sua formação no interior dos grupos. Então, a opção que um artista de teatro tem para crescer, é o grupo. É organizar-se em forma de grupo, é tentar entrar em um grupo, porque você não tem espaços que ofereçam essa formação, a não ser em realidades muito pontuais.

**Diogo: Sendo você um desses primeiros colaboradores do grupo, como vê essa relação entre o grupo e Gabriel Villela e Marcio Aurelio? Esse processo, que é de montagem de um espetáculo em quatro meses, pode ser pedagógico para o grupo?**

**Sávio:** Se ele é pedagógico, talvez hoje a gente até possa avaliar. Concluídos os processos, e postos em cena os resultados, talvez a gente possa fazer uma avaliação positiva, porque tanto o *Sua Incelença*, *Ricardo III* como o *Hamlet*, foram espetáculos bem sucedidos. Houve algumas críticas negativas ao *Hamlet*, mas particularmente não acho um espetáculo complicado. Gosto, e acho um texto difícilimo, que pouca gente tem a coragem de encarar. Não é um texto fácil porque já tem um repertório imenso de informações sobre aquela obra, então você nunca vai conseguir fazer uma montagem que agrade a todos. Acho que o **Marcio Aurelio** fez um trabalho muito rico com o grupo no sentido da compreensão do sentido do texto, da relação na ação cênica. Eles tiveram uma apropriação do sentido das palavras e das ações que foi muito rica. Ao trabalharem com Eduardo, eles já tinham trabalhado com uma matriz que era de Gabriel. E ao trabalhar com o Gabriel eles estavam trabalhando com quem gerou todas essas matrizes do Galpão. Na minha opinião, o processo foi mais vantajoso para o Gabriel do que para os Clowns, porque Gabriel tinha um grupo extremamente talentoso à sua disposição, e o grupo atende a todas as expectativas. O Gabriel é talentosíssimo, e fez um espetáculo riquíssimo do ponto de vista musical e tudo o mais, mas a partir também do material com o qual ele trabalhou. Foi rico para os dois lados. Foi rico para os Clowns porque abriu as portas para muita coisa. Não tenho muito o que dizer do ponto de vista pedagógico, porque para falar disso eu precisaria estar dentro do processo. Posso falar como alguém que está olhando de fora mesmo. Me parece que houve mais bônus do que ônus nesses processos. Na trajetória do grupo a gente percebe que existe uma ciclicidade no sentido de que há um período em que se convida alguém de fora, um período de absorção de novas influências, e outro momento no qual o grupo se volta para montagens na qual o Fernando dirige, com um aspecto mais autoral e interno, e depois o grupo abre-se de novo. Você percebe esse movimento, e se esse movimento não estivesse funcionando, os Clowns não estariam dando essa resposta a sociedade que estão dando agora. O *Nuestra Señora de las Nuvens* é um espetáculo belíssimo. Algumas pessoas falam que eu gosto muito dos Clowns. Não aceito essa pecha de que sou suspeito para falar. Sou o cara mais chato do mundo no que diz respeito a dar a César o que é de César. Não passo a mão na cabeça de filho. Eu olho os Clowns de Shakespeare hoje, e penso o que significa para jovens artistas de uma cidade como Natal, num estado pequeno como o Rio Grande do Norte, ter um grupo como a projeção que os Clowns de Shakespeare estão conquistando, indo para vários lugares do Brasil e do mundo, e continuando tendo Natal como sede. Isso é inspirador. É a ruptura e a negação dessa bobagem que é: você é muito bom, vá para São Paulo ou para o Rio de Janeiro. O que os Clowns estão fazendo aqui, o Lume fez em Barão Geraldo. A profusão de grupos que surgiram em torno do Barracão por causa do Lume, da Tiche Vianna, **Adelvane Néia** – que inclusive tem uma participação muito importante junto aos Clowns. Você tem ali uma série de artistas que

transformou Barão Geraldo num polo teatral. E os Clowns de Shakespeare estão fazendo isso, fomentando um polo teatral, e de repente outro grupo cria outra fagulha ali, e o processo é esse. É fundamental principalmente essa ideia de que você pode sair do seu lugar, rodar a galáxia inteira, sem perder a sua relação de pertencimento. Você pode até fazer isso por opção, ou por condição histórica, mas não porque você não tem outra alternativa – porque foi esse modelo que foi pregado nesse país a vida inteira. Embora o Rio de Janeiro seja mesmo uma cidade lindíssima, ela sempre foi beneficiada historicamente sim: foi capital da República, concentrou recursos, as pessoas do Brasil inteiro iam para lá, então você vai concentrando. O modelo de gestão desse país, a partir do governo Lula-Dilma foi de descentralização do desenvolvimento, e mudando o modelo antigo de gestão, grupos como os Clowns de Shakespeare, Bagaceira, Alfenim, e outros, vão se estabelecer no seu local de origem, e lutar para que isso se torne um polo de produção cultural, modificando aos poucos essa mentalidade, estimulando na cabeça do jovem artista de que ele pode conquistar seu espaço de trabalho no seu local de origem, rodar o mundo, sem deixar sua terra como o retirante, por uma obrigação de êxodo. Esse processo de retirante cultural está aos poucos mudando.

### 1.13. SÁVIO DE LUNA

*Entrevista realizada via e-mail com Sávio de Luna, coreógrafo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, professor do curso de Educação Física da Universidade Potiguar – UnP, e preparador corporal do espetáculo O capitão e a sereia (2009), dos Clowns de Shakespeare. As respostas nos foram fornecidas na data de 15/09/14.*

**Diogo:** Primeiramente, gostaria que você se apresentasse sucintamente, e contasse como se deu sua aproximação com o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare.

**Sávio:** Meu nome é Sávio de Luna, sou coreógrafo da UFRN, Professor do curso de Educação Física na Universidade Potiguar – UnP, Coordenador do Projeto (Com)tatos e Improvisações em Danças, Licenciado em Educação Física, Mestre em Educação e doutorando em linguística. Minha aproximação do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare se deu pelo conhecimento mútuo de nossos trabalhos, eu na dança e em especial no *Contact Improvisation*, e pela participação ativa dos componentes do Grupo nas aulas de contato.

**Diogo:** Como se deu o convite para sua participação no processo d’*O capitão e a sereia*?

**Sávio:** O convite veio com a parceria entre eu e eles. O Grupo participava das aulas no Projeto (Com)tatos e Improvisações e ao mesmo tempo tínhamos aulas e o processo de criação no Barracão, espaço dos Clowns.

**Diogo:** Do ponto de vista operacional, como se deu esse intercâmbio com os Clowns de Shakespeare n’*O capitão e a sereia* em específico?

**Sávio:** Houve uma parceria muito proveitosa e rica no que diz respeito ao processo criativo. Trabalhamos juntos mais ou menos por uns dois a três meses dentro do Barracão, onde o próprio Grupo teve apoio financeiro em edital específico para a produção.

**Diogo:** E do ponto de vista da prática artística? Quais foram os exercícios realizados durante este intercâmbio?

**Sávio:** Sempre vivências em *Contact Improvisation* utilizando-se de sua linguagem para a criação artística teatral apoiada no roteiro da obra.

**Diogo:** Em linhas gerais, você acredita ser possível identificar uma poética dos Clowns de Shakespeare, ou seja, elementos da linguagem teatral e artística que são recorrentes em seus trabalhos? Em caso positivo, quais seriam os principais elementos que constituiriam essa poética?

**Sávio:** Sem dúvida, pois em nossos encontros dentro do Projeto, ao final de cada aula, fazíamos uma JAM (sessão aberta de improvisação utilizando-se do *Contact Improvisation*), e o que víamos eram cenas incríveis e criativas dramaturgicamente falando, se é que podemos definir assim, onde a linguagem metamorfoseava-se em verdadeiras cenas de improviso utilizando-se da linguagem do teatro e do *Contact Improvisation*.

**Diogo:** Em nossa pesquisa, estamos trabalhando com a hipótese de que o encontro dos Clowns de Shakespeare com os encenadores convidados (Gabriel Villela e Marcio Aurelio) seria um aprofundamento de uma *práxis* artístico-pedagógica já utilizada anteriormente pelo grupo, de formação a partir da troca com outros profissionais. Você acredita que essa

**práxis de intercâmbios com outros artistas pode ser considerada pedagógica, para formação dos integrantes do grupo?**

**Sávio:** Penso que esta é a verdadeira faceta dos Clowns, onde o Grupo mantém suas características primordiais ao mesmo tempo em que se adaptam muito bem aos diversos estilos de colaboradores criando em cada espetáculo algo *sui generis*.

**Diogo: Você acredita que o encontro com os encenadores convidados pode ser entendido como um desdobramento dessa práxis anteriormente adotada pelo grupo?**

**Sávio:** Sim, pelos argumentos acima citados.

**Diogo: Você teve a oportunidade de assistir aos espetáculos resultantes dos processos que são objeto de nosso estudo (*O capitão e a sereia; Sua Incelença, Ricardo III; e Hamlet*)? Em caso positivo, qual sua percepção em linhas gerais como espectador destes espetáculos?**

**Sávio:** Duas palavras podem definir muito bem todos eles ao mesmo tempo. A originalidade relacionada a cada diretor e a autenticidade no que diz respeito às características do Grupo.

**Diogo: Quais você acredita terem sido os maiores ganhos e as maiores riscos/dificuldades do grupo nestes processos e espetáculos?**

**Sávio:** Penso que o Grupo soube se superar diante de suas pretensões artísticas de cada peça e obras escolhidas aparentemente opostas dentro do repertório shakespeariano quando procuravam sempre diretores distintos em seus métodos e estilos de direção teatral sem nunca se perderem dentro de si mesmos, ou seja, dentro do estilo Clowns.

## 2.1. IVAN ANDRADE

*Entrevista realizada com Ivan Andrade, assistente de direção do espetáculo Sua Incelença Ricardo III na residência do mesmo, no bairro de Vila Romana, em São Paulo, no dia 20/05/2014. O roteiro de perguntas foi entregue ao colaborador entrevistado, que preferiu conduzir a entrevista consultando o mesmo, em vez de ter as perguntas interpeladas pelo entrevistador.*

### “Gostaria que você se apresentasse brevemente”

Ivan Andrade, formado na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP). Me formei em 2005 e, depois de algumas experiências minhas de direção, comecei a fazer algumas assistências de direção por interesse pela troca. Para sair do universo faculdade, chega um momento em que eu quero ter essa troca com outros diretores, e comecei a ter essa experiência com muitas pessoas bacanas e a estabelecer um diálogo com elas. Eu criei junto com essas pessoas uma maneira de ser assistente de direção, e isso foi me levando a sair de um e ir para outro e gostar disso. Não que eu me coloque hoje em dia como sendo assistente de direção, mas tem sido uma experiência muito enriquecedora. Como eram sempre diretores célebres, mais velhos, estabelecidos, e com uma estética própria, de fato houve um diálogo, mas sempre me ative à estética de cada um deles. E como eram estéticas muito diferentes, eu aprendi muito com isso. E por conta disso, decidi para mim mesmo fazer um trabalho, dois, no máximo, com cada diretor. Fiz um com o **Gabriel Villela**, que tinha sido o *Vestido de noiva*, e fui fazer outros, inclusive um no qual eu trabalhava com a Lúcia Romano, que era *O idiota*, tendo a Cibele Forjaz como diretora. Depois disso o Gabriel me ligou e falou que queria me chamar para fazer um trabalho com os Clowns em Natal. Ou seja, seria o meu segundo trabalho com o Gabriel, e de cara eu achei a ideia ótima. Primeiro, por sair de São Paulo, sair um pouco do eixo Rio-São Paulo, porque eu estava trabalhando nesse eixo, e achei ótima essa ideia de novos horizontes, porque acho que a gente está numa fase de excesso de produção aqui. Acho isso e já achava isso quando teve a peça. E me pareceu um lugar de descobrir outras maneiras de produção ou outros horizontes, e somado a ficar quatro meses fora de São Paulo, tudo me pareceu interessante. Quando o Gabriel me descreveu como ele visualizava o espetáculo, eu topei na hora. E comecei a barganhar comigo mesmo: por que só um espetáculo com cada diretor? Fato é que a minha parceria com o Gabriel nesse trabalho foi o início de uma parceria, de um diálogo que tem sido ótimo, e acho que já fiz uns dez trabalhos com ele.

### “Como é essa experiência de assistente de direção do Gabriel?”

A gente começou a criar um diálogo, e isso teve início no trabalho com os Clowns. O Gabriel tem uma concepção que parte do visual, sobretudo de cenário e figurino. Principalmente do figurino. Isso é solitário, é um trabalho dele, ele me apresenta isso já pronto. A partir disso, tudo o que acontece ocorre muito em diálogo entre nós, e não se dá num diálogo racional, conversando, mas se dá num diálogo em cena. Hoje em dia a gente já está muito mais apurado, mas isso começou lá com os Clowns. Explicando como isso se dá na prática: ele chega, faz um borrão de cena. Quando ele faz isso é lindo de assistir, porque é uma fúria: ele vem e desenha e remenda. Depois disso tem um primeiro momento no qual tenho que entender qual é a ideia dele, e num segundo momento, acalmar aquilo, desenhar aquilo que virou borrão. A partir desse desenho eu começo também a mudar, a criar aquilo, começo a criar soluções. Aí o Gabriel assiste e bagunça de novo, eu pego e faço a mesma coisa, e nisso passam-se três meses com o espetáculo todo. Então acaba virando um processo criativo ótimo, porque aprendo muito. A minha relação com o Gabriel de assistente de direção é essa. Para mim é um prazer imenso,

porque não tenho uma relação de ficar resolvendo pepino de produção. Não faço isso, não sirvo café, não faço nada que não seja no âmbito da criação junto com o Gabriel, fora figurino e cenário, que determinam muito a estética dele. Então nosso diálogo começou exatamente assim nos Clowns. A gente já tinha passado por isso um pouquinho, mas a gente vai ganhando cumplicidade, e hoje em dia chega a ser absurdo, porque a partir do borrão que ele faz, ele só precisa falar três palavras e eu consigo montar uma cena. Quando trabalhei com o Galpão, que foi três anos depois do trabalho com os Clowns, foi exatamente assim. O nosso diálogo verbal é mínimo, mas o nosso diálogo na cena é muito grande. Estou nessa função desde 2005, que o Gabriel chama de diretor assistente, e acho bom o nome, porque quando exerço essa função eu sinto que estou acrescentando à obra, vejo a minha mão na obra também, vejo a minha autoria lá, assim como me vejo enriquecido com a experiência. Muitos atores falam que eu deveria assinar como codiretor em vez de diretor assistente e não concordo, porque ainda acho que é uma encenação do Gabriel. Em nenhum dos espetáculos você vai dizer que o que você vê em cena não é do Gabriel e é do Ivan. É totalmente do Gabriel, mas eu vejo ali um diálogo muito grande e não me sinto diminuído por isso. Até porque o Gabriel enobrece essa minha função o tempo todo, ele salienta a importância dela, e vejo o quão ele é aberto no diálogo comigo mais do que com qualquer outra pessoa, a não ser pessoas da produção, mas a produção muda, e eu já trabalho com ele todo esse tempo. É uma experiência boa. Vai sair um livro sobre o Gabriel em junho e vou escrever um texto e quero escrever justamente sobre isso da nossa relação, porque os atores que estão acompanhando os processos sacam bem: em uma ou duas semanas eles entendem qual é o jogo, a dinâmica; mas de fora é difícil. Realmente, o que é um assistente de direção? É uma função que não existe no Brasil. A gente mal tem condições de fazer teatro no Brasil.

**“Como foi o processo com os Clowns de Shakespeare em específico? Você já conhecia o Grupo?”**

Já tinha ouvido falar sobre o Grupo várias vezes, quando eles vinham aqui para São Paulo, mas não os conhecia. Eu sabia pelos jornais, mas nunca tinha assistido nada, e continuo com essa dívida, porque mesmo depois do espetáculo, não vi outros espetáculos do Grupo. Como disse, o processo foi o segundo que fiz com o Gabriel. Foi um processo ótimo. Foi um dos processos de criação pelos quais passei que considero especiais. Por tudo, por estar em Natal, por ter o próprio aprendizado, e foi a primeira vez que participei de um trabalho que era de diretores contratados com um grupo. Embora n’*O idiota*, que foi o trabalho que eu tinha feito antes, tivesse um caráter de grupo, nos Clowns era de fato um grupo, era uma proposta de um grupo, era o sonho de um grupo. Eles estavam sonhando trabalhar com o Gabriel há alguns anos, então tinha toda uma expectativa em torno da experiência, que foi muito boa. Muito boa no sentido de que era bom para dialogar, era bom para mim que tinha saído recentemente da faculdade, ver um teatro que ainda era feito com sonho, não pela produção. Porque não era uma fortuna de produção, era uma produção honesta, no sentido de que o Grupo tinha uma sede, e eles nos davam condições de locomoção, tinha uma verba para nos pagar, mas não era uma abundância, era um trabalho de grupo. Estava todo mundo ali pelo pacto e pelo sonho de realizar um bom trabalho. Como disse antes, foi a primeira vez que comecei a estabelecer essa relação com o Gabriel, então para mim foi um momento de ganhar muita intimidade com o Gabriel que foi a base para os trabalhos seguintes, então para a minha relação com o Gabriel foi excelente. A minha relação com o Grupo também foi muito boa, embora a partir de um determinado momento a minha relação com o próprio espetáculo tenha começado a se diluir. Não foi o esperado por todos nós, porque o Gabriel não vai assistir ao espetáculo, então supostamente eu iria de tempos em tempos fazer uma manutenção, mas existem dificuldades claras: eles moram

em Natal, viajam muito, então não consigo acompanhar. Em alguns momentos tem emergências e incêndios que vou resolver, como por exemplo, a substituição recente do **César** e da **Titina**. Mas nossa relação sempre foi muito bacana e o Grupo estava num momento muito específico da separação recente do **Marco** e da **Renata**, então o Grupo estava à flor da pele. Tinham algumas pessoas novas que ainda estavam chegando, eram recentes, ainda tinha um frescor ali. Então tinha uma certa delicadeza para a gente saber como aproveitar aquilo. Justamente porque o Grupo estava nessa fase, e também porque é uma característica do Grupo, ele era muito heterogêneo – não sei hoje, depois de tantos anos, como estão. A **Camille**, por exemplo, era muito nova; o Marco que não tem uma formação de ator, mas é um talento; e o **Dudu**, que tinha sonhos completamente disparatados de musicais, mas tem um talento enorme... O Gabriel em um determinado momento desistiu de fazer o espetáculo como nós havíamos combinado, que é o formato atual, com as carroças. Em determinado momento ele falou que isso não daria certo, e que faríamos o espetáculo num proscênio, num palco italiano, porque seria mais fácil. Eu já estava em Natal e entrei em parafuso. Isso aconteceu logo nas três primeiras semanas, então foi uma situação de o Gabriel lançar um desafio para mim: a gente tenta isso por mais um mês, e se der errado, é fácil colocar isso em um palco. Então foi esse desafio que havia sido lançado, e para lidar com aquela heterogeneidade foi um pouco árduo da minha parte. Teve momentos de exaustão, de ter que repetir uma cena inúmeras vezes, momentos de estresse meus. Hoje a gente lembra e dá até risada, mas teve um dia que eu fiquei bravo com a Titina, porque a Titina é um vulcão de talento, mas a gente não conseguia fazer uma cena igual à outra. E de certa forma, esse estresse não foi duradouro, pelo menos da minha parte. Talvez alguém pense diferente, mas não foi estressante. Na reta final do espetáculo, tinha um certo desgaste. Eu me lembro de o Marco sem prazer, sem tesão de fazer, e o pior é que ele fazia incrivelmente. Um dia ele abriu isso de que estava sem tesão de fazer e as relações foram minando um pouco, por causa disso tudo. Mas teatro é uma química louca e salvadora, e depois da estreia as coisas se reorganizaram, o Marco voltou a se apaixonar pelo espetáculo, caiu um raio na cabeça da Titina e ela passou a fazer tudo perfeitamente e lindamente... Não é que caiu um raio, realmente ela foi disciplinada, chegava uma hora antes, trabalhou sozinha... **Paulinha** e Camille começaram a se ajudar muito, e a coisa foi se encaixando de tal maneira que quando o espetáculo estreou, já estreou como uma obra-prima. Eu acho o espetáculo uma obra-prima. Posso estar envaidecendo o nosso trabalho, mas acho um espetáculo especial. É óbvio que hoje, com quatro anos de diferença, consigo ter um olhar crítico sobre o espetáculo, mas quando estreou, achava aquilo uma pérola.

**“Houve influência do Grupo, da cidade, da cultura, no processo de criação?”**

Sim, teve. Essa foi uma sensibilidade que o Gabriel teve logo de cara. Não participei disso, mas sei que antes da gente começar, nos primeiros encontros entre o Gabriel e o Grupo, até no sítio do Gabriel, ele falou que o Grupo se chamava Clowns de Shakespeare e que era preciso explorar essa identidade do Grupo, e que era preciso aproveitar o fato deles serem de Natal. Porque ao contrário do que parece, eles são muito urbanos. O Marco, o **Fernando**, são super urbanos. O César menos, porque é de Mossoró... E o Gabriel veio com essa ideia de valorizar Titina, por exemplo, que veio do sertão, o próprio César que veio de Mossoró, ele queria explorar essa identidade. Isso é uma sensibilidade do Gabriel, não é tão racional. O espetáculo já diz por si: *Sua Incelença, Ricardo III*. Tinha essa paulada do *rock* inglês, que foi se misturando com a música nordestina. O terceiro ato, por exemplo, foi todo transformado num repente, e depois começam a aparecer músicas nordestinas, e o espetáculo termina com uma incelença, então essa mistura foi resultado do nosso contato. A gente montou os quatro primeiros atos dentro do nosso estúdio, digamos assim, da nossa sala de ensaio. O quinto ato, a gente foi para o

sertão, para Acari. Era para montarmos o quinto ato lá. A gente acabou não montando, mas a gente passou lá uma semana, e era uma porosidade nossa para misturar Shakespeare com isso. É óbvio que tem essa sensibilidade do Gabriel de misturar Shakespeare, que é supostamente erudito hoje em dia, e jogar no popular, no que tem de popular mesmo: nas músicas, nos trajes, no formato, no próprio sistema de encenação, uma semi-arena, o circo, as habilidades circenses, e a partir disso misturar com as coisas do sertão. E era um encantamento para a gente. No fundo, pode parecer até um pouco clichê, um estereótipo do nordestino, mas foi uma abertura bem sincera e que resulta de uma maneira bem sincera, não resulta de uma maneira estereotipada, mesmo porque nenhum de nós permitiria. Como disse, eles não passam muito pelo estereótipo do nordestino, embora em alguns outros trabalhos deles eles passem um pouco por isso, mas ali a gente queria fugir disso o tempo todo.

**“O foco era uma mistura de linguagens ou fazer o grupo experienciar a estética do Gabriel Villela?”**

A questão da mistura de linguagens é da natureza do Gabriel, e eu alimento isso, me interesse por isso, isso não é premeditado para esse grupo. Sobre experienciar a estética do Gabriel, sim e não. Se você perguntar para o Gabriel ele vai dizer com certeza que sim. Mas na verdade, o Gabriel não consegue ser tão didático quanto ele acha que ele é. A gente tinha uma peça para montar, e o Gabriel é muito profissional nesse sentido, e é um aprendizado que eu tive com ele e com outros diretores: a gente tem quatro meses para montar um espetáculo, um universo criativo imenso a ser explorado e vamos fazer isso. Vamos tentar ser didáticos? Vamos. Mas às vezes não é muito possível. Vamos tentar ser pedagógicos? Pode-se dizer que sim, mas acho que ao contrário do **Marcio Aurelio** que tem isso como meta, a nossa meta era montar um espetáculo. Eu nunca dei aulas. Eu acreditava até pouco tempo atrás que não tinha nada a acrescentar em sala de aula, e achava que não tinha muita pedagogia, embora sempre tenha tido muita metodologia. Mas na verdade, fui descobrindo e a gente foi descobrindo que existe sim uma pedagogia, mas não é uma pedagogia que vem *a priori*. É o resultado do processo criativo, vem em decorrência desse processo. Existe sim uma motivação experimental para a estética do Gabriel, mas em terceira, em quarta instância. Num primeiro momento a gente tem um desejo de fazer um espetáculo, e temos quatro meses para deixar isso de pé. O que nisso tem de novo e de interessante para mim, e também para o Gabriel, porque o Gabriel tinha feito isso há vinte anos atrás, então era uma renovação, é que era um grupo. Então a gente sabia que o que a gente estava plantando ali ia durar, não era um espetáculo que ia ter dois anos de duração, pronto e acabou, cada um vai pro seu lado. Tanto que até hoje o espetáculo está aí, e justamente porque é de um grupo. Poderia ser só um espetáculo, mas um espetáculo de elenco acaba reverberando muito menos, por mais bem-sucedido que seja. Tinha essa expectativa de pelo fato de ser um grupo, de estarmos semeando alguma coisa que, além de ser um espetáculo, de alguma maneira iria contribuir para um próximo espetáculo.

**“Quais foram os fatores que possibilitaram esse intercâmbio?”**

Do ponto de vista econômico, saiu o patrocínio, fomos. Não tem muito o que dizer sobre isso. De fato a produção foi deles. Eles tinham muito pouca verba para um assistente de direção, por exemplo, e o Gabriel olhou aquilo, e com uma generosidade dele, falou para tirar do cenário, tirar do figurino, que queria me levar. Agora, como disse, é grupo, é difícil, é apertado, mas deu certo. Do ponto de vista mercadológico, tem uma coisa que é assim: eu e o Gabriel, a gente às vezes acha que o Grupo aproveita pouco mercadologicamente o trabalho. Como disse, a gente tinha interesse de montar um trabalho que circulasse pelo mundo, e apesar de todas as dificuldades de um grupo, é um espetáculo que a gente sabe que tem uma grande persuasão

política, por exemplo. Isso a gente aprendeu muito rápido. Porque é um espetáculo de rua, que quase faz as vezes de um show, e você pode vender para uma cidade e colocar quatro mil pessoas assistindo, como já aconteceu. A gente já fez isso algumas vezes. E isso tem um poder político no seguinte sentido: ele se torna uma moeda fácil. Se bem que com teatro nunca é fácil... Você tem um produto que se você souber aproveitar, você coloca ele para circular mais. A gente fez isso no Chile, porque as cidades se interessam. Eu e o Fernando fomos em entrevistas com prefeitos das cidades. O espetáculo tem um poder político, porque ele agrega uma multidão. Ele pode fazer isso. O Galpão fez isso com o *Romeu e Julieta* há vinte anos atrás. Então às vezes a gente acha que mercadologicamente, o Grupo poderia aproveitar melhor o próprio espetáculo no mercado, em todos os sentidos. Eles sabem que eles têm um nome assinando que tem um poder: Gabriel Villela. Então você pode cobrar mais por esse espetáculo. Existe um jogo de forças aí que às vezes eles sabem usar, e às vezes não sabem. Como todo grupo, acho que às vezes eles acabam não tendo essa ginga mercadológica, o que faz parte. Grupo normalmente é uma forma de resistência ao mercado. Só que quando você começa a flertar com o mercado, você chega um pouco inexperiente. Precisam cair algumas fichas. Não estou dizendo com isso que não seja difícil. Editais... Sei como é difícil sobreviver de teatro, eu vivo disso. Do ponto de vista de agenda, não tenho muito o que dizer... Foi um cruzamento de agendas, um xadrez louco que deu certo. Depois fica um pouco mais difícil acompanhar e fazer a manutenção do espetáculo, porque ele começa a circular.

**“Quais as diferenças de se realizar um processo com um elenco de um teatro de grupo como os Clowns de Shakespeare e de realizar uma montagem com um elenco de atores que não é um grupo anteriormente constituído?”**

Eu tinha essa experiência duas vezes e exclusivamente com o Gabriel. Embora eu tenha participado, já tenha sido membro de grupo, em determinado momento eu decidi que queria dar um tempo, e disso se passou muito tempo. Quando você vai trabalhar com um grupo, realmente existe uma faísca especial, existe uma faísca de tesão que é um pouco especial, e acho que o Clowns de Shakespeare é um grupo que é da raça – hoje eu não sei como eles estão, mas na época, era uma vida às vezes mambembe. E como disse no começo, tudo é alimentado por um sonho, por um prazer, por um tesão, e isso é o que nos faz fazer teatro. Ao mesmo tempo, quando você vem de fora e vem participar disso, você acaba ficando apenas com as comodidades do grupo. Eu me aproveito do tesão, do prazer de fazer teatro, mas eu não fico no dia-a-dia, nos perrengues, eu não faço reunião, como o Fernando, que acabando o ensaio ficava em reunião com não sei quem até meia-noite resolvendo pepinos, eu não lido com certo tipo de relações que se misturam, não participo disso que para mim é desgastante demais. É claro que essa parte mais desgastante também tem saldos maravilhosos, porque as relações vão ficando íntimas, e quando você percebe está trabalhando há dezesseis anos com aquelas pessoas que viram uma família, e que como toda família tem coisas boas e coisas ruins. Mas quando a gente vai lá, eu e o Gabriel, a gente goza das benesses de um grupo, que é o tesão, é a intimidade deles trabalharem, que é o fato deles continuarem batalhando com este trabalho, que a gente entrega um trabalho que vai continuar vivo. E na hora que começa a dar pepino, a dar problema de relacionamento, eu falo: “gente, isso não é comigo”. Então é cômodo. E eles são capitães também do trabalho, isso é uma vantagem. Quando você está só com elenco, eu acabo virando um tipo de chefe, ou um tipo de capitão, e na verdade não vou dizer que não sei lidar com isso, porque hoje eu sei, e não é uma questão de prazer, mas acho isso menos criativo. Isso tem menos poder de criação, quando você está numa posição de autoridade. Quando você está numa relação de pacto de criação, que é o que se estabelece com um grupo, é muito mais potente, tanto é que acho que os trabalhos mais interessantes que fiz nos últimos tempos foram o dos

Clowns e o do Galpão. Não necessariamente os mais interessantes, mas os mais enriquecedores enquanto experiência. Só posso falar coisas boas da experiência com o Grupo, mas é por causa disso que falei de eu estar numa posição cômoda com relação a isso. Agora se me perguntarem se eu quero montar um grupo agora, isso eu já não sei. Prefiro trabalhar com projetos, e de repente depois de três projetos com as mesmas pessoas a gente pode virar um grupo, mas não tenho hoje uma questão de querer montar o meu grupo e passar vinte anos juntos, e passar várias madrugadas sem dormir juntos e brigar... Por que isso, por exemplo, é uma questão no Galpão. É um grupo que tem trinta anos. Tudo o que acontece lá vai para além do que está sendo visto, cada fala tem um subtexto de coisas que aconteceram há dez, quinze anos atrás, e às vezes é de rugas, de problemas que eles tiveram, e de coisas boas também. As relações são muito antigas, e às vezes tem coisas que não são boas. Isso é uma desvantagem. Em muitos momentos no Galpão tive que falar que eu não tinha a ver com aquilo que estava sendo discutido, que tínhamos que nos ater ao que nos interessava, se era A, B ou C. Então às vezes isso é um pouco desgastante, mas por outro lado, como o grupo se conhece há 30 anos, você entra num processo de criação, joga a bola e o jogo se estabelece imediatamente de forma brilhante. É uma intimidade em cena absurda. Num elenco às vezes você precisa ficar fazendo dinâmicas, fazer com que os atores se entendam, porque às vezes eles vem de planetas diferentes, e existem muitos planetas: tem gente que só faz televisão, tem gente que nem sabe quem é Brecht, tem gente que fala de orelhada, tem gente que só faz propaganda... E às vezes é difícil dar uma liga, mas é um desafio prazeroso também.

**“Qual a diferença de se trabalhar com um grupo mais próximo do Gabriel Villela, como o Grupo Galpão, e os Clowns de Shakespeare?”**

No caso do Galpão, eles tinham trabalhado trinta anos antes. Eles foram próximos por muito tempo, depois eles brigaram muito. Como disse, são trinta anos de grupo, então o Galpão tem muitos problemas internos. Quando fui para o Galpão, fui até com certo preconceito, mas eles têm problemas porque são trinta anos de trabalho. E eles têm uma questão que é muito difícil de se lidar, porque como eles se conhecem muito bem, eles se dão autoridades, e quando você vai ver, você foi dominado por eles e as coisas começam a patinar, como muitas vezes acontece em grupo, mas ali tinha uma tendência até maior. Nesses trinta anos do grupo, eu nunca trabalhei com o Galpão com outro diretor, mas o Gabriel tem uma relação com eles que é franca e absurdamente clara, que é colocar a coisa para frente. Para o grupo era uma benção, era uma alegria quando o Gabriel chega, porque ele coloca, e é assim que vai ser, não tem discussão. No que ele falava que não ia ter discussão, todo mundo falava “graças a Deus”. E de certa maneira, estabeleci uma relação muito parecida com a dele. Entrei nesse vácuo do Gabriel e tinha coisas que eu falava: “Gente, não tem discussão. Decidi, está decidido” e o grupo fazia “Ufa!”. Então essa intimidade que vinha do Gabriel com o grupo, e a minha própria intimidade com o Gabriel, fez com que o trabalho andasse a mil por hora. Eles fizeram vários *workshops* antes da minha chegada, então eles já tinham muito material acumulado, mas a montagem em si foi muito rápida, por todos esses fatores favoráveis. Com os Clowns, que é o foco principal, não existia essa intimidade, então os próprios *workshops* foram mais de reconhecimento, não foram *workshops* totalmente aproveitáveis do ponto de vista prático. A gente fez, o Gabriel olhou e falou que gostou de tudo, mas mentiu, porque não aproveitou nada. Mas fazia parte da relação de se conhecer. Era uma maneira de a gente conhecer os atores, deles me conhecerem, de eu ver como poderia atuar ali, da gente ver a diferença entre os atores, da contribuição de cada um, então houve uma fase de reconhecimento. O Gabriel às vezes é muito impaciente, e nessa fase de reconhecimento tem horas que ele sai cortando, sai cortando o texto, sai cortando a cena. Voltando à questão do didatismo, da pedagogia, embora ele insista nisso, ele não é um diretor

que vai acompanhar a sementinha crescendo... Não. “Cortou, o Ivan resolve, estou indo lá para cima no ar-condicionado”. E nisso, com os Clowns de Shakespeare, o terceiro ato não teve discussão: corta o terceiro ato inteiro. Corta. Vamos fazer um repente. E nisso, tem perdas e ganhos. Nessa fase de reconhecimento tem um desgaste, que talvez num segundo espetáculo com o Gabriel a dinâmica seja diferente, porque já nos conhecemos, já tem todo um antecedente. Ali chegou um momento que, no segundo mês, o Gabriel saiu cortando. Tem questões de texto que até hoje são questionáveis, que quebram um pouco a lógica, mas a gente apostou na dinâmica da rua e, sobretudo, na potência do Gabriel de fazer com que um espetáculo de rua seja elegante. Acho que essa é uma característica importante do Gabriel nos dois espetáculos, tanto o dos Clowns quanto o do Galpão. Ao mesmo tempo que tinha a premissa de ser um espetáculo popular, tinha a premissa de ser um espetáculo refinado. E de fato, acredito que são. Tem uma mistura interessante entre essas duas lógicas. Então tinha a questão de falar bem a palavra, uma questão de cantar bem, uma questão da beleza do vestuário, uma questão da limpeza do movimento, ao mesmo tempo com a alegria e festividade da rua. Essa espetacularidade como uma prioridade maior do que tudo. Agora entre os dois processos tem uma semelhança, porque os Clowns tinham o Galpão como um modelo, como referência maior, acho que em todos os aspectos. O Galpão se produz muito bem. O Galpão é muito bom do ponto de vista mercadológico, eles tem um escritório de produção eficiente, eles tem uma manutenção de espetáculo eficiente, que é uma coisa importantíssima, eles tem projetos eficientes, eles tem sonhos eficientes. Eficientes no sentido estético. Eles tinham tido essa experiência anterior com o Gabriel de uma relação rica com a rua, e não têm interesse num teatro que seja hermético, eles vão para uma estética que não flerta com horizontes mais herméticos. Se a gente começa a dialogar com os termos do teatro contemporâneo, por exemplo, tanto com o Galpão quanto com os Clowns, e buscar conceitos do tipo teatro performativo, pós-dramático, você vê que para eles aquilo não diz muito, porque realmente o que interessa para eles é essa comunicação direta com o espectador o máximo possível. Então não é demérito você ter uma espetacularidade popular fazendo um espetáculo para sete mil pessoas, oito mil pessoas, como foi a abertura do Festival de Curitiba. É surreal fazer teatro para sete mil pessoas hoje em dia, é um absurdo! É isso que movimenta o Galpão, e de certa forma acho que isso também está nos sonhos dos Clowns de Shakespeare. Não estou falando com relação a sucesso de bilheteria, mas nessa relação e função estética do teatro. Eles caminham um pouco por aí. Eu tenho essa impressão das conversas com o Fernando, que ficou apaixonado pelo Gabriel quando assistiu um trabalho dele em Mossoró que tinha mais de mil pessoas assistindo. Essa relação do teatro de magia, não é magia para três pessoas, e não é demérito para quem faz esse tipo de trabalho, isso pode ser incrível. E essa é uma semelhança. O **Eduardo Moreira** já tinha trabalhado com os Clowns, então o diálogo já existia. A questão da música é outra semelhança, sendo que na prática os Clowns são muito mais musicais do que o Galpão, embora o Galpão já tenha crescido muito. Segundo o depoimento do Gabriel, quando os Clowns tinham dezesseis anos, que foi quando estivemos com eles, eles tocavam muito melhor do que o Galpão nessa mesma faixa etária. Por exemplo, o Marco, que não tem uma formação de ator, a formação dele é de músico, e se formou ator através da música, embora ele mesmo diga que ele não é um músico prodigioso para os músicos, mas para os atores. Os próprios meninos também dizem que não tocam tão lindamente quanto parece, que eles tocam bem para o espetáculo, mas mesmo assim eles tem isso na sensibilidade do Grupo. Não vi os outros espetáculos deles, mas acho que isso é uma dinâmica bem importante do Grupo.

**“O processo realizado pode ser considerado pedagógico para os Clowns?”.**

Acho que sim, mas, sem ter havido essa intenção da nossa parte.

“Quais foram os principais ganhos para o grupo ao serem dirigidos pelo Gabriel?”

Pode ser uma petulância, porque qualquer coisa que eu responda vai ter uma petulância da minha parte, mas acho que houve sim vários ganhos. O Gabriel, até mesmo por causa da impaciência, é às vezes um diretor difícil de se lidar, então o que vem primeiro é a criação. E isso dá um choque de produtividade no tipo de processo a que um grupo está acostumado. Acho isso um ganho para o Grupo. Não que eles não sejam produtivos, acho que eles são muito produtivos, mas essa dinâmica do Gabriel acaba colocando o produto final como uma meta a ser atingida em três meses. Nós temos três meses para realizar isso, temos que concentrar energia para realizar isso, e nós precisamos resolver as diferenças estéticas entre vocês de imediato. É para já. O espetáculo vai estrear. Isso foi uma prontidão que eu acho que o Gabriel lhes trouxe e que me pareceu interessante. No quesito de interpretação, eu também acho que houve um salto. Acho que no decorrer no processo houve um entendimento maior da potência deles. O Gabriel estava num momento, que acabou dividindo com todos nós, da questão do texto. A valorização do texto. Esse momento dura até hoje e só tem se aprofundado. Ele estava começando uma relação com a Francesca. Então a maturidade com o texto, o respeito com a palavra, foi uma contribuição bem importante. Acho que isso é favorecido por ser Shakespeare, e isso colocou em alguma medida um amadurecimento neles. Eu lembro da Renata, que lidava com o texto de uma maneira super melodramática, ao longo do processo começar a entender como é que se lida com um texto de maneira trágica. Isso é um salto de qualidade, que eles nem tinham noção onde é que isso poderia chegar. Ou o próprio Marco que sempre se dizia alimentado na relação teatral por um calor e um afeto, e não tinha um controle racional sobre o que ele estava fazendo. Quando ele encontrou esse equilíbrio foi um salto de qualidade absurdo. E isso tem até a ver com aquela fase de desprazer dele. Ele achava tudo muito frio, que faltava jogo, achava o jogo mecânico tanto com a plateia como com os atores, e de repente ele entendeu que tinha ali um controle racional que quando se esquentava com a plateia, era uma potência. Sem contar o controle do raciocínio musical, que ele se aproveitou da musicalidade dele, que passa por esse lugar, matemático, que é o que ele tem, e é o que ele tinha e redescobriu. Ou a Titina que é esse vulcão criativo, mas que era incapaz de repetir, e é fundamental no teatro que você seja capaz de repetir. E acho que isso tudo foram apenas estalos. Não é que a gente ensinou, não foi pedagógico, não dava nem tempo de ensinar. Mas hoje a Titina me fala que quando ela faz televisão, ela é elogiada pela capacidade que tem de repetir uma cena mil vezes da mesma maneira, e não fomos nós que ensinamos. Foi um estalo que ela descobriu. A Camille, que era totalmente verde, foi descobrindo um jogo mais maduro, mais técnico, mais direto e dinâmico com o espectador. A Paulinha teve um ganho de controle também. Porque a Paulinha é louca, ela pirava, e foi aprendendo a aproveitar melhor um *clown* que ela tem que é ótimo. Então houve um salto de qualidade, e a gente saiu de lá com um acordo de que aquilo era uma linha que não tinha volta. Mas repito, é uma petulância minha, porque os processos são muito individuais, e eu posso falar que no processo seguinte com o Marcio, que eu não assisti, pode ser que eles não tenham se interessado em nada disso que estou falando, e aquilo foi interessante naquele processo especificamente. Teve uma situação, por exemplo, que o Gabriel ficou tão bravo com o **Joel**, que ele falou que rasgaria o diploma do Joel, e o Joel disse que saiu acabado daquele dia. Mas de repente surgiu uma prontidão do Joel se colocar em cena. Voltando ao que falei, não é que eles eram movimentados pelo afeto, mas de certa forma todos ali foram colocados contra a parede, de uma maneira que precisavam crescer, e aconteceu. Digamos que essa foi uma pedagogia nossa, mas que não é tão pedagógica assim. É do tipo: se vira! Resolva isso para amanhã! Você escolheu ser ator, não escolheu? Não teve em nenhum momento da nossa parte um paternalismo com o Grupo, de preservar o Grupo. O Gabriel é sem muita

paciência e fala mesmo. Quando estou com o Gabriel, também sou uma voz crítica e dura, sou bastante explícito, e se por um momento isso pode ser doloroso, normalmente isso promove saltos. Não me gabo disso, porque às vezes isso pode ser um tiro no pé. A gente pode acabar com a carreira de um ator. Mas tem uma pedagogia nesse sentido que é a pedagogia do “resolva para amanhã”. Então individualmente acho que tiveram vários saltos nesse sentido e isso acaba convergindo para a história do Grupo. E essa cobrança de colocar contra a parede acaba voltando àquela questão do profissionalismo. Se vocês vão ser profissionais, vocês precisam cobrar tanto por tal espetáculo, e é assim que é. Cobrar menos, para vocês dormirem embaixo da ponte, não é ser profissional, e não vai ser com o meu nome e com o nome do Gabriel Villela. Isso acho que também é um ganho. Se tem que refazer adereço, não é alguém que vem e passa uma cola bastão e pronto, tem que ser com o aderecista que fez. Se vai ter uma substituição de ator, não é o cara que vai ter que se virar, o Ivan vai até lá, e de tanto em tanto tempo o Ivan vai lá ver a qualidade do espetáculo. Tudo isso é um profissionalismo que a gente tentou instalar no Grupo. Às vezes a gente se frustra um pouco nesse sentido, mas acho que é o processo de cada um. Porque o profissionalismo também é caro. Se vai me levar para ver um ensaio, é caro, se vai pagar o aderecista é caro. Tudo é caro, por isso você tem que cobrar mais, mas as pessoas não querem pagar. Então a gente vai entrando num gargalo. Daí de saber aproveitar mais isso do mercado. No caso do *Ricardo III*, foi quando a gente conheceu o Shicó do Mamulengo, que foi o aderecista, que é um cara mega talentoso, que fez coisas maravilhosas e está entre as pessoas que o Gabriel não larga, e que conheceu ali no processo.

**“Quais foram as maiores dificuldades do processo?”.**

Não sei dizer. Não acho que foi um processo tumultuado. Não sei identificar grandes dificuldades. Foi um processo harmonioso. Tinham algumas dificuldades de relacionamento. O Marco e a Renata eram recém-separados, então essa era uma dificuldade real. Em vários momentos dos ensaios a gente ficava numa certa saia-justa, mas tinha que tocar a bola para frente. Mas do meu ponto de vista, embora houvesse reclamações internas, isso não respingava para mim e para o Gabriel. Sobretudo porque levar o Gabriel para Natal era um sonho deles de muitos anos, então eles não iam colocar nada em risco. Eles não iriam arriscar o projeto. O ponto de vista deles pode ser um pouco diferente, mas passado um estresse inicial, um estresse que durou dois dias e no qual principalmente a produção tem que baixar a bola, acaba virando um ganho para o grupo, porque as loucuras do Gabriel foram sempre prezando a qualidade do trabalho, o bem-estar do trabalho, o que só enriquecia o próprio trabalho. Então não diria que foram dificuldades ou percalços, foram questões a serem lidadas no dia-a-dia. Acho que foi um processo super harmonioso.

## 2.2. GABRIEL VILELLA

*Entrevista realizada com o diretor Gabriel Villela em 27 de novembro de 2014, no seu apartamento no bairro da Bela Vista em São Paulo.*

**Diogo:** Para começarmos, gostaria que você se apresentasse, e contasse como foi seu primeiro contato com os Clowns de Shakespeare.

**Gabriel:** Não sei se ainda é necessário que eu me apresente. O que é interessante é que tenho uma formação acadêmica em Artes Cênicas pela USP, e ao mesmo tempo trago, como interiorano, uma formação popular, numa escola popular de circo-teatro, de teatro de rua, de dez anos de mambembagem, de um grupo que nós tínhamos no sul de Minas, chamado Raízes. Mambembagem, mas mambembagem fuleira mesmo, o que é uma delícia: muita cantoria, cachaça, cidade histórica, as belezas do interior, capelinhas de Ouro Preto, Tiradentes e por aí vai. Nesse contexto, no meio desses dois contrastes, eu existo. Conheci os Clowns de Shakespeare através da palavra do maestro **Ernani Maletta**, que se apaixonou imediatamente pelo Grupo, como é comum todo mundo se apaixonar pelo Grupo. O Ernani e eu já éramos parceiros de longa data pelo Grupo Galpão, e Ernani foi para Natal para fazer um trabalho com eles e com o **Eduardo Moreira**, e encontrou o **Marco França**, que é um gênio também, e houve uma identificação porque o Ernani tem também uma verve muito grande como ator. Como o Marco, ele cultiva dentro de si um grande ator. Quando o Ernani encontrou esse povo maravilhoso, e deu de cara com Marco, eles viraram compadres. E não se largavam porque a música se tornou a viga mestra dessa relação. Ernani escrevia para mim, dizendo que eu precisava conhecer o pessoal. Eu achava um pouco distante sair de São Paulo e ir para o Rio Grande do Norte para uma montagem, porque estava muito complicado de agenda, mas a Babaya, que também os conhecia, disse que eu tinha que ir ver os meninos, que eles eram excepcionais, e mais jovens do que o Galpão em termos de história de grupo. Todo mundo foi enchendo muito a bola deles. A Maria Thais era a diretora do TUSP, e os trouxe para uma temporada de repertório no final do ano, e nós fomos assisti-los. O espetáculo que eu assisti foi *O casamento*. Quando eles começaram a entrar em cena, o que vinha para mim nem era a fábula, tão conhecida da gente que faz teatro, mas era a personalidade individual de cada um compondo uma personalidade coletiva. Lá pelas tantas do espetáculo não foi possível não trazer para as minhas reflexões a similaridade com a configuração que tem o Galpão. A anatomia Clowns é muito parecida com a anatomia Galpão no que diz respeito à tipologia de artistas que se agregam e congregam-se para criar uma unidade estética, uma unidade estilística, uma unidade artística. Quando entrou o **César Ferrario**, aquele homão, aquela coisa, e de Mossoró! E eu já tinha trabalhado em Mossoró, e acho que se não tivesse nascido em Minas, eu teria nascido no Seridó. Tenho uma paixão, um amor e uma intimidade com aquela região e com aquilo tudo, sem ter vivido lá. O Seridó me encanta muito e me traz muito mistério. A **Titina Medeiros** não estava no espetáculo, mas na sequência desse encontro, marcamos um encontro em Natal para assistir o *Fábulas*. E quando cheguei para assistir, do lado da porta de entrada do Barracão estava a Titina vestida de esmeralda, com olhos de esmeralda e aquela cara de gata de Acari. De certa maneira ela e os meninos, naquela generosidade deles de saber receber, são muito sedutores. É uma festa chegar lá, uma celebração. O *Fábulas* é um espetáculo muito bonito, talvez o mais belo espetáculo do grupo na minha modesta opinião, no que diz respeito a traduzir a própria essência. Foi assim que conheci o Grupo. Num segundo momento o Grupo manifestou um desejo de trabalho. A gente começou a cozinhar isso em banho-maria, porque as distâncias eram longas. Era complicado, porque o meu ateliê é no sul de Minas, e sem esse

ateliê eu não consigo começar um trabalho. Criar essa logística e arrumar verba não foi fácil para eles, não foi fácil para ninguém. Eles vieram para Minas, para o sítio, e nós ficamos lá uns dez dias fazendo exercícios em cima do *Ricardo III*, e do conceito plantageneta que envolve as famílias York e Lancaster. Isso, para trabalharmos sobre as raízes inaugurais da Guerra das Duas Rosas shakespeariana e achar a reverberação disso tudo na nossa história pessoal, na nossa história regional. Além dessas experiências, somada à cantoria – Ernani e Babaya estavam por lá, e Babaya fazia o trabalho com eles sistematicamente pela manhã – eles tinham que aprender a subir numa árvore centenária que a gente tem no sítio, para que eles pudessem se relacionar mesmo com essa ideia de árvore genealógica, como se fosse um exercício bem literal para que depois dele nascesse alguma metáfora interior. Foi um trabalho belíssimo. Só não foi nota dez, porque tirei uns figurinos uma vez, e falei para eles subirem na árvore com figurinos. Eu tinha separado um para cada ator, e quando eles se vestiram, eles foram a pique em direção à árvore. Eles não estavam acostumados com uma coisa tão radical, ou com uma roupa que recusasse a dinâmica física e burguesa do corpo com a liturgia que essas roupas pediam. Eram roupas que, mesmo não tradicionalmente, remetiam a alguns períodos da história da humanidade. Foi horrível, foi péssimo para todos nós, a gente chorou... Foi engraçadíssimo, porque fiquei puto, pedi para eles tirarem as roupas, botar tudo em cima de uma cama, e tampei com um pano, igualzinho a gente faz com defunto quando acaba de morrer na roça. Falei que eles não estavam preparados, que eles tinham que estudar estilo. E depois, eles tinham uma moda de espirrar. Esse negócio de “estou com rinite”. Ator não pode ter rinite, de dar vinte e três espirros contínuos. E não era um deles, eram quatro! Primeiro pensei que deveria ser problema do sítio, mas ele é tão limpo que comecei a suspeitar que o problema era deles mesmo. Nas avaliações finais, falei que nunca tinha visto tanta gente com rinite alérgica, e que eles tinham que dar um jeito de operar os narizes deles, porque eles queriam fazer teatro de rua, ganhar o mundo, e espirrando daquele jeito, alérgicos daquele jeito, não ia dar. Porque na hora de você cobrar um timbre, uma entonação específica, a rinite alérgica era argumento. Mas a gente fechou essa história muito bem, já apaixonados, e realmente procurando encontrar os meios de trabalharmos juntos. Dando mais um salto na história, quando cheguei lá e começamos a trabalhar os *workshops*, eu reparei e perguntei onde estava a rinite daquele povo, e todos tinham feito cirurgia no mesmo médico! Foi muito engraçado. A gente desenvolveu um afeto muito grande. Eles são muito afetuosos, e mineiro também é. Mineiro fala muito com as mãos, é invasivo na intimidade da pessoa nos primeiros cinco minutos de conversa... Mas isso ajudou muito a aproximar as diferenças. E foi em cima desses encontros episódicos que nasceu o gene do *Ricardo III*.

**Diogo: Do momento no sítio, até a chegada de fato para a montagem em Natal, houve um grande período de tempo, havendo até uma grande cisão no Grupo com a saída da Nara, do Rogério e da Carol...**

**Gabriel:** Sim, teve. O Clowns de Shakespeare existe dessas cisões. Tem sempre dois entrando, dois saindo, um com problema na faculdade, outros chegando da Europa e entrando... Eles têm uma dinâmica de entra e sai entre eles. Com a saída dos meninos, foi custoso lidar com a ausência do casal Rogério e Nara, porque eles vieram tão inteiros para Minas, e imprimiram também uma força muito forte no trabalho. E enquanto eles foram levantar o dinheiro e as condições para a montagem do espetáculo, eu fiquei em Minas cuidando da poética, de pensar uma poética, de estudar para eles, e quando cheguei em Natal, soube da notícia de que Rogério e Nara estavam fora. Foi uma mutilação mesmo. Eles lidam melhor com isso do que a gente. Eu tenho uma dificuldade imensa, e não só no Clowns. Há pouco tempo no Galpão a Inês e a Teuda foram para o Rio fazer uma novela das seis, o Galpão encontrou lá dois atores maravilhosos,

mas eu não tive coragem de assistir ou de ir mexer na substituição. Porque trabalhando com um grupo, você direciona a criação tanto para aqueles perfis de atores, para aquele conjunto de possibilidades que cada ator tem e que cria contrastes enormes internos, que quando sai um e leva essa coisa embora, esse vácuo para mim não se preenche. Os Clowns e o Galpão convivem melhor com isso do que a gente. Os grupos têm as paredes mais flácidas, e eu sou mais duro. Tenho dificuldade com isso, mas essa é uma característica dos Clowns.

**Diogo: Mas apesar dessa cisão e desse intervalo, a experiência do sítio foi preparatória para o processo em Natal?**

**Gabriel:** Foi, mas de maneira amputada. Eles deixaram de ter três pessoas: o casal e a Carol, que estava voltando para o Rio de Janeiro, sua terra natal. Então era um sorriso com 145 dentes na boca, e três falhas. E nessa história desse preenchimento dessas lacunas, acabou vindo **Joel Monteiro**, do Ceará, e eu olhava para ele e era um mistério; uma pessoa séria, um ator sério. Eu não entendia o Joel. Depois, me apaixonei tanto por ele! Fui conhecendo essa nova formação do Grupo, e fui aos poucos tentando renovar o espírito do espetáculo. Por que em Minas Gerais não é possível criar aquele espetáculo: *Sua Incelença, Ricardo III*, pelo próprio nome. Nós temos cantos fúnebres e populares de carpideiras, mas não com a qualidade dramática e a sofisticação melódica e a embocadura dos nordestinos. Foi buscando isso no Grupo, e o exercício do *clown* de rua, do palhaço de praça nordestino, que bota uma caixinha no chão, se traveste e fica ali esperando uns trocados, que começamos a pensar esse espetáculo.

**Diogo: Uma das coisas que mais chamou atenção do Grupo durante o processo foi a questão do figurino já chegar no primeiro momento dos ensaios em Natal. Você poderia falar sobre isso?**

**Gabriel:** Eles andavam feios demais. Não com relação à roupa, mas ao corpo. O corpo do ator brasileiro de forma geral é muito pouco preparado para esses espetáculos que envolvem épocas, estilos. Shakespeare escreveu quase que inteiramente sobre um período anterior à renascença inglesa. Para se proteger ele colocou tudo lá atrás, antes da fundação do parlamento inglês, no medieval. O corpo dos Clowns é um corpo muito solto, voltado à dança, eles são muito dançantes, muito expressivos, sinuosos, pela coisa da dança, das festas que são o litoral e interior nordestinos. Então eles têm sempre essa sinuosidade, esse molejo, essa libido. E eu achava que tínhamos que criar um corpo que ao mesmo tempo fosse litúrgico para ambas as terras. Puxar o *Ricardo* da sisudez medieval e histórica, para um contexto das festas nordestinas. O meu ateliê me acompanha para todo o lado, e é claro que normalmente é mais fácil deixar à disposição dos atores tecidos, roupas e adereços, do que propriamente microfones, material de luz e som, porque isso custa muito caro. O ateliê tem uma função pedagógica no meu caso, que é o de modificar o estado cotidiano do local de trabalho, especialmente com grupos que criam vícios naqueles espaços deles, e esses espaços se tornam viciados e viciosos, com essa luta deles do dia-a-dia, pela sobrevivência que não é fácil para ninguém. O ateliê tem essa função de chegar e introduzir coisas, elementos, texturas, entre a realidade cotidiana deles e a instalação do prodígio, do evento, do prodígio da criação. Na verdade, eles não tinham quase dinheiro nenhum, para os parâmetros de São Paulo. Nesse período, fui para a Quadrienal de Praga. Fiquei mais tempo por Praga e achei uma loja de produtos *rock and roll* chamada Ed Hardy, que só para entrar você já gastava uma fortuna. A porta era fechada, era um povo metido lá dentro, bem ao estilo Madonna, um *rock and roll* de boutique, e a loja era bem cara. Eu fiquei tão doente com o Grupo que gastei minhas economias todas com camisetas que ficaram no figurino final. Na verdade o figurino final é fruto dessa viagem à Praga, da qual ficaram as partes superiores das roupas, e as partes de saias e tules, de um vermelho bonito que a gente não

costuma ver na cartela de cores tropical, são de Paris, de uma loja que vende roupas de puteiro. Se você olhar nos traços daquelas saias, você vai ver Moulin Rouge. São roupas para vestir para transar, são roupas íntimas, combinações. Separei aquilo pensando nas meninas. Eu também tinha uma expectativa muito grande de conhecer o Shicó, que não tinha ido para o sítio. O Shicó era uma promessa garantida para o trabalho e havia um relato coletivo do Grupo falando que ele era o que realmente ele é: um gênio. Do nível do Marco e do Ernani para música, está o Shicó para essa área. Eu queria entrar com essas estranhezas e com essas delicadezas, com esses tecidos delicados e estimulantes em corte francês e as malhas *rock and roll* com uma estamparia que não tinha no Brasil. E ao mesmo tempo eu olhava para aquilo e achava tão Lampião, tão próximo da religiosidade do Seridó, porque tive a experiência de fazer o Auto da Liberdade em Mossoró. Fiquei lá durante seis meses e puder ver um pouco qual é a poética do sertão, seja através do cordel, dos cantos, da quadrilha e do São João deles que é muito forte. Mas precisava do Shicó porque eu não tinha mão para aquele material. Na verdade, uma parte dessas roupas eu usei no *Vestido de Noiva*. Quatro camisolas foram usadas na Leandra Leal para fazer a Alaíde, mas eu tinha mais um tanto, comprei outro tanto, desfiz essa roupa e fui distribuindo entre homens e mulheres. Quando o Shicó chegou no primeiro momento do trabalho, ele pegou esse material e começou a transformar na nossa frente. Ainda considerando a questão da indumentária, utilizamos muito os cipós encontrados no Alecrim, que é a zona de comércio popular de Natal, e o lugar mais lindo de Natal, na minha opinião. O Alecrim é um lugar muito inspirador, porque ele é um ponto de reabastecimento daquilo que vem do interior para o litoral. O pai do Shicó é um homem do mato, conhece essa variedade de cipós, e ele nos mandou feixes e feixes de cipós. Também utilizamos uns chapéus vietnamitas que eu tinha, que são feitos de palha de bananeira, e que o Shicó desfez. Desse desmanche veio nascendo umas cores barrocas, muito parecidas com Minas Gerais, com o mestre Ataíde. O colete que o César usa como Tirrel Jararaca é todo feito com esses chapéus, e a gente preservou essas cores. O Shicó costurou ali do jeito que ele aprendeu com o bisavô, com o avô e com o pai, o que está ligado diretamente com o grupo do Lampião na medida em que eram eles que reformavam as vestimentas dos cavalos do grupo do Lampião, que adornava tudo. Até roupa de cavalo esse gênio chamado Virgulino fazia. E Shicó foi o elo. A goma arábica transformadora, que apareceu para juntar essas coisas e começar a levantar um material que eu nunca tinha visto na vida. Em cada momento de mesa, de estudo nosso em cima da fábula que tem 57 personagens com falas e tínhamos oito atores para fazer, tínhamos que amputar a obra, desossar a obra e trabalhar com partes dela, porque nem no campo profissional hoje eu acho possível você juntar um elenco de 50 pessoas para fazer um drama histórico de Shakespeare no Brasil. Era inviável. E o grupo também não tinha essa personalidade de convidar pessoas, agregar pessoas, então, a gente tinha que resolver. E começamos pelo estímulo visual, na estrutura desse ateliê que mandalisticamente todos os dias virava outra coisa nas mãos nossas, e principalmente nas mãos do Shicó que começou a fazer aquela transformação da qual falei. E uma coisa linda que eles têm é namorar o objeto. Você entrega a eles a palha da bananeira, por exemplo, e a gente sabia que ela estaria em outras regiões do espetáculo além da indumentária. Eles pegavam um feixe daquilo e iam fazer *workshops* com o **Ivan**, que foi o diretor assistente, e que foi outra pessoa tão importante quanto o Shicó, porque ele entrou com a pedagogia. O Ivan tinha essa metodologia. Ele sabia organizar isso. O **Fernando** também tem, mas ele é mais samurai nesse aspecto, mais linha dura. O Ivan tem mais psicologia para organizar. Enquanto eu e o Fernando ficávamos quebrando a cabeça na sala deles com ar condicionado, eles ficavam com o Ivan propondo ideias, *workshops* livres sem direcionamento nenhum, e às vezes algo muito direcionado para determinada cena. Nesse fazer cotidiano dos *workshops* a Dna. Militana acabou transformando o terceiro ato, com o seu romanceiro, que se conectou ao Shakespeare. O

Marco, junto com a Babaya, foram conduzindo tudo isso: aquela música passava pela palha da bananeira, a palha da bananeira passava por Shakespeare, Shakespeare passava por dentro do Seridó, o Seridó vinha para Minas, para Ouro Preto, Aleijainho, os chapéus vietnamitas vieram visitar os tetos do Ataíde. E nesse sincretismo todo, ajudado pelo **Dudu Galvão**, que é um desses atores filé mignon mesmo, *top*, como ele diz, e quando eu descobri quem o Joel era – porque eu estava querendo rasgar o diploma do Joel – e descobri que ele era maravilhosa, a partir dessa presença física modificadora e da personalidade artística dele que demorou a aparecer, comecei a ir para um terceiro viés que envolve a indumentária, que foi trazer o travestismo para dentro da cena. E trazer num sentido antropológico disso, na medida em que a gente foi no teatro grego buscar a ausência da mulher no palco e a necessidade do homem vestir uma máscara que traduza o humor dos protagonistas, e já que lidávamos com Shakespeare que também não previa a presença física da mulher em cena, junto com o palhaço nordestino que também se traveste, e o fato desse fascínio pelo homem vestido de mulher ser muito forte no nordeste, em Minas, e no mundo inteiro. Esse é um grande fascínio que o teatro soube explorar muito bem, essa questão dos transgêneros. A gente foi buscar essa condição literária e poética e a gente encostou isso na Lady Anne, porque não tinha outra solução ali: quem ia fazer a Lady Anne? Falei para eles entrarem de palhaço, cantarem uma canção inglesa sobre sonho, e já instaurar as máscaras de palhaço, porque por si só elas já rompem com o realismo. Não tem nada melhor e mais eficiente para romper com o realismo do que uma boa máscara: ela instaura o artificialismo. No caso do teatro que faço, não só com os Clowns, é fundamental, porque eu não suporto teatro realista e de relação. É uma dificuldade minha. Eu percebo a beleza nos outros, mas não em mim. E o Dudu estava chegando de uma experiência carioca de cantoria, desses musicais cariocas. Ele estava com uma fixação com esses musicais da Broadway, e eu queria transfigurar aquela criatura. Ele e o Joel fizeram um *workshop* em cima do *Hair*, para fazer até com que ele gastasse aquela energia, que estava agarrada nele, e fizeram uma cena bárbara os dois, disputando quem era o ator que dava o maior agudo. Em cima desse *workshop* livre deles, os dois foram para a indumentária, o Joel compôs a Lady Anne, que eu já estava organizando. O Fernando começava a organizar na mesa comigo a adaptação, e na medida em que isso acontecia a gente puxava esses *workshops* para construir uma cena em torno da ideia. Houve instantes em que essa adaptação adiantou-se bastante, principalmente no ato que tem a cantoria do romanceiro da Dna. Militana. Mas voltando ao figurino, ele não é uma coisa pronta e entregue para a pessoa vestir, pelo contrário: ele é entregue para a pessoa se estimular, transformar e dialogar: com o Shicó, com a costureira, quando possível, porque as costureiras que eles me arrumaram por lá... Não fomos felizes com costureiras em Natal.

**Diogo: Queria que você falasse um pouco sobre o trabalho do ator. Como é sua linguagem, e de que maneira ela foi introduzida aos Clowns?**

**Gabriel:** Trabalho de ator para mim é uma coisa que envolve tudo. Desde você entregar ao ator uma matéria de jornal, que possa dizer algo, desde “descobriram a ossada do Ricardo III no estacionamento de um Shopping Center”, ou alguma coisa da própria cultura local, porque a política não ia bem naquele instante no Rio Grande do Norte. A gente juntava essas coisas, e conversava sobre o dia-a-dia, o cotidiano do estado do Rio Grande do Norte, e a relação disso com o Brasil como um todo. Tudo isso é trabalho de ator. Trabalhar o ator é fazer com que o ator vá em direção à fábula por vários caminhos. Um caminho, um percurso, uma jornada só, empobrece muito. É preciso abrir isso para ele como se fosse um delta. Um braço é o estímulo do ateliê, porque ele não tem só roupa ou material de cenografia. Ele tem uma pequena biblioteca sobre estética e história da arte, suficiente para dar uma dimensão do caminho das artes no mundo, para não achar que está inventado a roda, e lutar contra a nossa própria

ignorância. Então se você entrega Kandinsky a um ator num determinado momento do percurso dele, e o confronta com a abstração. Você de certa maneira está estimulando a dilatação do pensamento desse ator, sobretudo no campo da poesia, aquela poesia que não é realista, que não é oriunda do melodrama das novelas pós-revolução francesa. Trabalho de ator também é você trazer uma sequência de notas musicais e falar para ele realinhar determinadas palavras de Shakespeare dentro do verso musical para que ele descubra o impacto dramático que isso pode ter para a personagem. Trabalho de ator é você trazer, por exemplo, Acauã, no caso da Titina, num momento em que o protagonista está no campo da batalha, e precisa dormir e antes de dormir ele ouve aves agourentas cantando em cima duma árvore, e ele relaciona isso com as imprecações da mãe, e quando ele dorme ele sonha com os fantasmas dos mortos que ele matou. Eu sabia já sobre Acauã, porque tinha trabalhado com Elba Ramalho, mas não é chegar e falar: agora você vai cantar Acauã. É resgatar o sentido mítico dessa ave, similar ao sentido mítico dessa ave original do *Ricardo*, e fazer com que elas se encontrem no coração do ator, na região em que elas se irmanam no tempo mítico. Isso é trabalho de ator. O trabalho de ator é você tirar endoidecidamente o corpo do ator da cultura burguesa, com esse andar nosso vulgar, cotidiano, sem liturgia nenhuma, e aplicar um corpo apto à liturgia, apto à celebração de determinados mitos, já que o teatro que eu faço prioriza muito essa perspectiva. É trabalho de ator, em síntese, é como você cria a prosódia, como é que cada um vai falar aquele texto, desde o ponto de vista da inteligência, o que não é fácil no *Ricardo*, porque é muita gente, e é muita conspiração palaciana, e envolve muita gente. Trabalho de ator é o que foi feito com eles: a gente detectou que nas montagens que a gente teve acesso, para teatro e algumas versões cinematográficas, as três mulheres da peça, eram todas mulheres boas de imprecação – e Shakespeare adora imprecação, porque é o prólogo da vingança, e nela está aquilo que você quer que aconteça de pior com outras pessoas – e sem essa polifonia de imprecações femininas em torno do Ricardo, a obra perde nuances, perde sutilezas e fica incompleta. Nesse caso nosso, trabalho de ator também foi trazer para o universo da mesa, da leitura e do trabalho de texto imbricar e trazer algumas cantorias locais e cantorias do *rock* inglês, para ficar um pouco mais herético e irônico, para que a gente pudesse também exalar outra versão, como se fosse uma montagem estratificada, onde você tem níveis e níveis de compreensão. No trabalho de ator feito com os Clowns, principalmente, e no Galpão é muito assim também, o que arremata tudo numa última instância é a elaboração do roteiro musical, como se ele fosse um discurso dramático, não necessariamente copiando o estilo do autor, mas liberando para o público da rua momentos de respiração dentro da tragédia, do drama histórico, mas que também estabeleça temas e possa criar associações temáticas. Como quando a gente fez as primeiras experiências em Acari, que o Grupo tinha certa desconfiança se o público de rua ia acessar uma obra tão complicada. É como o Galpão, também. O Galpão não acreditava que aquilo tudo ia dar certo. Foi assim com *Romeu e Julieta*, com a *Rua da Amargura*, e com o *Gigantes da Montanha*. O Fernando organizou uma conversa com o público de Acari, logo após a primeira apresentação, para a gente ouvir os depoimentos, e as pessoas são muito inteligentes, e sensíveis demais, e as respostas deles foram incríveis, de crianças que faziam uma síntese da obra apresentada. E isso é a conclusão de um trabalho de ator. Mas que ainda continua a ser trabalhado quando o diretor se ausenta do processo, se lateraliza, sai do foco e coloca a plateia em seu lugar. Aí começa outro tipo de diálogo, que esse sim, é um diálogo transformador cotidiano. Tem sido assim sempre para nós, e é uma característica do teatro, e para mim tudo isso é trabalho de ator. Eu não sou muito dado às convenções. Eu gosto de ouvir a plateia falar, ter a chance de ficar como nós ficamos em Acari, dez dias, conversando todo o dia com a plateia. Isso é o suprasumo do chique do trabalho do ator: você colocar plateia conversando com ator sobre a obra feita. E ali tinha tudo pronto, porque voltando ao trabalho de ator, o ateliê tem essa pedagogia, ele tem a obrigação de juntar

partes e fazer com que elas preparem o espetáculo pelo menos um mês antes de estreiar, para que o ator, antes de encontrar a plateia, tenha tempo de sedimentação, e um silêncio maior entre eles, de conexão com a obra, com as referências e propostas. O ateliê tem essa pedagogia que faz parte também do trabalho do ator no meu modo de entender teatro.

**Diogo: Qual a diferença de se trabalhar com um grupo previamente formado e um elenco?**

**Gabriel:** Primeiro temos que limpar de vez as nomenclaturas sociais: o que é coletivo, o que é individual, o que é conjunto. Na verdade, a arte a partir da renascença traz a rubrica, ou seja, cada um é ator da sua própria obra. Agora, dentro de um coletivo como a palavra é hoje difundida no nosso meio, o grupo como coletivo tem responsabilidades internas e em cena que fazem com que o trabalho se torne mais horizontal em termos de criação, de colaboração, como na tese do Tó. Um elenco formado tem uma tradição mais vertical, como se fosse uma organização piramidal, onde todos têm suas funções claras, as pessoas são contratadas para essas funções, e o elenco é contratado a partir de uma conquista de leis de incentivo para fazer aquele espetáculo em tantos dias, em tantas horas, apresentar tantos meses, circular tantos meses, e fechar as contas no ministério, na prefeitura, ou no governo. Por que se não, você não faz teatro no Brasil. E no mundo também. Teatro é uma arte deficitária. Principalmente quando envolve artistas independentes. O que eu chamo de independentes? São artistas que optaram por não participar de grupos, mas que são fundamentais nessa diversidade imensa que é o teatro na sua exposição máxima. Eu transito muito bem entre as duas áreas, porque venho nascido de um grupo de teatro e convivi por dez anos com um grupo que não tinha subsídio nenhum, que viajava de romaria para fazer teatro não sei onde, e mais onde, e mais onde. Essa cultura do conjunto é muito rica e ao mesmo tempo muito desgastante. Um grupo quando chega aos seus primeiros sete anos de vida passa por uma grande primeira crise existencial, e as relações ficam muito baqueadas. Num elenco que você traz, você junta um monte de doidos dentro de uma sala, dirigidos por um mais doido ainda: é um hospício, um sanatório. Então é preciso muita luz, muito oxigênio. Mas um elenco não se estressa. Talvez porque eles sabem que aquilo tem um começo, um meio e um fim. No caso do elenco noto que o empenho do artista é mais concentrado nesse período pré-estabelecido pela produção. E como as chances são poucas de encontros, e diálogos entre pessoas que não se conhecem, vive-se mais intensamente a corrida para o espetáculo. Num grupo você tem um calendário mais dilatado. Você pode trabalhar oito meses, um ano, com um grupo, criando, e com um elenco não há dinheiro que consiga bancar um elenco ensaiando por um ano. Você tem que disciplinar tudo isso para que em pelo menos três meses colocar o espetáculo em cartaz. Essa rigidez do trabalho independente é muito boa porque ela te deixa sempre renovando os códigos de objetividade e responsabilidade para com as leis de incentivo, porque você está usando dinheiro do onerário público, então você tem que dar respostas burocráticas ao Ministério Público, mas tem esse grande poder de renovar o quadro de atores. E a experiência que um diretor acumula é de conhecer pessoas. Um grande diretor é um grande conhecedor de pessoas, é um grande “precisador” de pessoas, e o elenco renova o quadro para você. Você zera tudo, e por mais que você seja apaixonado por alguns atores, a composição de um elenco varia de uma peça para outra, e quando encerra o espetáculo você ainda deixou de conhecer e ser conhecido por uma parte imensa dessas pessoas. Como isso tudo tem libido, tem pulsão de vida envolvida, é natural que você viva uma eternidade em um ano de trabalho. O grupo vive uma eternidade numa eternidade. É onde dá os desgastes, porque se passa no esmeril as relações, e há tremores de terras, e as placas tectônicas aparecem mais. Normalmente um grupo não trabalha muito com impacto, mas com a fricção, com o lixamento, com uma borda das placas lixando a outra, pedra gastando pedra, e se tem que acontecer alguma

coisa no elenco, já é de pancada mesmo, uma placa contra a outra. Atores são maravilhosos porque são tectônicos, são titãs.

**Diogo: Você considera que a prática de convidar encenadores é uma prática pedagógica para os Clowns de Shakespeare?**

**Gabriel:** O grande perigo de um grupo ou de qualquer expressão teatral é o efeito bolha, feudal. Se ele se fecha numa experiência endocêntrica, voltada para o próprio umbigo, o grupo acaba desenvolvendo o que o homem contemporâneo desenvolve, que é uma espécie de hipertrofia do ego coletivo dele, e o mundo passa a existir a partir da referência interna. Para os grupos renovarem isso como os Clowns de Shakespeare, eles têm que ser porosos. Eles criam poros, tentáculos, pondo ventosas para todo o lado e pegando várias pessoas a cada momento. Eles sabem que se eles ficarem só entre eles, isso é uma ruína. Isso arruína um grupo. O Galpão é feudal entre eles, os treze galpônicos, mas é um grupo aberto à experiência de diretores. Acho que os Clowns imitam na grandeza o Galpão que conheceram. Mas não é uma imitação vulgar, terrena, é no sentido da mimese que envolve forças divinas. Eles não cansam de estar em contato com dramaturgos e isso é aquilo. Eles têm uma coisa mais complicada porque eles renovam também o quadro interno sempre. O Galpão convida uma ou duas pessoas. A gente briga um pouco, e põe duas pessoas dentro, e essas pessoas já entram instalando um oxigênio imenso. Não é da personalidade do teatro o isolacionismo individual, a ideia da insularidade do indivíduo. Isso é a dramaturgia shakespeariana, por exemplo. Mas um grupo precisa ter poros, porque senão ele não dialoga com o mundo. E os Clowns especificamente, quando fui para lá, eu notava essa dinâmica: eles desejavam imensamente sair de um campo restrito de trabalho e dilatar a experiência mundo afora. É muito comum encontrar em declarações do Grupo, do Fernando Yamamoto, dizendo que comigo eles atravessaram o oceano. E é verdade. Mas eles queriam isso. Eles pagaram a mim para atravessar o oceano. Me compraram como uma escada que tem os degraus da glória para o exterior. E fizeram isso no melhor bote, porque não tinha perigo de afundar, não era um Titanic. O grupo é sábio nesse sentido, troca os cavalos da carruagem, deixam eles descansando, procuram novos cavalos, novos cocheiros, para seguir a estrada. O grupo tem essa beleza também: num elenco no eixo Rio-São Paulo até Minas Gerais, você tem menos a dinâmica de circulação das peças. Eu sou bem-aventurado nesse sentido, porque conheci mais de vinte países, não só com o Galpão. A viagem com o grupo é muito diferenciada da viagem com um elenco. O grupo tem uma coisa que quando sai, é uma grande família: tem a grande mãe, o grande pai, o grande irmão, o grande bosta, o fodaço. Isso torna a viagem muito prazerosa. Quando ele viaja, é uma viagem entre amigos. O elenco se divide em pequenos núcleos e cada um tem um foco de interesse diferente. O grupo mantém a magia. E essa coisa da circulação da obra de um grupo fechado, que se torna uma igreja, já é mais difícil. O grupo precisa de outras pessoas de fora, para fazer essas passagens, da experiência. No caso dos Clowns de Shakespeare foi a primeira experiência internacional deles, mas eu já estava puta velha na parada. Eles são péssimos de manutenção de figurino e cenário. Eu não sei o que acontece, é um rolo. Mas eles estão aprendendo com os diretores. Com um rigor. O que tem um grupo de bonito é que, seja com um diretor de dentro, ou de fora, é a sensação de que você vai manter aquele espetáculo por um período enorme. E se eles não fazem uma boa manutenção de tudo, eles perdem esse material, e qualquer material de teatro entra em fadiga muito rapidamente. Trabalho com roupas antropológicas, então tem uma textura de tempo sobre elas. E eles não se preocupam muito com isso. Voltando ao tema: o Grupo que busca artistas fora dele para se relacionar com ele, já está preparado psicologicamente para uns revertérios, até porque no meu caso, não sou uma pessoa fácil, não sou uma pessoa convencional. Eu posso até ser, mas aí não acontece nada. Todo grupo precisa de um diretor que chegue e faça como a

poesia e o baque da poesia do Ferreira Gullar. Todo grupo precisa de um baque, e a poesia nasce disso, de quando se dá o transtorno. Um grupo que pede um diretor de fora é porque quer transtorno. Quer o baque da poesia, ele quer dialogar com gente de outro mundo. Mesmo porque eles também não são muito daqui da Terra. Ator é uma coisa muito linda nesse aspecto. Acho que eles têm um pouco essa visão também. No caso do **Marcio Aurelio**, por exemplo. Sou amigo de escola do Marcio Aurelio, somos quase da mesma geração de diretores, e o Marcio chegou ali formal. Ele bancou uma montagem, e não teve essa coisa de comungar as cozinhas. Até porque naquele momento talvez não houvesse para o Marcio esse espaço para essa interação. E o Marcio não é de dar essas intimidades. Grupo que procura diretores, quer isso. O diretor também é muito nocivo. Ele vai ter um olhar seletivo, ele tem vários critérios, mas eles querem esses critérios desses artistas em determinado momento, vinculados a uma obra deles. Todo grupo faz essa mesma manobra: chama, interage, mas depois precisa seguir um pouco com suas próprias pernas.

### 3.1. LÍGIA PEREIRA

*Entrevista com Lígia Pereira, assistente de direção do espetáculo Hamlet: um relato dramático medieval (2013), realizada em sua residência no bairro da Bela Vista, em São Paulo, no dia 29/07/2014.*

**Diogo:** Para começar, eu gostaria que você se apresentasse.

**Lígia:** Meu nome é Maria Lígia Pereira, mas o nome que utilizo no teatro é Lígia Pereira. Eu comecei no teatro há muitos e muitos anos atrás. Me formei na Escola de Arte Dramática (EAD) como atriz, e naquela época eu já conheci **Marcio Aurelio**. Ele fazia um trabalho com a minha irmã que se formou como atriz na Escola de Comunicações e Artes (ECA) à mesma época. Conheci Marcio Aurelio, trabalhei como atriz em dois trabalhos dele, enquanto ainda estava na Escola de Arte Dramática. Depois, me afastei do teatro por questões pessoais, mas continuamos uma amizade muito forte. Quando pensei na possibilidade de voltar a fazer teatro, perguntei ao Marcio se ele me deixava assistir a um ensaio da montagem que ele estava realizando, do *Ricardo II*, para ver como é que me sentia. Ele me falou que se eu queria assistir a um ensaio, seria melhor eu virar sua assistente. E comecei assim. A minha formação como assistente de direção foi com o Marcio Aurelio, e coincidentemente, com o **Gabriel Villela**. Porque me afastei, fiquei na parte administrativa de teatro por questões financeiras, e quando o Gabriel precisou de uma assistente, ele perguntou ao Marcio se ele indicava alguém e ele me indicou. Fui trabalhar com o Gabriel e fiquei por quase sete anos trabalhando com o Gabriel. Depois fui para outra área do teatro, fui para a área técnica do Teatro Municipal de São Paulo, na gestão da prefeita Marta Suplicy, sendo coordenadora da cenotécnica. E quando terminou a minha fase lá, o Marcio me convidou para voltar a trabalhar com ele. Então eu aprendi na prática, e sempre com um olhar de atriz.

**Diogo:** Como nós não temos a cultura dessa função de assistente de direção, eu gostaria que de saber como você definiria essa função.

**Lígia:** A função depende muito do diretor. Quem delimita o teu campo de ação é o diretor. Na verdade, você é aquela pessoa que presta atenção, que entende a proposta do diretor, conhece o trabalho dele, e tem muitas conversas paralelas com ele antes, durante e depois do processo. O meu desenvolvimento como assistente se deve mesmo à generosidade do Marcio e do Gabriel. Sou uma assistente que, geralmente, as pessoas estranham, porque os dois sempre me deram muita liberdade para palpitar, opinar, mexer na cena, mesmo que depois se desmanche tudo. Faz parte do processo de trabalho do Marcio Aurelio que todas as pessoas envolvidas estejam absolutamente integradas e relacionadas à cena, ao fazer teatral. E é de uma generosidade absurda. Isso faz crescer o teu olhar, porque cresce o teu comprometimento. É muito diferente de você ter um assistente que está somente cumprindo ordens, ou seguindo um pensamento que não é o dele mesmo. É lógico que em alguns momentos você pode até discordar da opção do diretor, mas isso é posto na mesa, é debatido, e tudo é fundamentado, não é só na base do gosto e não gosto. A arte sempre parte em certa medida do gosto e não gosto, mas você acaba fundamentando suas opiniões. E sempre, com Gabriel também, foi uma questão de se envolver no trabalho, se envolver no trabalho de figurino, e com o Marcio também: se envolver na feitura do teatro como um todo. Então tem uma hora que você não sabe onde começa e onde acaba o seu trabalho.

**Diogo:** Inclusive na montagem do *Hamlet* você assina o figurino.

**Lígia:** Assino o figurino e assino a adaptação do texto.

**Diogo: E como foi essa adaptação?**

**Lígia:** Partimos primeiramente para uma adaptação pela questão prática mesmo: a duração do espetáculo. Como colocar a feitura deste espetáculo tão exaustivo, na íntegra, sendo que a gente tinha um tempo de trabalho reduzido? Embora a gente tenha ficado desde setembro juntos trabalhando, estreando em janeiro, tínhamos que contar com as viagens que o Grupo fazia para apresentações fora, com a agenda do Grupo e a nossa própria agenda, além dos feriados de natal e ano-novo: o tempo era muito reduzido. E com um elenco, obviamente, reduzido. Nós tínhamos aqueles oito atores para uma peça que precisava, para ser montada na íntegra, de dezesseis, dezoito atores, e não queríamos utilizar o recurso de dobrar as personagens o tempo todo, porque também seria um trabalho que não daria tempo de desenvolver dentro desta estética e pensamento teatral do Marcio. Por conta destes dois fatores, resolvemos condensar o texto também. O que nos interessa narrar desse texto? É lógico que tudo interessava, mas a parte histórica foi suprimida, e resolvemos nos ater ao que tem de humano na peça, e ao que tem relação imediata com a nossa realidade atual. Qual é esse conflito todo? O que é que está em mudança? O que gera a mudança, por que essa mudança é importante e o que realmente está mudando? Que é a pergunta inicial do *Hamlet*: “Quem vem lá?”. E quem vem lá? É um novo país, um novo homem, são novas relações?

**Diogo: Todo o trabalho de mesa com o texto, realizado no primeiro mês do processo, foi bastante ressaltado pelos atores quando das minhas entrevistas com eles, principalmente o trabalho com as diversas traduções. Como foi esse trabalho?**

**Lígia:** Na prática, foi isso: ler e comparar as diversas traduções, para tentar extrair de cada uma a essência poética do que nos interessava. Objetivamente neste trabalho de mesa com os atores, visávamos a visão que o texto final daria dos personagens. O entendimento dos personagens. Às vezes em uma tradução o personagem estava mais claro, mas em outra era mais completo, e em outra, o texto cabia melhor na boca. Foi o trabalho de um mês mesmo, e foi muito interessante. Houve também o trabalho que o Marcio faz, e que vários diretores fazem, de pedir aos atores para transformar o texto que está originalmente em primeira pessoa em terceira pessoa, para se distanciar do texto. Em algumas versões esse trabalho dava absolutamente certo, e em outras não, porque o texto já estava em terceira pessoa e quando você reforçava isso, você acabava tirando o ator da ação, o colocando como narrador. Tudo isso foi uma descoberta nossa, porque a gente já faz esse trabalho há mais tempo, mas a cada vez que você pede a um ator que faça isso você descobre coisas novas, dentro das habilidades e às vezes das dificuldades que ele encontra. Ao transformar o texto, necessariamente você precisa se apropriar dele. Quando você não se apropria, não funciona, o exercício não funciona. De modo geral, eles foram muito bem nesse trabalho. Eles são inteligentes, são muito inteligentes.

**Diogo: Você já conhecia o trabalho do grupo?**

**Lígia:** Sim. Coincidentemente, conheci o trabalho deles quando eles vieram fazer uma temporada no Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP). Na época eu administrava o TUSP, então os recebi no TUSP. Gostei muito deles, e eles também gostaram bastante de mim. Aí Gabriel chegou para conhecê-los, e já me conhecia. Pediu para que eu descesse com ele para me reapresentar ao Grupo como assistente de direção dele. E em seguida, veio o Marcio Aurelio e fez praticamente a mesma ação. E depois ainda veio o **Ernani Maletta**, com o qual eu também já tinha trabalhado junto nos espetáculos do Gabriel, e também fez isso. Então eu tinha relação de trânsito com todas essas pessoas que estavam chegando e estavam nas aspirações do Grupo naquele momento. E eles falaram de um dia nós trabalharmos juntos, como ficou o convite para

o Marcio e para o Gabriel. E coincidentemente, já estava novamente como assistente do Marcio quando o projeto do *Hamlet* estava para acontecer. Houve essa empatia, e ficou esse convite, que graças a Deus, aconteceu de dar certo.

**Diogo: Falando mais em geral sobre o processo de criação do *Hamlet*, como ele foi?**

**Lígia:** Foi um processo interessante. Foi um processo que até hoje considero que não se completou, porque acho que nós precisaríamos de mais tempo de trabalho, desse espetáculo rodando, deles refazendo, da gente olhando, da gente experimentando. E um tempo para que eles pudessem vivenciar sem expectativas essa proposta de trabalho tão diferente e em alguns pontos até divergente do que eles tinham feito até então. Por que é um trabalho tão formal, mas ele é formal partindo de uma premissa que valoriza o ator. Nesse caso, a escolha de *Hamlet* não foi uma escolha aleatória, essa era uma das nossas questões: pegar um texto tão difícil do Shakespeare, um texto tão consagrado, tão incensado, e começar esse trabalho com esse outro método, esse método tão diferente, por um texto tão difícil e sem fazer concessões. Por que seria o natural fazer concessões: vamos adequar esse ator a este papel, adequar esse grupo a este método. Para isso, além de precisar de mais tempo, seria necessário abrir brechas de concessão. Isso que pode ser considerado como rigidez, não o era, era apenas um método e o que cada um vai conseguir ao trabalhar com esse método, usufruir e aprender, depende do olhar individual para o teatro, e passa a ser quase pessoal, e menos uma questão de grupo depois do trabalho realizado. É uma questão pessoal: o que eu aprendi disso e o que disso me interessa levar e desenvolver, ou, de repente, apenas repetir como um exercício ou lembrar que pode ser feito dessa maneira? Por que era uma das questões do Grupo, tanto que, pelo relato deles, eles se aproximaram do Galpão, da trajetória do Grupo Galpão, então uma das questões era justamente essa: o Grupo existia há vinte anos, a peça era também para celebrar essa comemoração do aniversário de 20 anos, mas muita gente ali só tinha feito aquilo, só estava naquele Grupo, não havia experimentado outras direções, outros caminhos, outros métodos, outros jeitos de fazer, outras pessoas, outras vivências teatrais. Que é o caso do **César**, por exemplo. Ele dizia que fazia teatro há vinte anos, e há vinte anos que fazia teatro com os Clowns. Ele dizia que precisava respirar outros ares. Os Clowns sempre serão o berço, a casa, o lar, o lugar para onde eles voltam, seja na memória, seja fisicamente, mas havia essa necessidade e uma disposição deles de experimentarem outras vivências. Isso precisava ser muito respeitado, então não é para ser levado como um rigor nosso, mas uma questão de um respeito a um desejo. E eles foram realmente maravilhosos, maravilhosos na disponibilidade para esse trabalho, para esse exercício. E na disponibilidade anterior: de correr riscos, que é premissa do artista. Disponibilidade e disposição de estar dando a cara à tapa, de correr riscos. Espero que eles tenham seguido com esse aprendizado, porque o exercício foi mais para isso.

**Diogo: Você citou essa questão da metodologia de trabalho. Como era desenvolvida e no que consiste essa metodologia?**

**Lígia:** Ela consiste em exercícios de foco. Assim como o Marcio parte da abordagem de um texto buscando qual a essência dele, qual o fundamento dele, por que é que eu estou dizendo isso, por que me interessa dizer isso, esse foco tem que ser seguido. Então esse foco é seguido, na cena, em cada gesto, em cada ação do ator. Quando o olhar se perde na cena, é proposital. O ator precisa desse foco, precisa saber para onde ele está indo, qual é o eixo que o está conduzindo. Então é um trabalho não só com um rigor estético, mas de um rigor físico nesse corpo preparado, embora não haja uma preparação corporal específica para isso, porque é o teu ponto de vista que vai te guiar. E é o que mantém a tensão e a atenção na cena. O Marcio tem vários exercícios, mas a base, o fundamento, é exatamente essa.

**Diogo: E no processo foram feitos esses exercícios preparatórios?**

**Lígia:** Foram. Nesse mesmo mês que a gente ficou na mesa lendo as diversas versões do texto, tínhamos um período na mesa, e outro período no qual a gente ia para a sala de ensaio e fazíamos esses exercícios. O que ele visa também com relação a esse foco, não está apenas na direção do seu olhar, na direção do seu corpo e como você se posiciona em cena, mas também na escuta, que é importantíssima. Esse foco está na escuta também. Então, se a palavra está com você, a minha atenção tem que estar toda voltada para a tua palavra. Nestes exercícios eu sou incitado, por exemplo, a replicar o que você disse e replicar o que você fez. Aí você vê tanto a atenção de quem fez quanto o que prendeu a atenção de quem assistiu. Por que às vezes você está tentando transmitir uma coisa e você transmite outra completamente diferente. Por isso é necessária a clareza e é necessária a exatidão. Tem vários exercícios. Eles envolvem também a questão espacial, de ocupar o espaço. Todos os atores ocupando o espaço. Essa trajetória que é feita, esse passar entre um e outro sem esbarrar, o ritmo que automaticamente acaba sendo impresso nesse exercício, porque tem sempre um que tem um ritmo mais forte que acaba conduzindo o ritmo, gerando essa atenção mesmo para o que está acontecendo. Quando a gente fala de foco, a gente fala também de olhar periférico, de uma percepção expandida e domínio espacial. Um exercício que parece muito simples, e que criança faz muito bem, adultos tem dificuldade em fazer: numa sequência pré-estabelecida, eu começo uma frase, digo uma palavra, e o próximo tem que continuar. Quando chegar ao fim, a frase tem que estar formada. Quando a frase está formada, alguém bate palmas para sinalizar que a frase terminou. Muitas vezes se todos estão dispersos, há momentos em que a frase perde o sentido completamente, tanto com relação à narrativa, quanto em relação ao tempo verbal. Muitas vezes, quando você está falando, eu não estou prestando atenção ao que você está falando, mas já estou preparando o que é que eu vou falar. São coisas muito simples, mas você vê o esforço que existe ao fazer, até que um dia isso fica fácil, porque você aprendeu a focar, a ouvir, a olhar. Quando eles atingiram essa percepção da sua própria presença no palco, que era diferente dessa percepção da pura marcação, ou do instinto, quando eles descobriram essa potência do percurso, acho que foi um trabalho que importou muito para eles. E o trabalho com a palavra. A mesma limpeza que tinha na cena, esse mesmo rigor, e limpeza e objetivo que tinha na cena, tinha que ter na palavra. Por isso uma das coisas também era deixar claro qual era a opção do texto que a gente montava, por isso deixar o “Ser ou não ser” na abertura e com todos sendo Hamlet, e Hamlet, que é o que se mascara, que finge, que atua, de cara limpa. Nessa questão da adaptação nós chegamos também a fazer, muito rapidamente, um exercício de corte de texto com os atores. Nós dávamos uma cena e propúnhamos que eles trouxessem qual é a essência, o que é que ficava e o que saía dessa cena.

**Diogo: A proposta era realmente fazer eles experienciarem a linguagem do Marcio, mais do que fazer uma mescla entre as duas linguagens?**

**Lígia:** A mescla das duas linguagens aconteceu mais objetivamente na contribuição do Marco com a música. Trouxemos essa linguagem que era confortável e comum ao grupo, e a própria figura do Marco, que tem essa maestria em fazer isso, na cena do teatro dentro do teatro: a cena da metalinguagem, e que foi uma cena criada por eles mesmos. A gente limpou a cena para que de certa maneira, houvesse uma adequação dos gestos das meninas, daquela coreografia, para que ela tivesse uma adequação ao restante do espetáculo. Mas aquele momento era um momento que dizia que eles estavam ali, eles continuavam sendo os mesmos. Havia até a brincadeira da trupe dos atores ser anunciada como “Os Clowns de Shakespeare”. Era um momento que era para eles, um respiro deles e da plateia deles, que a gente sabia que ia

estranhar demais. Vindo daquele espetáculo opulento do Gabriel Villela, de criatividade para tudo que é lado, saindo daquela exuberância, e vindo para essa coisa limpa, justa.

**Diogo: Quais são as diferenças e as semelhanças de se trabalhar como assistente de direção do Marcio no trabalho com os Clowns, e no trabalho com a Cia. Razões Inversas?**

**Lígia:** Acho que no teatro, para qualquer pessoa, você não tem segurança. Você não tem certeza. Você só tem isso que eu chamo de fundamento. Você tem seus fundamentos, ou métodos, coisas em que você se apoia para o seu salto inicial. Hoje a Cia. Razões Inversas ficou com três atores, e dos três atores, o único que está desde o início da companhia é o Paulo Marcello. Então o Paulo, nesse sentido, é o grande parceiro do Marcio e ajuda muito os colegas em cena, tanto que ele fez a substituição do César aqui em São Paulo. Os meninos dos Clowns até disseram que foi bastante esclarecedor a maneira como ele entrou fazendo o personagem, com essa questão física, essa fisicalidade diferente em cena. Os Clowns nos deram toda a liberdade e permitiram ao Marcio e a mim trabalharmos como se estivéssemos trabalhando com uma companhia que naquele momento era nossa. No trabalho do Razões, a gente tem essa liberdade de , primeiro, já saber várias coisas, de ter códigos internos; e há a vontade de voltar, de estar à vontade para voltar, fazer de novo, refazer, reler. Há uma segurança, uma intimidade e uma confiança que é própria de todos esses anos de trabalho. Existe uma diferença sim. No Razões Inversas essa radicalidade fica menos radical enquanto exercício. Ela pode continuar radical enquanto proposta, mas ela é menos radical enquanto exercício. Mas o tempo inteiro a gente está procurando também, a gente não se fechou em uma fórmula. A gente estuda, estuda muito, mas não é “cabeção”. Parece muito “cabeção”, mas a gente dá muita risada, debocha muito, por que uma das coisas que a gente aprendeu, como ator, é não se levar a sério, porque tem uma hora em que a sua visão embaça e você perde a perspectiva, a amplitude, perde essa “possibilidade de”. A gente trabalha o tempo todo com o “e se..?”: faz e desmonta, faz e desmonta. Hoje podemos ter fechado de que vão entrar quinze guarda-chuvas em cena; amanhã, pode ser que surja um “e se... fosse só um relógio na parede?”. Trabalhamos muito com “e se..?”.

**Diogo: E quais foram as maiores dificuldades dos Clowns de Shakespeare no processo?**

**Lígia:** Acho que naturalmente foi essa necessidade de se adequar a essa proposta – não vou nem chamar de método, porque não acabou se concretizando enquanto isso – apesar de toda a boa vontade e a disponibilidade do Grupo. Eles tem um corpo preparado para o circo, preparado para a leveza, e de repente eles iriam trabalhar com um peso diferente. O peso da palavra é outro, o peso do teu andar é outro, o peso do que você está dizendo é outro. No *Hamlet*, Shakespeare usa muito da metáfora, da ironia, e até da metalinguagem, mas há certas coisas ali que em determinados momentos são atiradas como pedras, e não tem como escapar desse peso. Acho que foi uma dificuldade para eles, não na questão da realização em si, da disponibilidade, mas na questão da vivência. Acho que tanto para nós quanto para eles, a palavra-chave da dificuldade é vivência. Precisávamos de mais tempo. Fiquei satisfeítíssima com o resultado, mas acho que o espetáculo não é um resultado, mas sim um processo. E acho que vai continuar sendo processo por muito tempo. Não vejo *Hamlet* como obra acabada. Acho até que deve ser retomado de tempos em tempos por eles como exercício, devem reensaiar para fazer uma apresentação aqui e ali, refazer tal cena, utilizá-lo como lembrança, como exercício e como processo mesmo. *Hamlet* serve, mais do que para o Grupo, para os atores. E não o *Hamlet* do Marcio Aurelio, mas o *Hamlet* em si. Essa peça é um grande legado, é um grande serviço que Shakespeare prestou aos atores. A minha dificuldade foi saber que em algum momento eu ia sair de cena, aquele processo ia acabar, sem estar pronto. Não sei se ficaria pronto algum dia. Tem

espetáculos da Cia. Razões Inversas que até hoje a gente diz que não estão prontos, porque continuam em transformação. Seja porque o ator mudou, ou a situação política, social e econômica do país ou do mundo mudou, ou o ponto de vista, o foco hoje, seja nosso, seja o da sociedade, é outro.

**Diogo: E quais os ganhos do processo?**

**Lígia:** Todos. Todos mesmo. Como por exemplo, com o sentido amplo contido nisso, conviver com outro sotaque. Ouvir uma outra língua. Por que eu e o Marcio tínhamos que fazer o tempo todo esse exercício de escuta que a gente tinha proposto enquanto método, por que nós estávamos ouvindo outra língua. Tal palavra que eu lia em tal tradução, quando o ator dizia, ela assumia outro caráter e outra dimensão. Nesse sentido acho que faltou a nós todos, lado de lá e lado de cá, brincar com isso. A gente brincou com o regionalismo na forma. A escolha do **Joel** para o papel do Hamlet não foi aleatória, era necessário darmos a ideia da idade dele, da pouca experiência dele, por que aquela pedra bruta que chegava ali enfrentando esse trabalho tão grande, é a metáfora do Hamlet voltando e enfrentando aquela situação. Precisávamos dele. Joel foi um presente ali dentro. E é o que precisa mais voltar e continuar experimentando esse brilho e esse talento todo. Brincamos com essa questão, mas sabíamos o tempo todo que poderiam falar que colocamos um Hamlet sertanejo, caboclo, nordestino, que estávamos fazendo uma piada de mau gosto, brincando com a caricatura. Mas não. Foi tão bom esse trabalho, a aparição e a postura dele em cena, a grandeza do ator, e isso interessava também na obra. Nós estávamos falando sobre o ator. Esse ato de atuar, da ação premeditada de atuar, de agir. Da premeditação da atuação. Esse, acho que foi um ganho para todos ali: quando eles descobriram que ia ser Joel, que poderia ser Joel, como poderia ser qualquer outro. Se o ator entra numa encruzilhada e não sabe como sair de entraves, eu falo para ele: “Desrespeita”. “Desrespeita, porque se você respeita demais, sacraliza, e você não chega. O divino está lá longe, fora do alcance, ele é realmente inacessível. Então desrespeita, brigue com você, brigue com o diretor, desrespeita, passa por cima”. E acho que nós não tivemos tempo do “Desrespeita”.

**Diogo: Como foi a divisão dos papéis?**

**Lígia:** Eu e Marcio já tínhamos assistido a trabalhos do Grupo, então a gente conhecia as características de cada um. Nada contra, mas sabíamos que o protagonismo estava sempre nas mãos ou do **Marco** ou do César. Nós fizemos várias leituras com a troca de personagens entre os atores. A escolha se deu pelas características, dentro do nosso ponto de vista, de cada ator enquanto ator. Não era nem uma questão de características físicas. Foi uma questão de *start*, de como cada um saía. Na verdade a gente não escolheu. A gente escolhe quando vai fazer *casting* mesmo, e nesse caso, não. Foi uma questão de adequação mesmo. Nós precisávamos de **Camille** e **Paulinha** fazendo Rosencrantz e Guildenstern. Qualquer uma delas poderia fazer a Ofélia, mas nós precisávamos delas, elas atuavam como dupla o tempo todo, até inconscientemente às vezes, nos exercícios. As questões das duas eram muito parecidas. Havia uma complementação natural de uma e outra. No caso do Marco a gente tentou escapar, porque a gente sabia que muitas vezes o Claudio dele soava muito como o Ricardo. Foi difícil ele conseguir outro registro para esse rei. A gente tentou trocar o Marco com o César, mas na hora de dobrar Polônio e Laertes, não funcionava, justamente por causa do registro vocal. Por que o sotaque do César é muito marcante, mas a voz do Marco é muito marcante. Com relação ao **Dudu**, a gente precisava de alguém que fizesse aquele personagem tão importante daquele amigo, e se colocasse como esse condutor, embora não esclarecido e à mercê dessa amizade, mas quase que o tempo inteiro ocupando o lugar desse narrador, desse condutor dessa história, então precisávamos dessa figura mais performática, e o Dudu traz isso. Então, foram eles que

escolheram os personagens. A própria **Titina** dizia que não tinha idade para fazer a Ofélia, que tinha um peso que a Ofélia não tem, mas a gente falou para que ela usasse isso para a Ofélia, para não fazer uma Ofélia tão ingênua e tola. A Ofélia tem seu objetivo naquela história também, e não é só amor. Ela quer o rei, o príncipe, o trono. Ela quer continuar com o seu status. E quando tudo desmorona, sobra a loucura mesmo, porque ela perde o objetivo, o foco, a razão para a qual ela foi criada a vida toda. Adoro a Ofélia da Titina. Então cada um foi construindo seus personagens nessa convivência com a gente. Quando a gente decidiu, eu e o Marcio, não tínhamos dúvida.

**Diogo: Você considera essa prática de convidar diretores de fora, como uma prática pedagógica, para autoformação dos Clowns de Shakespeare?**

**Lígia:** Acho que sim. Não sei se eu chamaria de pedagógico.

**Diogo: Devido ao tempo de processo?**

**Lígia:** Não só. Acho que não é pedagógico porque o que move não é o pedagógico no sentido da necessidade do aprendizado, mas o que move é a alma, é a necessidade da experiência. De experimentar. Por isso que não sei se eu chamaria de pedagógico. Claro que o aprender faz parte, e vem como consequência do processo, e volto a dizer, mais ainda no nível pessoal. Um grupo que se formou de uma maneira tão inteligente, com pessoas tão inteligentes e tão curiosas. Essa curiosidade é o que detona tudo neles: eles vão, eles pesquisam, eles estudam, mas não no sentido formal da pedagogia como aprendizado. A pedagogia enquanto experimentação. Saber o gosto, saber como se faz. Pedagogia nesse sentido de experiência.

### 3.2. MARCIO AURELIO

*Transcrição realizada com Marcio Aurelio, diretor do espetáculo Hamlet: um relato dramático medieval (2013), em sua residência no bairro de Higienópolis, São Paulo, no dia 05/08/2014.*

**Diogo:** Para começarmos, gostaria que você se apresentasse resumidamente.

**Marcio Aurelio:** Sou Marcio Aurelio, diretor de teatro, cenógrafo, figurinista e iluminador. Sou aposentado pela Unicamp, mas continuo oferecendo cursos na pós-graduação, como professor colaborador.

**Diogo:** Como se deu seu encontro com os Clowns de Shakespeare?

**Marcio Aurelio:** O trabalho com os Clowns foi muito especial. Tudo começou com o **Ernani Maletta**, quando eu dei uma oficina em Diamantina, Minas Gerais. Essa oficina consistia em procedimentos para o exercício do jogo cênico, e tinha todo um trabalho prático que eu desenvolvi esse tempo todo como professor e como diretor de teatro, que pude experimentar. Acho que experimentar é uma via de duas mãos, porque você acaba encontrando situações inesperadas, e tem que dar conta disso em improvisos, em reorganização do material. Fiz esse trabalho em Diamantina e o Ernani disse que tinha que me aproveitar para fazer um trabalho com uns meninos com os quais ele estava trabalhando. Após a oficina, nós continuamos mantendo contato. O Ernani sempre vinha para São Paulo, assistia aos meus espetáculos, e ele curtiu muito meu trabalho de voz, que é a área dele. Um dia ele estava aqui em São Paulo trabalhando com o grupo do **Gabriel Villela** e eu falei para ele vir ver o trabalho que eu estava fazendo, que era o *Pólvora e poesia*, do Alcides Nogueira, com o João Vitti e o Leopoldo Pacheco, e com cenário do Gabriel. Foi muito incrível, porque o trabalho pegou de um jeito para o Ernani, ele ficou encantado, porque ele diz também sobre como redimensionar o material, que é quando a gente começa a falar de encenação, que não é apenas uma direção, não, é levar em consideração uma versão mais contemporânea da ação da cena. E o *Pólvora e poesia* era exatamente isso. Foi um espetáculo muito prazeroso, que fez com que eu e Ernani nos aproximássemos cada vez mais. Ele me convidou para realizar um *workshop* aqui em São Paulo, por uma semana, no Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), para os Clowns de Shakespeare. Eu já tinha visto os Clowns aqui em São Paulo algumas vezes, e a gente já tinha se falado, mas de uma maneira muito distante, e essas oficinas serviram para redimensionar o trabalho dos Clowns.

**Diogo:** E como foram essas oficinas?

**Marcio Aurelio:** Nessas oficinas foi trabalhada principalmente a relação com o texto. Utilizamos o *Hamlet* desde o primeiro contato, e foi uma grande experiência que nós tivemos juntos. Eles curtiram o trabalho, e na hora de fazermos a avaliação, falaram que queriam que eu fosse à Natal fazer um trabalho com eles. Falei para darmos tempo ao tempo, irmos amadurecendo a ideia. Quando foi chegando perto da minha ida, eles tiveram que entregar o Barracão no qual eles estavam antes. Eles estavam em transição, reforçando cada vez mais a necessidade de ter um espaço de averiguação, de investigação, para saber qual é a linguagem deles mesmos e quais são as coisas das quais eles se apropriaram. Eles já faziam um trabalho maravilhoso, um trabalho incrível, e meu trabalho entrou para desenvolver a capacidade retórica dos atores e também trabalhar a dramaturgia, porque a gente foi remontando o *Hamlet*. Cortamos pouco, mas demos uma objetivada em alguns personagens, como por exemplo, o Horácio: ele perpassa a cena o tempo inteiro e é ele quem vai contar a história, então, o

espetáculo começa com todos os atores mascarados, com a mesma máscara do Hamlet e Horácio, no caso **Dudu**, começa contando a história. Já existe aí uma mexida na estrutura da peça, que foi se aprofundando na medida em que o trabalho foi andando. Pegamos diferentes traduções e colocamos à disposição as diferentes traduções. **Titina**, que chegou depois no processo porque estava gravando no Rio, quando viu o trabalho ficou encantada. Eu e **Lígia Pereira** coordenamos o trabalho de cenografia e figurino. O **Ronaldo Costa** fez a luz. Nós temos um pacto entre nós: antes de qualquer coisa, tem que ter uma boa geral branca. Quando a gente se viu agora nessa vinda deles para São Paulo para a apresentação do *Muito barulho por quase nada* na Mostra Latino Americana de Teatro de Grupo, perguntei se ia rolar aquela boa geral, e ele disse que é claro que iria rolar. O claro-escuro que tem no *Hamlet* ficou muito interessante, porque Natal é uma cidade praieira, as pessoas andam à vontade, e na terra de *Hamlet*, todo mundo anda fechado, com roupa fechada, então, onde se passa o espetáculo? Também tinha uma ideia de acabar com aquele conceito de figurino de época. Eram roupas que, muitas delas, eu poderia sair andando na rua, só que, quando juntava todo o elenco em cena, você tinha uma visão de semitons, que conseguia momentos de grande delicadeza. Como por exemplo, a aparição do fantasma do pai do Hamlet. Consegui fazer exatamente o que queria: ele sumir do mesmo jeito que ele aparecia. Foi muito legal, porque mexeu no trabalho de todo mundo, seja da luz, seja da cenografia, seja no figurino. O figurino foi uma dificuldade incrível, porque a gente limou a possibilidade de fazer um figurino chique, por fazer um figurino elegante. Ficou esse tema: o figurino é chique ou elegante? A gente não tinha uma resposta, mas a gente tinha uma pergunta. Ao longo do processo, o que se estabelecia era a pergunta, porque a resposta vinha com a ação. A ideia de ação foi utilizada no transcorrer inteiro do espetáculo, inclusive no meta-teatro político do Hamlet. Ficava muito claro, como poucas vezes eu vi em *Hamlet*, o jogo metafórico: é um teatro dentro do teatro e que se auto representa. Com relação ao elenco, eles foram maravilhosos, todos. Tinha uma entrega muito grande por parte deles, porque era uma experiência num curto espaço de tempo, e com um texto da envergadura do *Hamlet*. Tanto que a gente dizia que transportamos o “Ser ou não ser”, abrindo o espetáculo, exatamente por isso, por que isso tirava a expectativa do espectador para com relação àquela famosa cena, e dava para o elenco um vigor, uma força para que eles conseguissem executar aquilo com mais fibra. Acho que a sensação que sobra para o público é de ver outro tipo de linguagem. Com dinâmicas que qualificavam as personagens na cena, o desenvolvimento dos atores e das atrizes no sentido de criar uma personalidade, cada um tinha um estilo, um gênero, para não ficar aquela coisa lamuriosa, chorosa. Não. Eram pessoas sacudidas, que pegam consequentemente questões políticas da sociedade e encaram isso. Acho que esse é um dos pontos de partida do trabalho. É assumir a responsabilidade sobre a sua oralidade, pela sua apresentação. Eles faziam mais do que interpretação, eles apresentavam uma proposta que pode ser lida do jeito que está, ou se quiser mexer, ela está disponível para mexer e recriar o espetáculo inteiro. Porque durante o processo todos os atores faziam todos os personagens. Isso era maluco na cabeça deles.

**Diogo:** Você citou as dificuldades com relação ao figurino. Quais foram as maiores dificuldades do processo com relação à interpretação? Porque o estilo de interpretação do grupo é bem distante do proposto pela sua estética. Como se deu essa aproximação com a sua linguagem?

**Marcio Aurelio:** Acho que o público dos Clowns teve uma oportunidade rara, como é para nós vermos Bob Wilson aqui em São Paulo. Tem ideias que estão sendo desenvolvidas muito mais pelo teatro que se faz aqui no Brasil, do que a necessidade de ir para fora e depois voltar para se fazer aqui. Achei todos os envolvidos no processo muito criteriosos. Eles pegavam uma coisa

para fazer, e desenvolviam. E isso foi feito com medo, com terror, mas ao mesmo tempo, eles estavam muito felizes porque iam poder proporcionar para o público deles outra pegada do teatro. A gente via isso toda noite: o espectador chegava já com uma ideia dos Clowns na cabeça, e aí quando eles entravam estava aquele sonzão comendo, e logo de cara o espectador entra e a cena se apresenta para ele de um jeito que ele não está acostumado a ler. Então exigia um certo grau de disponibilidade por parte do público para fazer o espetáculo junto, e acho que isso acontecia. Quando nós fomos nos apresentar em Recife, por exemplo, foi muito legal. A primeira vez que eu fiz *Hamlet* foi em 1984, e eu era muito jovem. Lembro que a gente conversava na época e a Cibele Forjaz falava que toda geração tem que ter o seu *Hamlet*, e ainda bem que eu havia montado um quando eles eram adolescentes, com uma leitura muito clara das ações sócio-políticas, que batiam com o que estava acontecendo no Brasil. Ela dizia que era muito importante cada geração ter a sua leitura do *Hamlet*, porque isso acaba servindo como divulgador de uma obra que não é facilitada para engenheiros. O espetáculo é aquele, a força do espetáculo está na apresentação dos atores, e uma cena limpa sem absolutamente nada, só aquelas cortinas que vão se trocando, porque é o mínimo de suporte para evitar a fuga do espectador, era uma maneira de fechar o foco. É o contrario do que os Clowns estão acostumados a fazer, que é muita luz, uma *féerie* incrível. É claro que tinha esse momento de luz também, mas eles tinham que aprender a trabalhar com o escuro, a trabalhar com meia-máscara, a desenhar o movimento com a luz, a desenvolver um conjunto de ações de maneira que fique claro para o espectador o que é que está acontecendo. A narrativa tem que ser muito clara. Eles se jogaram de cabeça para fazer isso. Foi muito interessante, porque eu não os conhecia, e eles se jogaram. Poderia ter dado errado, mas acho que não deu. Acho que deu certo, na medida certa. Não teve nenhum espalhafato, nenhum bate-boca, nenhum grande enfrentamento, mas buscando o contrário disso, buscando a paz, a tranquilidade. Porque tensão e nervosismo já tem demais na peça em si. Então a gente aproveitava para limpar e mostrar para eles quais eram exatamente os pontos de virada do espetáculo, para melhorar a leitura do espectador. Quando eu montei a primeira vez o *Hamlet*, eu fui para a Alemanha. Naquela época ainda tinha o muro de Berlim. Eu consegui, através de um amigo, a possibilidade de passar todo dia para o outro lado, e eu ia ao arquivo do Brecht para pesquisar o *Hamlet* do Brecht, porque ele tem uma versão de *Hamlet*. E era o começo do nosso espetáculo. O Brecht apresentou a versão dele como uma versão radiofônica. É legal também porque o jovem tem mania de se apoderar das coisas e determinados elementos por si só já contam a história. E não precisa ficar pondo purpurina na galinha d'angola para ela ficar bonita, pois a galinha d'angola já é bonita porque ela é preta e branca. Ela não parece um pavão. A gente fazia essa metáfora com o pessoal: sem pavonear. Só tem um personagem que pode pavonear aí e que é Polônio.

**Diogo: Por quê?**

**Marcio Aurelio:** Porque o personagem é inspirado numa figura comum na época do Shakespeare que era o nobre que falava do que gostaria de ter feito e não fez. Eu sinto que os Clowns estão num momento de grande virada, dessas experiências que eles acumularam, e de como trabalhar com essa força material que eles têm.

**Diogo: Com relação especificamente aos exercícios realizados no processo, para introduzi-los a essa nova linguagem teatral, você poderia me dar alguns exemplos?**

**Marcio Aurelio:** Primeiro, nós não estávamos presos a uma versão do *Hamlet*, mas em várias, com traduções as mais variadas. Ao estudar essas várias versões, a gente iria aprender a tirar as cracas do texto que estavam mortas como o pai do *Hamlet*, que não servem pra nada. Os exercícios eram de leitura, das diferentes versões. Cada um lia uma fala da sua versão, depois

fazíamos a leitura do texto na terceira pessoa, e depois da terceira pessoa no passado. Esse princípio deste trabalho de Brecht é muito interessante porque ele põe o ator em situação, em ação. Fizemos também exercícios de ponto de vista, no qual eu estabeleço um foco com uma bolinha, e vão todos em direção a esse foco com uma determinada dinâmica, e até o foco seguinte, estabelecido por quem chegou primeiro nesse primeiro foco. Esse foi um trabalho que eu desenvolvi na Cia. Razões Inversas desde o nosso segundo espetáculo. Até uma semana e meia antes da estreia, não tínhamos cenário. Foi quando escutei um dos meninos chegar, e ouvi o barulho daquela porta do Barracão, e pensei: é o começo do espetáculo, alguém abre uma porta. E aquela torre, onde Rosencrantz e Guildenstern ficam se empoleirando, porque na verdade eles não são nobres, são curiosos.

**Diogo: Houve um grande período de tempo entre o *workshop* no TUSP e o processo de criação do espetáculo *Hamlet*. Você acha que houve alguma ligação entre esses dois processos?**

**Marcio Aurelio:** Acho que sim, porque para todos era uma nova maneira de abordar o teatro. Num primeiro momento eles já queriam pegar a sanfona, o violão, e eu falei para deixarmos isso para depois. Não é que eu tenha problemas com música, muito pelo contrário, mas era não deixá-los utilizar muletas, daquilo que eles já sabiam fazer, e fazer muito bem. Eu queria vê-los pegar uma cena como o monólogo no qual o Claudio se arrepende e confessa o assassinato do pai de Hamlet. Porque fazer uma cena daquelas te dá um lastro. Te acrescenta como ator você fazer a cena dos atores e depois fazer uma cena dessas, ou seja, sair daquela realidade que eles dominam e ir para uma cena com uma atitude completamente diferente do que até então eles faziam. Acho que o jogo de experimentar diversas linguagens dentro do mesmo espetáculo foi um facilitador, por que ou se jogava para fazer, ou virava tudo “cabeção”. Então havia um trabalho muito maior para não deixá-los fazer um espetáculo “cabeção”. Alguma coisa tem que ser encantatória no espetáculo, seja uma luz que acende e apaga, seja a amarração das rotundas, a reorganização coral dos atores. Na cena da loucura, por exemplo, quem é que é o louco? O Hamlet ou a Ofélia? Não deixar a psicologia soberana sobre a cena. Há uma sociologia política que está acontecendo naquele momento. Acho que foi uma experiência maravilhosa.

**Diogo: Pelos relatos do Grupo, foi através do *workshop* no TUSP que o Grupo começa a adentrar as obras não-cômicas do Shakespeare. E um nome que é bastante citado é o do teórico Jan Kott, que eles dizem que foi introduzido ao Grupo por você.**

**Marcio Aurelio:** O Jan Kott me acompanha desde que eu fiz o meu primeiro *Hamlet*. Ele tem uma visão sobre o trabalho do Shakespeare que é poderosa. Ele não quer inventar a pérola, ela já existe.

**Diogo: Gostaria de saber se há algo de específico nesta montagem em relação a outras montagens que você já realizou.**

**Marcio Aurelio:** O específico no caso eram as possibilidades de experimentação que eu propunha. Eu abria de maneira que eles tivessem acesso às técnicas de fala, de movimento e tudo sem perder o que eles já tinham construído. E mesmo nesse tempo todo de vai e volta, foi um processo que demorou a que acontecesse o acasalamento. Porque acho que foi um acasalamento, e eles foram maravilhosos.

**Diogo: Durante o processo vocês chegaram a fazer algum ensaio aberto?**

**Marcio Aurelio:** A gente fez dois ou três.

**Diogo: E você consegue me localizar em que período do processo eles ocorreram?**

**Marcio Aurelio:** Quando a gente abriu para o público, já tínhamos a estrutura toda fechada, ele já estava todo organizado. Eu tinha uma preocupação de que o espetáculo tinha que ter clareza. Se a gente se propôs a fazer essa peça com oito atores, então temos que dar conta deste trabalho. Não era uma questão de meramente trocar um chapéu por outro e mudar o personagem. Não. Tem que ter uma concepção atrás que lhes dá sustentação a esse discurso de ter essa forma, e não outra. Se o primeiro *Hamlet* era o retrato da minha geração, que tinha trinta anos e sentiu o seu trono roubado, que foi o que aconteceu nesse país, no *Hamlet* seguinte eu fiz o *Hamletmachine* de Heiner Müller, no qual o texto já tem outra engrenagem, ele quer falar do Hamlet operário do seu próprio exercício, e teve uma coisa muito interessante, porque quem fez foi a Marilena Ansaldi, e ela, logo no primeiro dia disse que iria fazendo, e que eu deveria ir cortando. Quando chegou no dia da estreia, ela disse: “E não é que a gente fez?”. Ela tinha uma entrega total. Recentemente eu vi o vídeo do *Hamletmachine* e fiquei muito impressionado. E o terceiro, com os Clowns. É um privilégio. Um diretor chegar na minha idade com três versões de *Hamlet*.

**Diogo: Houve uma preocupação com o risco de descaracterizar a estética pelo qual o grupo é conhecido?**

**Marcio Aurelio:** Acho que uma coisa vem ajudar a outra, porque eles se exercitaram numa coisa de se jogar e sobre isso eu falava todos os dias: tem que se entregar, tem que se entregar, tem que se entregar. Fisicamente. A Titina quando entra na cena da loucura, para mim aquilo é de uma beleza que tem muito a ver com esse momento de cegueira que a sociedade brasileira está vivendo.

**Diogo: Você considera que a prática de convidar encenadores de fora como um recurso pedagógico para o grupo?**

**Marcio Aurelio:** Acho que é. Porque eles vão trabalhar com diretores A, B e C, e com isso eles tem uma janela aberta para o mar, onde tem um mundo inteiro a sua frente. Depende deles se prepararem bem para fazer essa loucura, porque é uma loucura. Principalmente porque todas as pessoas vão ao teatro na expectativa de ver o seu *Hamlet*. Cada um tem o seu. Quando eu fiz o primeiro, foi no teatro Sergio Cardoso, e um dia eu estava sentado no balcão, assistindo o espetáculo e vejo que entrou o Flávio Rangel, e quando terminou o espetáculo, comentei com ele que ele ainda tinha paciência para ver *Hamlet* e ele falou que sempre que sabe que está havendo um *Hamlet*, ele vai. Tenho procurado seguir um pouco esse aprendizado.

**Diogo: Considerando que o processo continua para além da estreia, e observando-os em cena após o processo, você poderia identificar os ganhos, não somente de interpretação, que o Grupo teve através desse processo?**

**Marcio Aurelio:** Primeiro, na atitude de estar em cena. Acho que é uma atitude do artista, lembrando que ele também é um personagem social. Então a função técnica, estética, depende muito da sinceridade com que se vai apresentar o material. Para as pessoas verem o espetáculo. Se o espectador está mobilizado para poder assistir, eles se prepararam para isso. Nós trabalhamos para isso. Eu dizia para eles, por exemplo, que uma determinada cena tinha três jogadas antes de se marcar o gol. Se não desse resultado aqui, na próxima cena, que tinha outra pegada, tinha que acontecer, porque se não o espetáculo estava desandando. Tem uma questão técnica que eu trabalhei com eles para colorir o espetáculo. Era um espetáculo para o público de lá que não tem oportunidades de ver tanto teatro, ou as transformações da linguagem do teatro, porque são tantas, e as pessoas só ficam fazendo *clown*, ficam fazendo uma tragédia muito mais

requeitada que qualquer outro programa de televisão, dramas de quinta categoria. Então pegar um texto como esse e mostrar para o ator onde é que ele está fugindo do enfrentamento com o texto, é um grande aprendizado. Ninguém era dono de nada. Tudo estava na roda. Se quiser fazer, é assim. Espero que tenha transformado isso numa realidade. Acho que sim. Mas, é teatro, tudo é de mentira, tudo é construção. Se você sabe usar os materiais de um jeito objetivo, claro, você sempre vai ter resultados. Porque se você chama uma pessoa e começa a conversar, automaticamente o foco vai virar para ele. A oportunidade daquele ator se posicionar, defendendo muita coisa por trás de um personagem que está na frente dele, dá para transformar isso num caso poético, pegando o texto, jogando o texto fora, buscando outras possibilidades. E acho que isso deu para a gente experimentar juntos. Quando eles vieram fazer a temporada aqui em São Paulo, no SESC Ipiranga, eu tive muito medo. Por que era o primeiro lugar para o qual eles estavam saindo depois da estreia. Mas era maravilhoso como o espetáculo acontecia. Então, acho que eles só têm a ganhar, se eles não abrirem mão do que eles já fazem, e conseguirem acrescentar mais uma pitada de tempero para ser mais saboroso para o prato da comida do qual você vai se alimentar, que é o teatro.

**Diogo: Por que o receio com a temporada em São Paulo?**

**Marcio Aurelio:** Porque quando eles vieram, já fazia um tempo que eles não faziam o espetáculo, e havia uma completa mudança de característica da sala de espetáculo que fez com que nós tivéssemos que angular tudo de novo, a cabeça, o esterno. Na verdade, eles puderam experimentar. E o espetáculo é a cara deles. Eu digo isso com muito prazer. De ter conseguido, ter ido lá e fazer o trabalho, mostrando diferenças, possibilidades, e acho que isso é o que faz o teatro ir para frente: ter essa disponibilidade.

#### 4.1. CAMILLE CARVALHO

*Transcrição de entrevista realizada com Camille Carvalho, na área de convivência do St. Paul Plaza Hotel em Brasília, no dia 19/04/2014.*

**Diogo:** Para começar, eu gostaria de perguntar como é que você entrou para os Clowns de Shakespeare. Como foi seu primeiro contato com o Grupo?

**Camille:** Meu primeiro contato com o Grupo foi assistindo ao espetáculo, que por acaso reestreei ontem, chamado *Muito barulho por quase nada*, quando eu tinha catorze anos. Eu fazia teatro na escola, e uma amiga do teatro disse que iria ter um espetáculo muito legal de um grupo que a mãe dela gostava e me convidou para assistir. Eu nem sabia do que é que se tratava. Foi a primeira vez que eu fui à Casa da Ribeira, e foi a primeira vez que eu assisti aos Clowns. Eu estava conhecendo ainda esse universo do teatro. A primeira peça de escola que eu montei foi *Antígona*, e eu fazia o Tirésias. Tinha montado também outra peça na escola que era uma literatura de cordel. E confesso que tinha assistido a espetáculos, mas mais quando eu era criança. Eu via mais circo do que teatro. Posso estar sendo injusta, mas acho que *Muito barulho por quase nada* foi a primeira peça de um grupo profissional, que leva o teatro a sério, que eu me lembro de ter assistido. E fiquei deslumbrada com aquilo, e no ano seguinte eu vim morar aqui em Brasília. Passei cinco meses morando aqui, fiz teatro na escola, mas aquela peça que tinha assistido tinha ficado na minha cabeça: eu queria fazer aquilo que eles estavam fazendo. Depois de assistir aquela peça, pensei: é isso que quero fazer da minha vida, nada mais faz sentido! Porque os atores tocavam instrumentos, cantavam, faziam personagens incríveis e encantadores, e eu disse: é isso! Mas eu era muito nova, vim aqui pra Brasília, morei cinco meses, fiz teatro aqui, e quando voltei, voltei pra uma escola diferente da que estudava antes. E nessa escola encontrei uma amiga com a qual eu tinha estudado no Jardim II, quando a gente devia ter uns cinco, seis anos, chamada Larissa, e Larissa fazia oficina no Centro Experimental de Pesquisa Teatral e Larissa fazia oficina com **Fernando Yamamoto**, que era dos Clowns de Shakespeare!

**Diogo:** Dentro desse Centro de Pesquisa?

**Camille:** Dentro desse centro de Pesquisa. Ela disse que o diretor que dava oficina para ela apresentaria uma peça no Teatro Alberto Maranhão, chamada *Muito barulho por quase nada*. Eu assisti, lembrei que já tinha visto antes, e a gente começou a ficar próximas ao Grupo. Comecei a fazer oficinas no mesmo lugar que ela. Ela desistiu e eu continuei fazendo a oficina e nessa continuação das oficinas, acabei me aproximando do Grupo, e o Grupo me chamava para fazer esquetes e um ou outro trabalho. Eles montaram *O casamento do pequeno burguês* e me chamaram para ser anjo. Aí, participei de todo o processo de montagem. Foi a primeira vez que participei de um processo de montagem dos Clowns. Em 2008 saíram três componentes do Grupo, e eles fizeram o projeto de *O capitão e a sereia* pro SESI Vila Leopoldina e me colocaram como atriz. Seria a primeira vez que eu trabalharia de fato como atriz. O projeto foi aprovado e nós começamos a montar o espetáculo em 2009. Assim que eles souberam que o projeto havia sido aprovado, eles me chamaram para o Grupo, então, teoricamente, eu entrei para o grupo em 26 de janeiro de 2009, ainda para sentir como é que o Grupo trabalhava. Eu estava na faculdade nessa época, então fui entendendo como era, como é que funcionava tudo, já que eram só quatro integrantes: **Fernando, César, Marco e Renata**. Então eu fiz esse estágio, que está durando até hoje. Digamos que fui efetivada dois anos depois.

**Diogo: Aproveitando que você citou *O capitão e a sereia*, gostaria que você falasse um pouco sobre esse processo e como foi esse seu primeiro contato estando como atriz no Grupo e em geral.**

**Camille:** Eu conhecia um pouco sobre o Grupo no qual estava trabalhando, mas o dia-a-dia mesmo eu tinha acabado de conhecer ali, naquele ano, poucos meses antes da gente começar o processo. O que eu sabia do projeto era que era baseado em um livro de André Neves, *O capitão e a sereia*, que eu li, mas não sabia por onde é que o processo iria. Até então, era um material de literatura, e eu nunca tinha lidado com essa situação de transformar literatura em dramaturgia. Eu falava: “César, como é que a gente vai fazer isso? Sobre o que é que a gente vai falar?”, e César dizia “Olhe, eu acho que é muito mais sobre a trupe que ficou do que sobre o capitão”. E eu: “Mas meu Deus, ele vai falar o quê dessa trupe?”. Eu dizia ele e não eu, porque eu não estava entendendo ainda como é que funcionava aquilo. E aí quando a gente começou, parece que foi de uma vez. O Fernando pedia para nós lermos muitos textos. A gente fez uma pesquisa sobre textos do mar, e aquilo tudo ia alimentando a gente, mas começou mesmo com **Marcio Marciano**, que foi a primeira pessoa que veio. E Marcio Marciano vem trazendo todo o histórico de Cia. Do Latão, de Brecht, de distanciamento, e colocou uma primeira questão para a gente que, para mim, foi fundamental. Para todo mundo, é claro, mas para mim, que não tinha vivido a perda de três componentes do Grupo que eram muito importantes e nem toda aquela história de quinze anos de Grupo, era completamente diferente. Ele perguntou e disse para a gente ficar pensando sobre isso: “Sobre o que vocês querem falar? Isso é muito importante vocês saberem. Vai partir de *O capitão*, mas vocês querem falar de quê? O que é que faz sentido para vocês agora?”, e eu, a deslumbrada que tinha acabado de chegar, feliz porque estava com aquele Grupo que tinha assistido há não sei quantos anos atrás... “sobre o que é que eu quero falar?”. Eu estava borbulhando de felicidade, estava realizando um sonho, era um sonho, enquanto os meninos queriam falar do Grupo, falar de como é difícil viver do Grupo, de como é que as pessoas saem e deixam a gente no barco afundando e sobre como eles resolveram ficar e segurar o barco, porque o Grupo podia ter terminado ali e não acabou. Eles estavam com essas questões. E quando Marcio colocou essas questões dele, nós fomos pensando nelas, maturando e estudando outras coisas, experimentando e fazendo os *workshops* que Fernando fazia. *Workshops* que ao mesmo tempo em que tinham questões políticas, existenciais, pulsando, tinham também os textos que a gente estava lendo sobre o mar, uma linha toda mais poética, mais lírica, mais colorida, e que também estava permeando esse universo. A gente fazia *workshops* de contação, e via que não precisava de muitos elementos, era um contato mais próximo, mais olho no olho, e devagar a gente foi entendendo que o espetáculo ia girar para um discurso mais próximo do público. Mas foi uma coisa que foi quase sem querer. Era uma necessidade que a gente tinha de falar mais perto, mas ainda não era consciente no início do processo. Depois, veio o **João Lima**, e João Lima trabalhou muito com *clown*. Era a linguagem de *clown*, que até então eu desconhecia. Pouco tempo depois fiz a oficina de iniciação com **Adelvane Néia**, mas antes disso, o contato que eu tive com palhaço foi com o João Lima na segunda semana do processo. E João fazia muitos exercícios, a gente nem tinha tempo de pensar, e quase não falávamos sobre os exercícios porque ele achava importante que a gente ficasse com a agonia, o reflexo, ou o que quer que fosse desses exercícios para depois a gente ir maturando. E depois veio **Helder Vasconcelos**. Eram três linhas de trabalho completamente diferentes, mas as três convergiam para o que a gente estava querendo. Helder trabalhou muito a pulsação, o Cavalo Marinho, trouxe o Cavalo Marinho que a gente não fazia ideia do que era, e era exaustivo o trabalho dele. No trabalho com o gonguê, eu tinha que manter o pulso. E manter o pulso era manter a energia, segurar essa energia, mas sem deixar ela extravasar, sem ir relaxando, porque senão o pulso ia ficando mais lento. Aquilo representou para mim o

espetáculo todo: tem uma pulsação que precisa ser mantida, ela não pode parar. É exaustivo, mas também tem uma hora que você faz isso sem pensar, e o negócio vai acontecendo, vai fluindo, você vai chegando num outro estado, que acho que só é alcançado daquela forma. Isso era eu no gonguê, Marco no ganzá, Renata na zabumba e César na alfaia. Para mim essa terceira semana trocou a chave do processo: começamos, e agora?

**Diogo: E no espetáculo de fato essa é a hora que de fato a peça começa mesmo também, não é?**

**Camille:** É. A gente está ali se olhando junto, concentrando tudo o que tem, e quando o público começa a entrar e que a gente abre a cena, é o processo. O início desse espetáculo foi o processo todo, é quando a gente se junta, respira junto, e faz um pacto: é isso, a gente quer continuar, a gente quer continuar fazendo teatro. Eles querendo continuar e eu começando. Então vamos? Vamos! Então vamos contar nossas histórias. Depois que Helder foi embora, a gente continuou com os *workshops* de contação e com a pesquisa de histórias do mar: a gente leu sobre isso, a gente contava essas histórias. Nesses *workshops* era engraçado porque Fernando pedia para pensarmos tanto em uma cena que contasse a história de *O velho e o mar*, do Hemingway, como outra cena que contasse a história de Urashimataro, um conto japonês tradicional. Depois de cada um mostrar a sua cena, Fernando dizia para contarmos essas histórias, sentados em uma cadeira, em um minuto. A gente tinha um minuto para contar essa história sem titubear, olhando no olho. Depois ele pedia para que fosse em trinta segundos. Então era uma adrenalina que rolava também, e todas essas cenas serviram para construir o espetáculo. Nesse meio tempo veio também o Rafael Martins para construir a dramaturgia. A gente nunca tinha trabalhado com um dramaturgo, então foi uma novidade. Ele não acompanhou o processo nas primeiras semanas, mas lia o *blog*, e chegou na quarta, quinta semana. Era uma loucura para ele acompanhar, ele escrevia, apagava, e reescrevia e a gente tentava montar ou fazer a cena que ele tinha escrito, mas no final das contas ele não conseguiu dar conta dessa dramaturgia à distância porque realmente era complicado. Mas mesmo ele estando presente o tempo que ele esteve, para mim foi muito importante para ter uma noção de como é que trabalha um dramaturgo num processo que já está acontecendo e construindo ao mesmo tempo. Como é que se constrói ao mesmo tempo? Ele construiu a cena que faço com Renata do Urashimarinho, que também foi construída em vinte minutos num dos *workshops* de Fernando.

**Diogo: E vocês abriam o processo a cada semana?**

**Camille:** Todos os sábados. A gente construía material, fazia *workshops*, trabalhava com os convidados durante a semana, e quinta, sexta-feira, a gente pensava o que era mais interessante apresentar no sábado. Fazíamos apenas uma organização, não necessariamente a gente costurava, para ter o ensaio aberto no sábado, para a gente poder ter a presença do público, e um retorno e um diálogo que aproximasse a plateia do que a gente estava fazendo. Querendo ou não a gente também queria formar mesmo público. Acabou que as pessoas que iam eram as pessoas da área, ou da família na maioria das vezes, além de um ou outro vizinho, alguém do bairro. A gente estava no antigo Barracão nessa época, que é próximo de onde ele é hoje.

**Diogo: Mesmo esse processo sendo dirigido pelo Fernando, ele já contou com diversos convidados. Isso muda quando vem o Gabriel, quando é uma direção de outra pessoa?**

**Camille:** Com-ple-ta-men-te. No caso d'*O capitão e a sereia*, eu tinha acabado de entrar num grupo profissional, mas tinha ensaio aberto todo sábado, e mesmo quando o espetáculo já estava montado a gente continuou com os ensaios abertos. Então quando estreou, eu já estava familiarizada com a peça, já tinha uma conversa ali, já sabia onde aconteciam determinadas

reações. Lógico que é diferente você estar num teatro, com um público de uma cidade diferente, porque a minha primeira estreia com os Clowns foi em São Paulo, mas já existia uma apropriação do espetáculo. E com **Gabriel Villela** foi completamente diferente. Com a direção de Fernando nós fomos construindo juntos, a gente foi estudando, pesquisando juntos, adquirindo conhecimento juntos, cada um com suas referências, mas como se fosse uma maneira mais didática mesmo do fazer. Gabriel vem e diz que não sabe o espetáculo que ele vai fazer, diz que não sabe nada, mas no fundo ele sabe. Ele chega para criar, e parece uma máquina, ele não para. Ele começou, é um furacão criando. Ele chega e já traz um monte de figurinos. A primeira coisa que ele faz é vestir os atores, e depois ele faz figuras: “Junta todo mundo aqui atrás do piano, agora Marco toca, agora toca com o pé, isso Camille, olha para o lado, olha para o alto, faz uma cara assim e tal, e vamos para as carroças, tirar fotos nas carroças dos burrinhos”. Ele é muito visual, é muito plástico, o tempo inteiro os olhos dele precisam estar alimentados. E eu dizia: “Meu Deus, o que é que ele quer que a gente faça?”. Parecia que eu estava pisando num chão de sabão. Eu não conseguia sequer ficar parada, porque era muita informação, e ao mesmo tempo, a gente tinha que olhar o tempo todo para frente. Então eu não via a beleza que ele enxergava do todo, eu estava no “o que é que ele quer, o que é que eu faço?” e isso me atrapalhou muito durante o processo, porque o primeiro dia já foi assim: colocar figurino, e coisa e tal.

**Diogo: Vocês já estavam com os personagens definidos?**

**Camille:** A gente não, ele poderia até estar na cabeça dele. O que a gente mais ou menos sabia era que ele queria que Marco fizesse o Ricardo. O resto a gente foi ajustando depois.

**Diogo: Por que eu fico pensando: como começar pelo figurino sem ter essa definição?**

**Camille:** Pois é, mas aí é que está: ele tinha o acervo dele, e trouxe malas com ele com figurinos do *Vestido de Noiva* que ele tinha montado, coisas que ele comprou numa grife inglesa bem *rock & roll* – que são parte dos figurinos que a gente usa. Então era parte do figurino do *Vestido de Noiva* com essas camisetas. Ele chegava e começava a organizar espacialmente a cena. Teve um ensaio que ele só dirigiu praticamente Renata. Ele fez uma formação com todos os atores e deu indicações para a Renata que estava fazendo a Margareth, a tarde inteira, e nós ali, de pé, o tempo todo, e ele: “Olha pra frente, energia!”. Ele pedia para que as meninas estivessem sempre impecáveis: batom, cabelo preso, salto alto os mais altos que nós tínhamos. E esse tipo de diálogo de grupo, de construir junto, de falar: “Fernando, estou cansado, vamos fazer outra coisa?”, era inexistente. Não é que o processo seja mais dele, mas nesse momento ele estava criando, era o processo dele, e a gente precisava respeitar isso. Do Gabriel eu só tinha assistido o *Calígula*, e não tinha entendido ainda o processo. Lá no final, depois de sofrer um monte, depois de ter tentado fazer alguma coisa e Gabriel dizer: “não, não é isso”, de eu tentar entender o que é que ele estava falando – e a minha crise toda no processo acho que foi essa de querer entender o que é que ele queria e corresponder à expectativa dele, sendo que ele estava esperando outra coisa e eu queria fazer aquilo que agradasse a ele, só que acho que nunca consegui. Aí depois, quando o espetáculo estreou, e a gente se apresentou, foi realmente quando a gente viu a potência do espetáculo. Quando a gente estreou, quando teve o primeiro contato com o público mesmo, aí foi outra história, foi: “olha que legal, funciona isso!”. Não é que a gente não acreditasse em Gabriel, mas eu não tinha resposta, não tinha referência, a resposta que eu tinha era dele dizendo que não era aquilo, que era outra coisa, que eu fizesse outra coisa.

**Diogo: Vocês não fizeram nenhum ensaio aberto?**

**Camille:** Não. Os ensaios que a gente fez foram para o **Ivan**, para a Kika, para amigos próximos. Eu sei que depois da gente ter feito temporadas, entendendo que funciona mesmo, que falar olhando para frente funciona do mesmo jeito, que a verticalidade que Gabriel utiliza muito é genial... Teve um *delay* de aprendizado para mim enquanto atriz. Teve a vinda de Gabriel, a confusão, a confusão, a confusão, e quando terminou é que as fichas foram caindo. E muito tempo depois, vendo o *Macbeth*, o próprio *Gigantes da Montanha* e o *Romeu e Julieta* do Gabriel, assistindo, é que eu fui entendendo.

**Diogo: Mas vocês chegaram a ver a gravação do *Sua incelença, Ricardo III*?**

**Camille:** Vimos, mas eu não costumo ver muito. E todas as vezes que vejo, que é mais para uma necessidade de substituição, ou de lembrar marcações, eu descubro coisas novas no espetáculo que não tinha reparado antes. Isso porque o espetáculo estreou em 2010, estamos em 2014, e ainda tem novidades. Você está em cena e você está ouvindo, mas não está vendo o que está acontecendo.

**Diogo: E o que você acha que o Grupo e você ganharam nesse processo?**

**Camille:** Ganhamos muito. Desde o nome Gabriel Villela, que tem um peso muito grande, o fato de a gente ter viajado muito, ter circulado o Brasil inteiro. A gente só tinha saído do país para ir para o Equador com *O capitão e a sereia* num festival universitário, e de repente a gente teve a oportunidade de participar do Santiago A Mil, do Festival de Cádiz, no Porto, no Uruguai. O Grupo ganhou uma visibilidade internacional muito mais pelo *Ricardo III*. Pelos contatos de Gabriel e pelo próprio espetáculo também. A gente estreou abrindo o Festival de Curitiba. Para mim era uma novidade participar de todos esses festivais, a gente que ia mais para festivais do nordeste, ou eventualmente para São Paulo. O Grupo ganhou uma visibilidade muito boa. Além disso, tem a questão do Gabriel aos detalhes. A gente não fala que Deus está nos detalhes? É isso mesmo: cada detalhe, cada marca, cada passo que você dá nesse espetáculo, você tem que estar inteiro. É muito coreografado o espetáculo, mas é mais que uma coreografia, não é só uma coreografia, porque se você não está inteiro, aquilo ali não funciona. E depois, assistindo, eu vejo essa questão da verticalidade, da plasticidade, de você estar bem visualmente falando, mesmo que seja para um trabalho de mesa, você está ali alimentando a imaginação. Acho que eu cresci muito, principalmente pessoalmente, como mulher, acho que ele me ajudou nesse processo também, me encaminhou um pouquinho mais para ser um pouco mais vaidosa, talvez. Pelo menos, cuidadosa, porque eu acho que eu nem ligava, e agora presto mais atenção a isso. Você tem que estar com uma boa aparência, mesmo que seja para estar com seu grupo que olha a sua cara todos os dias. Foi um crescimento muito pessoal e individual também. Cada um com suas referências. Acho que as fichas foram caindo depois, realmente, e para cada um de uma forma diferente.

**Diogo: E com o *Hamlet*?**

**Camille:** Com o Gabriel, ainda que fosse uma tragédia, era solar, era circo, era para fora, era grande. E aí no *Hamlet* o trabalho com o **Marcio Aurelio** já vai para outro lugar. A fala de Marcio, o trabalho de mesa. A gente passou no trabalho de mesa um mês, só na compreensão do texto, que também era bem diferente de Gabriel. Porque Gabriel é “corta isso, corta isso, e faz assim”, e a gente ia pra cena. Marcio era ali: “O que é que vocês acham que significa essa fala?” e aí foi quando a gente começou a ter voz num lugar que a gente não tinha, no caso de Gabriel. Porque Gabriel resolvia o texto ali: ele, Fernando e Ivan, e a gente ia para a cena. E com Marcio Aurelio antes da gente ir para a cena a gente precisava trabalhar esse texto minuciosamente, entender cada acontecimento, cada fato. E ele, com o histórico dele de estudar *Hamlet* por dez

anos, a gente ia confiando em tudo o que ele ia dizendo, meio também sem saber como é que ia ser o processo, para onde é que iria, mas seguindo, estudando e trazendo referências, vendo filmes. E quando a gente desce para a sala de ensaio e ele diz que a gente pode dialogar, a gente pode se olhar... Mudar essa chave foi estranho. Porque eu fazia as falas do Hamlet para frente e ele dizia “você está falando para ele, ele está do seu lado, fale para ele!”. Mudou da água para o vinho. E foi muito bom também porque mudar essa chave era importante e quanto mais fácil essa chave virasse, melhor para a gente. Marcio pedia também para a gente pensar nas cenas, pensar como iríamos fazer.

**Diogo: Pensar antes de executar?**

**Camille:** Pensar antes de executar. Desde a hora que a gente estudou, ele perguntava como é que faríamos as cenas. Muito mais para a gente exercitar mesmo, do que qualquer outra coisa. E quando a gente fazia uma cena que achava que estava estranha, a gente perguntava a ele se estava fazendo direito, e ele só dizia: “Faça. Experimente”. A gente tinha liberdade de pensar sobre a cena e experimentar, por mais que no final ele dissesse não. Mas foi isso. Completamente diferente. Com-ple-ta-men-te. Em outro lugar.

**Diogo: E quais você acha que foram as maiores dificuldades do processo? Foi essa mudança de chave?**

**Camille:** Essa foi uma das dificuldades. Mas não foi só isso. Eu fazia o Rosencrantz e novamente eu fiz dupla com **Paulinha**. No início a gente não queria muito, porque a gente já tinha feito uma dupla no *Ricardo III*, só que o Marcio escolheu que fossemos o Rosencrantz e o Guildenstern que são a dupla dinâmica que vai tentar enganar o Hamlet a pedido do rei e se aproveitar dessa história. Então de certa forma a gente tem um status parecido com o que tínhamos experimentado. Só que o Marcio dirigia cada passo do Hamlet, cada passo da Ofélia, cada passo da Gertrudes. Cada passo. E quando entrava Rosencrantz e Guildenstern, ele falava apenas: “ok, meninas”. Ele não dizia nada, conforme a gente fazia, a gente ia propondo e ele: “ótimo”. “Marcio... aquela cena, como é que está? A gente entra, a gente escolheu fazer um desenho espacial...” e ele: “está bem, está bem, continuem experimentando”. “Marcio, e se a gente fizesse assim?”, “Experimentem”, e deixava. E eu pensava ou que estava ruim, e ele não queria dizer, ou realmente estava funcionando e a gente não queria acreditar. Mas vai além também. Ele deixa que a gente tenha o tempo de maturação, de entendimento. Ele espera. Ele espera também que a gente tenha esse aprendizado. Ele dá o tempo para a gente. O que no outro processo era uma coisa urgente, que a gente tinha que atender instantaneamente, no *Hamlet* a gente podia experimentar o gostinho de cada coisa, fazer um pouquinho diferente de cada vez, porque ele dava esse tempo. E no final, acho que ele no máximo desenhou espacialmente as minhas cenas com Paulinha.

**Diogo: E de ganhos, tanto para o Grupo como individualmente para você?**

**Camille:** Foi um espetáculo diferente do que a gente estava acostumado a fazer, porque *O capitão* a gente fazia pertinho, depois d’*O capitão* veio o processo da *Farsa da Boa Preguiça*, com o Ser Tão, que era teatro de rua, o primeiro contato com teatro de rua que eu tive, depois foi Gabriel: rua, semiarena, circo... E aí veio o *Hamlet*, que é para um teatro convencional, italiano, que você não vê a plateia, os atores ficam no escuro – ele dizia muito: “**Ronaldo**, não tenha medo de deixar os atores no escuro”, e a gente “Gente, a gente vai ficar no escuro! Numa penumbra!”, que é lógico, tem tudo a ver com o espetáculo, mas era novidade também. Então tivemos ganhos desde desse tipo: de descobrir que podemos ficar no escuro. Assim como em Gabriel: podemos falar com o outro olhando para frente, no Marcio era: podemos também olhar

para quem está do lado sem precisar ficar aqui juntinho, a gente pode ficar no escuro, a gente não precisa ouvir a plateia o tempo inteiro para saber que eles estão lá. Porque todos os outros espetáculos de que eu falei, a gente escutava muito a reação o tempo inteiro. O *Hamlet* é um silêncio. A gente escuta a plateia lá no final, quando começa a luta das espadas, ou quando o Hamlet começa de fato a enlouquecer e começa a brincar com o rei, e a gente ouve um ou outro risinho. E isso não significa que as pessoas não estão assistindo. Ninguém precisa ficar fazendo som o tempo todo.

**Diogo: E apesar de o *Ricardo III* também ser uma tragédia, era a primeira vez que vocês montavam uma peça com uma linguagem mais séria, em linhas trágicas.**

**Camille:** Sim, completamente em linhas trágicas: na penumbra, no teatro italiano, na fumaça, e com um figurino mais sóbrio até, que não tinha muita cor, não tinha muito apelo visual, mais sombrio, e tudo isso era mais interessante, fazendo o contraste. Para a gente foi ótimo. Não sei se para o público. Porque é diferente você assistir um espetáculo que é solar, e você assistir um espetáculo que é ali, na fala, o tempo inteiro. No Gabriel a gente trabalhou muito isso, a fala, o como você diz, com a Babaya, e esse trabalho do *Ricardo III* foi fundamental a gente ter trabalhado antes para chegar no *Hamlet*, porque o cuidado com a palavra é fundamental. A forma como a gente fala cada coisa, a própria entonação, e é isso que chama muita atenção para o *Hamlet*. O estado está lá, mas a energia é toda para o que é dito, e isso foi um trabalho árduo e muito importante para a gente.

**Diogo: Desde que você assistiu o *Muito barulho por quase nada*, e passando por essas diferentes experiências com esses diretores, como você definiria a linguagem, a poética dos Clowns de Shakespeare?**

**Camille:** Depois dessa mistura todinha, tudo é possível. Principalmente trazendo o experimento que fizemos para as cenas curtas do Grupo Galpão, *O Homem que Chovia*, e os dois espetáculos que estamos montando agora, eu acho que tudo pode. Não sei se a gente se encaixaria em uma linguagem. Não sei, eu nem tinha parado para pensar.

**Diogo: Mas existe alguma essência?**

**Camille:** Acho que essa essência é de certa forma essa solaridade que a gente tem, de mesmo que seja o *Hamlet* a gente estar se divertindo de estar fazendo tudo aquilo. Quando a gente estiver sem vontade de fazer, acho que não vai funcionar. A gente consegue ter uma intimidade em cena, até mesmo pela convivência, que chama sempre atenção de críticos ou de amigos, que falam que a gente tem uma intimidade diferente, que Gabriel dirigindo um elenco é totalmente diferente dele dirigindo o Grupo. Que o Grupo traz uma engrenagem diferente que funciona de forma diferente do que espetáculos de elenco. Acho que talvez essa essência seja essa diversão e a vontade de fazer juntos.

**Diogo: Enquanto espectador, concordo que o *Hamlet* é o mais diferente dos espetáculos, mas mesmo ali, na cena dos atores, acho que aparece essa solaridade.**

**Camille:** Já que são atores dos Clowns de Shakespeare, não é?

**Diogo: Sim! Eu já conhecia outros trabalhos do Marcio Aurelio e é possível perceber que se fosse uma peça só com o Marcio dirigindo, não seria essa peça, e se fossem só os Clowns, não seria essa peça também. Tem uma mistura mesmo ali. Para terminar, como está o Grupo depois dessas experiências? Como estão esses novos processos?**

**Camille:** Depois da passagem arrebatadora de Gabriel e de Marcio, Gabriel que traz Babaya, que traz **Ernani**, que traz Francesca, que cada um trabalha uma coisinha diferente, mas no final das contas tudo é para o ator, para a cena – e é completamente diferente quando a gente trabalha com eles e em seguida faz o espetáculo, eles acessam um lugar que a gente ainda não entendeu como é que se chega. O próprio Gabriel, na forma de dirigir... Eu, no caso, ter passado pel’*O capitão*, todo aquele processo coletivo, colaborativo, pelo Gabriel que é muito mais plástico e isso n’*O capitão* eu não tinha experimentado. A Wanda Sgarbi veio para montar junto com a gente o figurino d’*O capitão*, e ela chegou no primeiro mês e a gente ainda não tinha nada, só tinha uns *workshops*, e ela : “Como é que vocês não tem nada, e eu tenho que montar o figurino?”, mas a gente queria que ela construísse junto o figurino, e depois ela entendeu, e foi fazendo o figurino conforme as necessidades iam surgindo, mas era ela a responsável. E quando vem o Gabriel, que traz os figurinos, que propõe, que a cada ensaio muda, experimenta, e depois veio o Marcio, também experimentando, só que o texto, a forma de falar, o quanto é importante cada coisa que eu estou falando porque vai influenciar na próxima fala, um efeito em cadeia... Acho que a gente passa tudo isso num liquidificador e vai para esses dois processos que a gente está fazendo. O infantil é sem fala, sem oralidade, no entanto existe a fala, existe o corpo que quando ele vira, ele está comunicando, então é um domínio que a gente tem que ter desse discurso, só que no corpo. No *Nuestra Señora de las nuvens*, é um cuidado com cada palavra que é falada. O texto é muito épico. Ao mesmo tempo em que ele pode parecer muito surreal, sempre é a palavra que rege a cena. Então Babaya, Ernani, Francesca, Gabriel e Marcio, eles estão ali, cada um com a sua estética, cada um com a sua forma de trabalhar, mas tudo o que a gente aprendeu só fez aumentar a nossa bagagem. Todas essas referências acabam fazendo efeito nesses processos de agora. Não sei se isso, no final das contas, vai aparecer.

**Diogo: E você considera que isso de chamar essas pessoas de fora é um recurso pedagógico do grupo?**

**Camille:** Completamente, porque querendo ou não, Fernando é um diretor formado pelo grupo e Renata Kaiser, Marco França, Cesar Ferrario e Camille Carvalho, são atores formados pelo grupo. Então se você não tem outras referências, para onde é que você vai? Agora se você traz Marcio Marciano, Helder Vasconcelos, João Lima, Gabriel Villela, Marcio Aurelio, Babaya, Francesca, Ernani, para lhe darem uma referência, você pode ver o que você quer aproveitar e o que você não quer. Você escolhe, e a partir daí você constrói o seu. Então quem a gente puder conhecer, quem a gente puder trazer para perto, é sempre muito importante essa relação, porque essas pessoas não vão se tornar do Grupo. Elas vão fazer trabalhos pontuais, e são esses trabalhos pontuais que nos fazem refletir e trazer material para o Grupo. O Maurice Durozier deu uma oficina de dez dias para a gente, e foi ótimo trabalhar com ele, ver a maneira como ele trabalha, mas depois é ótimo chegar com Fernando e trabalhar com ele, porque estamos em casa, é muito essa sensação mesmo, essa tranquilidade que Fernando traz e que eu acho fundamental para um processo. Acho que se eu fosse uma diretora, eu queria dirigir do jeito que Fernando dirige, colhendo material, e depois apertar um pouquinho porque precisa apertar. Mas uma tranquilidade e uma maturidade mesmo. Acho que com cada um que vem a gente amadurece um pouquinho mais, individualmente e no próprio Grupo.

#### 4.2. CÉSAR FERRARIO

*Entrevista realizada com César Ferrario, na sua residência no bairro de Petrópolis, em Natal – Rio Grande do Norte, no dia 21 de novembro de 2014, no intervalo das atividades do Festival O mundo inteiro é um palco – ano II, realizado pelos Clowns de Shakespeare.*

**Diogo:** Você é um dos fundadores dos Clowns de Shakespeare. Gostaria que você se apresentasse, e apontasse quais foram as principais mudanças na trajetória do grupo nesses vinte e um anos.

**César:** Meu nome é César Ferrario. Como você já antecipou, sou um dos fundadores do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. Estou desde o início. Acho que essa é minha apresentação de vida: dizer que sou integrante dos Clowns de Shakespeare. Porque acho que ser integrante é mais do que ser ator, é outra função. E queira ou não, embora eu já tenha desempenhado uma série de outras funções na minha vida – já fui professor, já fui administrador, já fui designer – essa é a minha profissão de escolha, e que atravessa toda minha vida profissional desde quando comecei a trabalhar. Talvez eu não fosse ator profissional, mas já era ator, e hoje já não há mais dúvida. Estou aqui, e aqui pretendo permanecer até o fim da vida. O César Ferrario é integrante do Clowns de Shakespeare, e no mais é tudo o que isso implica. Penso que falar das mudanças do Clowns na sua trajetória é apontar simplesmente a constante e necessária sobrevivência, ou permanência. Acho que qualquer estrutura que seja estática, que seja engessada, que seja pré-definida, acaba por se deteriorar ao longo do tempo. Penso que a grande constante é justamente a mobilidade. Acho que esse é o grande segredo da gente ir burlando as adversidades e as intempéries da vida, da existência. Acho que no caso do Clowns, sua sobrevivência, sua permanência e seu êxito – vou chamar de êxito sem juízo de valor, êxito porque conseguimos sobreviver, e conseguimos continuar fazendo aquilo que a gente escolheu fazer e é isso que eu trato como êxito – acho que esse êxito diz da inteligência que opera sobre essa mobilidade, sobre essas mudanças ao longo do tempo. Acho que a melhor forma de entendê-las é dentro de um pensamento dialético. Sobre isso, para não ficar muito no campo conceitual, acho que posso dar alguns exemplos práticos. Como já escrevi em alguns lugares e já dei outros depoimentos sempre que requisitado, o Grupo começa num ambiente totalmente adolescente e festivo, quase que como um rito de passagem: pré-vestibulandos, último ano de encontro, muito provavelmente no ano seguinte já não nos veríamos mais e cada um seguiria sua rota na universidade num curso distinto. De uma forma muito celebrativa decidimos montar uma peça no mais puro e autêntico teatro escolar. E quando falo teatro escolar, não é um teatro de escola de teatro, é um teatro escolar mesmo, que não tem nada a ver com teatro e no qual se faz uma pecinha de final de ano para a gente se divertir, ou como já falei, celebrar momentos transitórios como esses ritos de passagem. Nisso, não havia nenhum conhecimento ou aprofundamento naquilo que escolhemos fazer. Menos ainda havia preocupação com haver um aprofundamento. Era algo absurdamente leigo e essa condição não nos afligia em nenhuma medida. Isso por um lado tem suas desvantagens, mas por outro, tem seus benefícios. Dentro dessas circunstâncias, o professor nos batiza de Clowns de Shakespeare e no ano seguinte, já depois da primeira experiência, e ainda que de uma forma bastante incipiente, foi o suficiente para que alguns desses alunos dissessem: tem alguma coisa aí que não sei explicar, tem alguma coisa que não sei teorizar, que não tenho profundidade, que não tenho conceito, mas tem algo que me interessa, algo que me cooptou, me atraiu, e isso não é algo tão simples. Não sei nem se isso chega num plano de tamanha consciência, sei que não conseguimos mais largar, como de fato, não fizemos. E no momento que a gente não conseguiu mais largar, no momento que essa permanência foi acontecendo, aí sim nós fomos começando a nos deparar com essas faltas, com essas

insuficiências. Nós naturalmente começamos a ser cobrados, se não pelo ambiente externo, uma cobrança a partir da gente mesmo: se estou fazendo isso, se permaneço, se tenho interesse nisso, e isso está me despertando desejo, então preciso decifrar, preciso dar um passo a mais. Nós tínhamos o nome Clowns de Shakespeare, não sabíamos nada de Shakespeare, não sabíamos que o termo *clowns* implicava em uma técnica e uma estética correlata, mas, no entanto a gente empunhava o nome. E aí começa a operar essa dialética que eu aponto: precisamos preencher o nosso nome. Primeiro se estabelece a circunstância, e depois a gente começa a correr atrás. Quando a gente entendeu a circunstância, o elemento teatro já estava posto, e a gente teve que correr atrás. Primeiro, do nosso nome, e depois do nome, de um lugar para fazer teatro, e depois do lugar para fazer teatro, a gente percebeu que precisava de um lugar para guardar o cenário, e depois desse outro lugar, a gente percebe que tem a necessidade de manter esse cenário, e depois que estreou um espetáculo a gente entendeu que precisava de um lugar não só pra fazer uma ou duas apresentações, mas precisava de um lugar para a gente fazer temporadas e amadurecer o espetáculo, então acho que o Grupo sempre foi percebendo as suas problemáticas e a partir daí foi correndo atrás para resolvê-las. O Grupo já nasce nessa lógica de tentar ultrapassar aquilo que se coloca como desafio ou o gargalo que mais se anuncia no nosso fazer. E esse desafio de se reorganizar a partir daquilo que a realidade nos nega, mais uma vez apontando a dialética, essa lógica começou na hora em que o grupo foi incorporando isso à sua existência e foi aplicando ela nos mais distintos lugares. Até mesmo na própria organização coletiva. Acho que o Grupo experimenta momentos de organização coletiva, de conexão dos seus indivíduos, que vem mudando e se modificando ao longo da história. Nos primeiros anos foi de uma determinada maneira, depois de outra, depois para a construção da Casa da Ribeira, de outra, depois do *Muito barulho por quase nada* de outra, depois d'*O capitão e a sereia*, de outra forma, depois de **Gabriel Villela** e **Marcio Aurelio** de outra forma, sempre nessa perspectiva de ajustes, de negociações, de entendimentos, que às vezes se dá muito no plano do intelecto, do combinado, da razão, e às vezes também se dá muito no plano das circunstâncias, e às vezes, se dá com certas discordâncias, dores, desafetos... Mas o Grupo, até então, vem trazendo consigo essa plasticidade. Vou chamar de plasticidade coletiva, que é sempre uma medição de forças, e para minha felicidade, na maioria das vezes não é por questões menores, como vaidades, disputas de poder, embora ache que em alguma medida isso aconteça, mas acho que principalmente por necessidades mais dignas como desejos estéticos, necessidades de afirmação e de experiências de fazeres específicos dentro dessa estrutura coletiva, por uma necessidade de uma efetivação pessoal de uma determinada prática, ou às vezes por um desejo de uma determinada fração do Grupo. E a massa do Grupo, dentro dessa sua capacidade plástica, dentro das suas condições de plasticidade, vai se adequando. Às vezes ela absorve, e para a nossa tristeza, às vezes ela não absorve. Às vezes o Grupo não consegue adequar-se, e a gente coleciona algumas várias rupturas, como todo coletivo, ao longo da nossa história. Nos primeiros dez anos, essas rupturas, até devido à falta de clareza nesse pacto coletivo de sua condição profissional, de dar subsistência ao ator, criam uma condição de flutuação maior. Depois de dez anos, com a profissionalização e uma clareza maior nesse pacto, a gente fixa mais os indivíduos e em compensação, essas rupturas quando ocorrem, acabam sendo mais dolorosas. Para tentar fechar essa pergunta, se fosse falar tudo o que falei com poucas palavras, diria que essa mobilidade é a condição de uma única palavra, que se chama sobrevivência. É uma luta pela sobrevivência, pela permanência.

**Diogo:** A partir do que você falou sobre as rupturas no Grupo, e sobre a questão do indivíduo e do coletivo, esse é um dos temas que aparece muito n'*O capitão e a sereia*. Você poderia falar um pouco sobre o processo de criação desse espetáculo?

**César:** Cada espetáculo tem suas peculiaridades. Embora não tenha sido essa a sua pergunta, só para começar por esse quesito, acho que é uma tarefa muito tirana querer hierarquizar a produção. Porque parece que cada espetáculo se coloca como um degrau único e indispensável para o passo que se daria naquele instante. Então é difícil você atribuir maior importância para um degrau que está num nível mais alto, e por consequência mais complexo do que aquele que está num momento inicial do Grupo, porque se você subtrai esse primeiro degrau, talvez o outro não existisse. Após esse contexto inicial, considero *O capitão* um degrau, porém, dito isto, a gente começa a apontar as suas peculiaridades e nesse quesito de peculiaridades, tem-se muito o que falar sobre *O capitão*. Para mim o teatro é uma estrutura de espelhos multifacetados que nos reflete em infinitos ângulos e posições, e acho que – não sei se pela primeira vez – alinhamos os espelhos n’*O capitão* de modo a nos enxergar. Pela primeira vez tivemos uma clareza sobre esse fato. Sobre um espetáculo que nos reflete. Não só reflete nossa carpintaria teatral e a artesanaria que a gente imprime sobre a fábula que está sendo articulada e sobre a teatralidade no seu sentido mais amplo, mas também no discurso que está sendo articulado. O discurso n’*O capitão* também passa a ser uma responsabilidade nossa. Montamos o *Muito barulho*, e existia uma visão do *Muito barulho* a partir do regionalismo; a *Megera do Nada* tinha algo parecido; o *Roda Chico* também tem uma cara nossa, mas todos são discursos alheios e externos dos quais a gente se apropria para articular. N’*O capitão* a gente parte de um papel em branco, e aquele papel em branco recebe a tinta que está naquele roteiro, carregada das nossas próprias intempéries. Acho que, nessa medida, o teatro se dá de forma plena, onde a gente consegue ser simultaneamente objeto do que está sendo articulado, mas também sujeito daquilo que está sendo organizado e dito. *O capitão* para mim ocupa um lugar muito especial, que até então acredito que a gente não conseguiu revisitar. Mesmo depois de ter passado pelo *Sua Incelença*, *Ricardo III* e pelo *Hamlet* que foram direções externas, e agora voltando novamente para a direção nossa, do próprio Grupo, como é o caso do *Nuestra senhora de las nuvens* e do *Abraço*, e teremos dentro em breve o *Dois amores y um bicho*, com direção externa do Renato Carrera, mas acho que pelo próprio fato de o Grupo estar fracionado e esses espetáculos não trazem o todo desse coletivo, esse seja um dos primeiros motivos de não termos revisitado aquele lugar que *O capitão* inaugura dentro do Grupo. Espero que a gente tenha oportunidade de regressar. Foi uma experiência muito importante, imprescindível.

**Diogo:** Como você mesmo falou, após *O capitão e a sereia*, os próximos dois espetáculos do Grupo foram com diretores convidados. Apesar de saber que esses projetos já existiam antes, como o fato de voltar a esses projetos depois de ter encontrado esse lugar d’*O capitão* reverberou no processo do Grupo?

**César:** Sei que essa opinião que emiti sobre *O capitão* é bem coletiva, acho que é quase uma unanimidade. Com suas idiossincrasias, mas uma unanimidade. O que vou falar agora, já não sei se é uma unanimidade: acho essas duas experiências tão imprescindíveis quanto *O capitão*. Tão quanto. A gente precisa voltar para *O capitão*, é fundamental a gente voltar a’*O capitão*. Ao mesmo tempo é imprescindível que a gente seja atravessado por esses elementos e fatores externos. Porque penso também que voltar os espelhos para nós mesmos também tem suas questões colaterais. Isso implica num ensimesmamento e a partir daí corremos o risco de alimentar determinadas ideologias. Acho que a gente pode ficar refém disso, e colocar o Grupo como centro operante do universo: aquela é a forma de existir, aquela é a forma de ser, e aquele discurso estético da cena pode acabar doutrinando, engessando determinadas formas de existir. É muito bom poder chegar e nos deparar por seis meses com Gabriel Villela, por exemplo. Lembrando que são seis meses de processo, então existe uma segurança temporal. O Grupo não vai passar a ser de Gabriel, ele não vai ser cooptado pelo pensamento estético de Gabriel. A

gente cria uma experiência em forma de arco com começo, meio e fim, e depois disso o Gabriel parte e nos deixa um legado em forma de espetáculo que tanto nos rendeu, e nós podemos dizer que conhecemos a fundo um grande encenador da história recente brasileira. É como se a gente pagasse uma disciplina da forma mais plena, com todas as possibilidades de aprofundamento que uma sala de aula jamais nos daria. A mesma coisa vale para Marcio Aurelio. E depois disso, o Grupo continua no seu fórum soberano com sua assembleia geral, para ponderar, para saber o que daquilo nos interessa, o que não nos interessa, onde naquilo nós nos vemos refletidos, o que daquilo podemos fazer uso, como podemos melhorar, a partir daquela forma de pensar. Acho que estar pronto para viver estas experiências é garantia de sobrevivência. A gente tem que abrir estruturas de arejamento para que a gente seja atravessado por outros ventos. Para que a gente possa inclusive estabelecer um discurso crítico pra com a gente mesmo, a partir do olhar do outro. Acho que esse exercício também é fundamental. A produção cultural em grupo, apesar de ser precária e pequena, essa estrutura enquanto procedimento me lembra um grande transatlântico, que para parar num porto daqui dez quilômetros, você já precisa começar a desacelerar agora, porque exige uma quantidade de movimento muito grande envolvida naquela massa absurda. Se você quer dobrar à esquerda lá na frente, você já começa desde agora a girar o timão. Há um *delay*, porque você tem que escrever o projeto, tem que manter os pensamentos alinhados durante um determinado período de tempo, tem que conseguir recursos. A coisa não é assim tão rápida. Da decisão de montar um espetáculo até você ter a oportunidade de ter uma temporada de estreia, vai fácil três anos. Às vezes não é tão fácil, mas penso que o ideal seria a gente continuar a ser atravessado por esses pensamentos externos, principalmente por pessoas que a gente admira, e que a gente sente um interesse primeiramente estético, mas acho que, sobretudo, humano. Ainda me pergunto se a questão estética é nosso centro, e acho que essas separações entre estética, política, e por aí adiante, funcionam muito bem na teoria, mas na prática a coisa não acontece bem assim. Acho que no teatro de grupo o estético é indissociável do humano. O ideal é que a gente sempre repetisse esse trânsito: ser atravessado por outras pessoas, e periodicamente fazer o regresso e o exercício de nós mesmos.

**Diogo: Quais foram os desejos do Grupo ao chamar o Gabriel Villela para dirigir um espetáculo?**

**César:** Vou contar uma história. Estava lendo um livro, desses livros que você encontra em aeroportos, e que se chama *A epopéia do pensamento ocidental*. Tem um trecho que diz que antes, quando o mundo não era redondo, existia uma construção fabular fortíssima em relação ao universo. Existiam as terras dos homens de um pé só, as terras dos homens com apenas um olho na testa, outros com um olho na barriga, e aqueles que viviam de cabeça para baixo. E depois que o Homem expande a geografia, ele oprime a fábula. Parece que quando ele começa a ter esse conhecimento físico, isso acaba diminuindo a sua capacidade de fabular e imaginar. Tentando criar um paralelo, quando a gente começou a fazer teatro, já num segundo momento que não aquele da brincadeira e da farra, que a gente começa a entender um pouco a lógica da história, a gente naturalmente elege nossos mitos. Na época se falava muito da Royal Shakespeare Company, a gente via a e achava aquilo incrível, e nós tínhamos os nossos mitos, nossos ídolos. Aqueles lugares quase inatingíveis, misteriosos, senão místicos, fantásticos. E um desses lugares era o Grupo Galpão e seu *Romeu e Julieta*. Trata-se justamente da época que nós estávamos nos firmando, e com toda a áurea que se criou em torno daquele espetáculo. Então o Grupo Galpão e o Gabriel Villela nascem nesse lugar. E para nossa sorte, ou fruto do nosso trabalho, naturalmente nosso fluxo foi caminhando para essas pessoas. Primeiramente com o Grupo Galpão, quando a gente teve a oportunidade de fazer a produção local deles aqui em Natal, o que leva a **Eduardo Moreira**, que leva a **Ernani Maletta**, que leva a Babaya, e que

por fim, leva a Gabriel Villela. E depois que o desejo se estabelece, e quando a vontade começa a acompanhá-lo, os argumentos vem por consequência. Muito parecido com o Grupo, acho que Gabriel também tem esse trânsito de respirar ares da contemporaneidade, mas sem prescindir do regionalismo, do seu lugar de nascença, que é o interior de Minas Gerais, e quando a gente fala de interior, embora cada interior tenha suas próprias características, parece que existe um tipo de relação existencial que permeia todos eles. Existe muita identificação entre o teatro que Gabriel desenvolve, ou desenvolveu com o Galpão e aquele teatro que a gente faz. Fora isso, Gabriel é uma pessoa que admiro muito, com a qual aprendi muito. Lembro que na época que Gabriel passou aqui, um mês depois eu li um livro com as entrevistas de Ariane Minouchkine, e existia muita proximidade no discurso e na prática impressa na produção dos dois. Não chega a ser uma interpretação brechtiana, que não é disso que estamos tratando, mas não se trata de uma interpretação dramática, e sim do ator que tem consciência do que opera, sem deixar que um sentimento dramático assuma o processo das coisas e ele passe a ser fluxo. Para mim foi o início de muitos esclarecimentos, já que não tive faculdade e nenhum outro estudo a não ser o fazer do Grupo, então foi uma oportunidade que me ensinou muito enquanto ator. E na sequência, com Marcio Aurelio também.

**Diogo: Ainda sobre o processo com o Gabriel, quais foram as maiores dificuldades do processo e os maiores ganhos?**

**César:** Acho que a maior dificuldade foi que Gabriel traz um *modus operandi* já estabelecido, e são menos de seis meses de processo. Então desde o primeiro dia de ensaio está deflagrada uma corrida de entendimento gramatical, falando de gramática cênica e do léxico sobre o qual a gente vai operar. Acho que essa é a maior dificuldade porque você tem que antecipar ou correr atrás de certos entendimentos para se colocar enquanto um indivíduo colaborativo. Porque até você decifrar essa linguagem, você acaba sendo um mero repetidor de formas, e quando você entende, acho que pode estabelecer um diálogo de uma forma mais produtora entre o encenador e o Grupo que o recebia. Acho que essa foi a maior dificuldade, mas estabelecido ou conquistado isso, as facilidades apareceram. Também é importante dizer que isso opera de forma diferente nos indivíduos, e esse entendimento não se dá num mesmo momento determinado, como se eu não estivesse entendendo, fosse dormir, e acordasse entendendo magicamente. É uma relação processual. É antecipar o máximo de entendimento possível. Mas quero deixar claro que muitos desses entendimentos se deram quando Gabriel já tinha ido embora, o espetáculo já estava em repertório, circulando, e quando a gente estava lá no fim do mundo, em determinado gesto, em determinada cena você diz: “Compreendi isso daqui!”. E um pequeno universo de desvenda à sua frente a cada nova descoberta. É um brinquedo que até hoje continua operando. Hoje não mais, porque estou afastado do espetáculo, mas no ano passado tive a oportunidade de assisti-lo pela primeira vez, já com João Ricardo me substituindo, e outros entendimentos se fizeram. E às vezes nem tem a ver com o espetáculo. Você tem a carga da experiência com você, e você vai ler um texto que a princípio não tem nada a ver, ou vai ver uma palestra, e aquilo te esclarece sobre o espetáculo que ficou lá atrás. Existe um pequeno milagre que continua operando para além da existência do espetáculo. E no sentido oposto, do maior ganho, acho que é a mesma coisa, porque quando você transforma essa dificuldade em entendimento, você de imediato guarda isso na sua caixinha de ferramentas, então você já passa a ter um repertório mais largo, você passa a ter mais possibilidades de operar a partir daquele entendimento que você teve a partir daquele encenador. Acho que esse é o maior benefício, porque ele está para muito além da relação com Gabriel e da existência do espetáculo. É algo que você traz consigo para toda sua vida profissional. É algo de um valor imensurável.

**Diogo: E com relação ao Marcio Aurelio, qual era o desejo do Grupo ao chamá-lo para dirigir um espetáculo?**

**César:** Sobre essa pergunta acho que muitos responderam a mesma coisa. Foi muito esclarecedor nosso encontro com o Marcio no TUSP. Marcio nos trouxe chaves de acesso a um Shakespeare – um Shakespeare que nos nomina – que nunca tínhamos reparado. Nós tínhamos tido encontros importantes em nossas vidas, mas não que nos mostrassem um Shakespeare tão interessante quanto aquele que Marcio nos desvenda. E ele tinha capacidade de fazer isso com curtas intervenções. Lembro-me de uma situação na qual o Grupo se iluminou: **Ronaldo** foi ler um texto, e ele tem sobranceiras muito expressivas. Quando ia começar a ler o texto, suas sobranceiras já tinham se modificado, já estavam quase na vertical, quando o Marcio deu um toque nele e falou: “O romantismo só vem daqui duzentos anos. Ainda não temos o romantismo”. O Marcio só disse isso, mas a quantidade de esclarecimentos que vieram em cascata foi enorme, e um universo se esclareceu para a gente. Então Marcio, econômico como ele é, traz essas pequenas pontuações, mas de efeitos avassaladores. Aí a gente diz: “Queremos mais disso. Queremos mais dessa experiência”. Mas foram esses cinco dias do TUSP. Acho que essa experiência foi em 2007, escrevemos um projeto para a Petrobras em 2009, antes mesmo do *Ricardo*, e viemos a consumá-lo em 2013. Como já disse, essas operações não são tão rápidas quanto gostaríamos. Por isso a gente tem que pensar sobre o que decide, porque a decisão que você toma hoje, você vai ter que ser responsável por ela por um bom tempo.

**Diogo: E quais foram as maiores dificuldades e maiores ganhos desse processo?**

**César:** Para não ficar uma resposta muito parecida com a do Gabriel, vou elencar especificidades do processo, mas acho que tudo o que falei do Gabriel vale para a experiência do Marcio. Para mim, Marcio foi um grande pedagogo, foi um professor magnífico. Acho que no processo a palavra que eu posso mais atribuir à forma que ele operou é professor. Acho que ele foi mais professor do que qualquer outra coisa, até mesmo diretor ou encenador. E isso não é uma crítica, muito pelo contrário. Ele me ensinou muito com pouquíssimas palavras. E por que eu o chamo de professor? O trabalho com o Marcio despertou no meu caso um sentimento de autonomia. Ele deixou muito claro que ele não opera dentro da doutrina, dentro de um certo ou errado, de um pode e não pode. Ele opera primeiramente num lugar da autonomia. O ator precisa antes de qualquer coisa, elaborar o discurso para si mesmo, e de uma forma muito honesta e dedicada, colocá-lo à disposição do trabalho. O Marcio, de outra forma, organiza seus espelhos de tal forma que seu carrasco mais implacável é você mesmo. Ele lhe deixa muito responsável por aquilo que você escolhe e por aquilo que você opera com tudo que isso tem de bom, e com tudo o que isso tem de ruim. Isso é muito angustiante, mas também muito libertador. Muito libertador do indivíduo enquanto artista. O teatro feito coletivamente é uma escolha para mim, e acho que seus conceitos e argumentos para mim continuam todos de pé, no entanto isso não significa dizer que ele é um formato perfeito e isento de críticas. É uma das críticas que a gente pode tecer sobre o teatro feito coletivamente é que é muito fácil você esconder suas deficiências, principalmente as deficiências individuais, dentro dessa massa coletiva. E é possível que alguém, associado a um coletivo, atravessasse uma vida inteira sem assumir as devidas responsabilidades, sem assumir a devida coragem de empunhar o discurso que ele opera. E acho que Marcio lhe coloca numa situação, que sem ele te obrigar a nada, faz com que você se depare com esse dilema, principalmente através dos seus silêncios. Foi dessa forma que o trabalho com Marcio operou dentro da minha individualidade. Ele foi muito transformador nesse sentido. Me deu muitas convicções e certezas. A partir de então, eu tive uma série de coragens que eu não tinha tido. Sem querer confundir o trabalho do Marcio com qualquer relação de terapia ou psicanálise. Não é nada disso. A gente continua falando da

importância do indivíduo dentro de uma relação coletiva. Mas um coletivo que sem a clareza do indivíduo ele se enfraquece, ou com a potência do indivíduo, de forma harmônica, ele pode crescer. Acho que eu organizei mais as minhas deficiências e entendi que elas não podem ser um impeditivo ao fazer. Desde então acho que venho procurando espaços de colaboração e de exercício, não obrigatoriamente dentro dos Clowns. Sem atrapalhar o funcionamento dos Clowns, pois entendi que o grupo tem suas demandas, suas exigências. Por exemplo, eu queria aprender a escrever, e vi que existia o grupo Estação, para o qual eu poderia escrever os meus textos e mandar por internet sem me roubar um tempo coletivo presencial, e poderia aprender. Hoje eu vejo o resultado do meu trabalho, e a partir da operação prática desse trabalho consigo ver principalmente as deficiências desse trabalho, e a partir dessas deficiências, quero buscar um outro trabalho no qual eu possa me corrigir. Mas o desafio implica em você assumir uma proposta de discurso, uma proposta de trabalho e uma proposta de fazer. Acho que o Marcio me dá uma clareza sobre isso, sem que a gente se cobre um resultado absoluto e definitivo. Porque o Marcio, como bom pedagogo, é uma pessoa absolutamente processual, e o processo é o que vale. Então o interessante é que, falando de uma forma bem simples, eu fiz determinado trabalho, comecei no grau 1 e terminei no grau 2. Ainda falta muito para o 10, mas o interessante é que eu saí do 1 para o 2. Acho que o Marcio desloca o foco para que essa capacidade de crescimento não seja necessariamente uma cobrança para um lugar último, que às vezes impede você de dar aquele passo menor, mas possível naquela experiência.

**Diogo: Apesar de essas três experiências serem tão distintas, você considera que todas sejam experiências pedagógicas para o grupo?**

**César:** Eu considero, absolutamente. E aí, já não falo mais nem do indivíduo. É inegável que existe uma música diferente para o grupo antes d'*O capitão* e depois d'*O capitão*, e a mesma coisa para o *Ricardo* e para o *Hamlet*. São experiências que modificam a música do Grupo. Esse é meu argumento. O Grupo é diferente, o Grupo muda a partir de cada uma dessas experiências. Então tem implicações, sim. O difícil é enquadrar essas mudanças dentro de uma escala de bom e ruim. Acho que isso pode ser uma armadilha, porque nem sempre aquilo que é ruim deixa de ser bom em alguma medida. As coisas são mais complexas do que a gente imagina. Ainda mais quando a gente tenta organizar tudo isso sobre o termo que é: desafio. Se colocar em desafio. E se colocar em desafio é estar pronto a se deparar com algumas angústias.

**Diogo Sendo essas colaborações uma característica do Grupo, que outras características você consideraria como constitutivas dos Clowns de Shakespeare?**

**César:** É uma pergunta muito difícil essa. Acho que a característica dos Clowns de Shakespeare é a teimosia em permanecer junto. É a gente bater cabeça, e permanecer. Acho que essa é a única coisa que atravessa toda a história. Não há nenhuma outra. Não é o amor, porque nós já nos odiamos em algumas circunstâncias, não é a amizade porque não acho suficiente. O Grupo já está muito além da amizade, embora ela ainda exista. Não é só o desejo de fazer teatro, porque poderia fazer isso em vários lugares. Acho que é a teimosia e a resistência. Mostrar que é possível.

**Diogo: A prática do convite aos encenadores é o desenvolvimento dessa prática que o Grupo já tinha de colaborações?**

**César:** Acho exatamente isso. Como a gente começa na mais absoluta ausência, o Grupo começa realmente como um papel em branco, e desde muito cedo a gente firmou o caminho de buscar no outro a resposta para as deficiências que temos dentro das nossas fronteiras. Essa lógica se estabelece muito cedo. E depois que o Grupo cresce e estabelece seus alicerces, isso

não era visto com maus olhos. Era visto com muito mais tranquilidade do que em outros coletivos, porque está atrelado com a própria fundação do Grupo. Ele já nasceu assim, dadas às suas circunstâncias.

### 4.3. DUDU GALVÃO

*Transcrição de entrevista realizada com Dudu Galvão em seu quarto no St. Paul Hotel, em Brasília, no dia 19/04/2014.*

**Diogo:** Para começar, gostaria de saber como foi o seu primeiro contato com os Clowns de Shakespeare.

**Dudu:** Eu estava fazendo a faculdade de artes cênicas na UFRN e conheci a Nara, que era uma das atrizes dos Clowns de Shakespeare e que hoje já não está mais no Grupo. Ela fazia também faculdade, e através dela eu fiquei sabendo que ia ter um espetáculo do Grupo, o *Muito barulho por quase nada*, que era o espetáculo que o Grupo estava estreando, ainda na primeira formação. Fui assistir ao espetáculo e esse foi o primeiro contato que eu tive com o Grupo, assistindo o *Muito barulho por quase nada*. Fiquei super admirado com o trabalho do Grupo, e a partir desse momento que eu assisti o espetáculo, comecei a acompanhar o trabalho do Grupo, comecei a assistir de novo, de novo, e comecei a ficar fã. Virei um fã do Grupo. Acompanhava o Grupo até quando eles viajavam. A primeira vez que eles foram para o festival de São José do Rio Preto eu fui porque eu queria, além de estar por perto, aproveitar o festival, poder ver outras coisas. Porque eles foram me dando essa consciência de que é importante se você quer fazer teatro, você ver teatro. Fui começando a me aproximar dessa forma, como um admirador do Grupo, e os meninos foram me conhecendo e teve uma oficina que eles proporcionaram para a cidade, e fiz essa oficina. Nem fiz toda, porque estava em cartaz, circulando com outro grupo, e acabei fazendo metade da oficina, morrendo de pena... Depois, um ano depois, no final de 2007, o Grupo tinha uma temporada no TUSP de três meses, com três espetáculos: o *Muito barulho por quase nada*, *O casamento* e o *Fábulas*. Eu estava saindo da escola onde eu dava aulas como professor de teatro, já tinha me formado, e o **Fernando** me ligou mais ou menos no fim do ano, em setembro, me perguntando se eu não queria entrar com uma substituição no *Muito barulho por quase nada*, substituindo o George, que era ator do Grupo, mas que não podia ficar nessa temporada de três meses porque ele tinha o trabalho no Tribunal, e não podia se ausentar esse tempo todo. E na hora, eu estava pedindo demissão da escola, era um período de transição, eu não sabia em que é que eu ia trabalhar depois, e casou... Joguei tudo pro alto e falei: “Lógico, eu vou demais!”. Um grupo que eu sempre quis trabalhar, que sempre quis estar perto e foi só através daquele único contato, de oficina. Eu não tinha feito mais nada, o Grupo me conheceu como ator naquela oficina. Tinham visto alguns espetáculos que eu tinha feito no outro grupo, que se chamava Bicho de Sete Cabeças. Às vezes a gente montava espetáculos e apresentava na faculdade, e alguns iam assistir. Eu era muito próximo de Nara. Aí eu entrei para o *Muito barulho*, para fazer o Conde Claudio, estreei no Festival de Pindamonhangaba, e depois segui para a temporada do TUSP. Foi uma entrada muito, a princípio, confusa, porque o Grupo estava num período de crise interna dos integrantes com relação à funções, a coordenação do Grupo que estava na mão do Fernando estava um pouco cansada, e o Grupo estava passando meio que por essas questões e eu entrei nesse momento. E foi um momento em que o Grupo não conseguiu, por conta dessas questões, me envolver e me esclarecer a minha entrada: eu imaginei que estava entrando para o Grupo, mas estava entrando para o espetáculo. Estava sendo convidado para fazer parte do espetáculo, e não do Grupo, mas isso não ficou claro para mim. Na hora, achei, por ingenuidade minha, e por ansiedade, por admiração, por querer estar dentro do Grupo, imaginei que estava entrando para o Grupo. Mas depois que passou esse período, e os meninos foram esclarecendo, eu entendi que o meu lugar era de ator convidado, era de parceiro, e aí fui só tendo responsabilidades com o espetáculo, mas sempre estava por perto, sempre queria de uma forma estar próximo ao Grupo. Até que rolou a saída dos meninos, da Nara, do

Rogério e da Carol, que foi uma grande perda para o Grupo porque todo o repertório foi prejudicado e o Grupo quase acabou nesse período. Isso foi em 2009. Foi quando surgiu a ideia d'*O capitão e a sereia*, e eu não estava no espetáculo, eles não me inseriram, e resolvi ir embora de Natal. Foi quando eu não tinha mais nada para fazer por lá, e eu queria muito passar um tempo fora estudando e aí aproveitei e fui para o Rio. Passei dois anos no Rio estudando, fazendo musical, fui cuidar da minha vida profissional independente. Mas eu já estava saindo para o Rio com um pré-convite para fazer o *Ricardo III* que já estava com a bala na agulha, mas como rolou essa crise, o Grupo não sabia se esse espetáculo ia acontecer... No início do processo do *Ricardo* eu não estava...

**Diogo: Naqueles *workshops* nas cidades do interior do Rio Grande do Norte?**

**Dudu:** Isso, os *workshops* nas cidades do interior. Eu participei do de Natal, mas eu não estava na parte que eles fizeram no sítio do Gabriel, que foi inclusive o primeiro contato com o Gabriel e com o espetáculo.

**Diogo: O Gabriel, mesmo nessa primeira parte dos *workshops*, já estava envolvido no processo?**

**Dudu:** Na verdade não, não envolvido como diretor. Porque o Grupo na época tinha aprovado um projeto que era para fazer esses *workshops*, essas oficinas no interior, para ir montando, ir se familiarizando com o texto depois que a gente já tinha escolhido, mas isso o Gabriel acompanhava à distância. Em uma das cidades ele foi, para fazer uma fala, fazer uma palestra sobre o espetáculo, se eu não me engano foi em Assu, mas não tenho certeza, porque eu não estava com os meninos nessa época, eu estava no Rio. Aí quando eles falaram para mim que iria rolar, eu voltei a Natal. Eu estava em cartaz no Rio, de novo joguei tudo para o alto pela segunda vez, porque era Gabriel Villela, era um espetáculo que eu queria muito fazer, e desde que eu fui para o Rio com esse pré-convite eu falei: independente do que esteja acontecendo eu vou fazer de tudo para poder ir, e fui. Foi a segunda vez que o Grupo me salvou. Eu estava bem, fazendo musical, mas não tinha nenhum grande projeto que me prendesse naquele momento. Foi o segundo espetáculo do Grupo do qual eu participei, e foi o meu processo de entrada no Grupo. Aí sim, eu, **Joel, Paulinha e Titina** fomos sendo inseridos como integrantes mesmo, mas isso foi muito natural, foi muito diferente do *Muito barulho*, que foi aquela coisa que precisei ir, por causa da substituição. No *Ricardo III* a gente construiu o espetáculo do zero e o processo de montagem foi essa integração da gente no Grupo, apesar de que a gente não tomava as decisões nesse período. Éramos o elenco do Grupo, mas as decisões eram tomadas pelos cinco d'*O capitão e a sereia*. Mas a gente participava de todas as outras coisas, menos as decisões, porque era uma opção do Grupo de ter menos pessoas para decidir tudo para não ficar uma coisa tão demorada. No processo do *Ricardo III* é que de fato eu me firmei nos Clowns.

**Diogo: Na verdade você já entrou no Grupo em um processo com diretor convidado. Agora será o primeiro processo que você irá participar com um diretor do Grupo, que será o Marco.**

**Dudu:** Isso, exatamente.

**Diogo: E como foi o processo do *Ricardo III*, com o Gabriel?**

**Dudu:** Foi incrível, foi um processo no qual eu me realizava todos os dias. Foi um processo muito difícil porque o Gabriel é um gênio e ao mesmo tempo um louco, e tem uma cabeça muito acelerada para tudo, para as montagens, e a gente corria muito atrás disso. E nem sempre a gente conseguia, e havia uma certa frustração... Eram conquistas e frustrações durante o

processo porque ele tinha uma forma pré-estabelecida do espetáculo, e não foi uma coisa vertical, uma coisa “é assim e pronto”, nem autoritária, mas foi uma coisa que a gente já tinha para onde ir, não foi uma coisa que a gente construiu juntos, no sentido da concepção. Ele já trouxe a concepção do espetáculo, e nós construímos juntos na feitura, na execução, nos ensaios. E ele dava muita liberdade, apesar da mão forte dele, ele dava muita liberdade para a gente experimentar e ir dando material para que ele pudesse moldar e dar o acabamento final. O Gabriel não tem muita paciência para ensaiar, não é uma característica dele, por isso que ele tem assistentes que cuidam do acabamento. Ele passa a ideia geral e é muito movido a imagens, é um diretor muito esteta, ele parte muito desse princípio. Ele concebia a imagem e a gente burilava dentro dessa proposta que ele trazia em *workshops*. Havia também o trabalho musical com **Ernani** e com Babaya, de preparação, que o Gabriel sempre achou fundamental para os atores, porque o texto precisava ficar muito claro, e como é um espetáculo muito efusivo, de cores e músicas, e elementos de cenário e figurino, de formas e texturas, a gente precisava deixar o texto em primeiro plano de uma forma muito limpa, para que todas essas coisas não ficassem se sobrepondo à dramaturgia, à trama que se estava contando. Acho que ele foi muito eficaz nisso. Foi também um processo de crescimento enorme para o Grupo, de ter essa consciência através da Babaya, do Ernani e da puxada do Gabriel, de que o texto dava conta por si só do espetáculo, que a cor, as dinâmicas e as nuances, precisariam vir depois que a gente estivesse muito seguro e apreendido da história e de como falar esse texto claramente com dicção e articulação. Antes, nos outros espetáculos a gente não teve esse cuidado. Então essa foi uma coisa nova para o Grupo, foi uma coisa que foi fundamental para o que a gente faz hoje, e em todos os espetáculos que a gente fará vão ter essa preocupação, fora o *Abrazo*, que é o espetáculo novo que não tem falas, não tem a palavra oral. Foi um processo lindo e no resultado do espetáculo final eu me realizo muito fazendo, me divirto demais e é um espetáculo em que eu faço seis personagens, tem uma gama de possibilidades dentro do próprio espetáculo para trabalhar a interpretação, a apresentação desses personagens, eu posso brincar muito. Num espaço de uma hora e quinze, posso experimentar diversas energias, dentro do conceito do circo, do palhaço, porque o meu personagem tem esse norte, diferente de todos os outros do *Ricardo* porque ele foi concebido assim, começando pelo narrador, e até dando vazão à Lady Anne, ao Rivers, ao Richmond, e ao Buckingham, e uma das cidadãs, que tem essa atmosfera do palhaço mesmo, essa característica do palhaço de rua, do palhaço de beira de estrada, bagaceira, grosseiro, grotesco. E é uma diversão. Eu sou uma das pessoas muito realizadas fazendo esse espetáculo, porque o público fica muito feliz e sai muito leve, apesar de ser uma história trágica, cheia de mortes e assassinatos. Mas é isso, a genialidade do Gabriel está justamente nesses olhares e ele fez com que nós fôssemos os Clowns de Shakespeare. A gente não fez um espetáculo que era só do Gabriel, a gente conseguiu fazer isso com um jogo com ele.

**Diogo:** Apesar dessa mão forte que a gente vê.

**Dudu:** Exatamente. As características que tem no *Ricardo* a gente vê nos outros espetáculos dele, elementos e formas, mas a gente tem consciência da nossa contribuição enquanto grupo, enquanto linguagem para esse espetáculo. Eu sou muito grato, e acho que fiz a coisa certa, hoje estou num lugar muito especial, estou nesse Grupo que sempre admirei. Me sinto vitorioso de fazer esse espetáculo, e de ter entrado naquele momento do Grupo e de estar hoje aqui, remontando o *Muito barulho por quase nada*, sete anos depois. Na época, em 2007, eu nem tinha barba, hoje eu tenho barba que preciso tirar para fazer a peça, e é toda uma maturidade que eu conquistei com os outros com esse tempo todo de espetáculo e de vida do Grupo, e então o Claudio que tem toda essa juventude, já carrega uma outra característica, que é do ator. E isso é muito bacana. Ontem a gente fez esse espetáculo estreando aqui em Brasília e eu me lembro que

em um momento, em alguma das músicas, eu me distanciei um pouco e me deleitei com o que estava acontecendo. Poxa, que presente, que coisa boa você estar fazendo novamente aquele espetáculo com o qual você entrou no Grupo. É uma história para mim. Foi uma emoção muito grande, e estando agora mais maduro, mais consciente de várias coisas que na época eu não era, foi muito legal.

**Diogo: E o processo do *Hamlet*, como foi?**

**Dudu:** O processo do *Hamlet* foi outro aprendizado, porque o Marcio Aurelio é uma sumidade com relação a *Hamlet*, e a gente o conheceu na mesma época do Gabriel, no TUSP. A gente teve uma semana de *workshop* com ele, não foi que nem o Gabriel que foi só um contato dele assistir o espetáculo e sair para jantar. O Marcio passou uma semana com a gente lendo, fazendo exercícios, então a gente também despertou um grande interesse de montar alguma coisa que já estava apontando para o *Hamlet*. Logo após o *Ricardo III*, a gente convidou ele para fazer esse *Hamlet* com a gente. E que honra, porque o Marcio é um grande pedagogo, professor, então todo dia de ensaio era uma aula, uma aula magna sobre as questões da humanidade que ele ia trazendo e que a peça tem. E essa peça era um desejo para a gente, porque todo ator deve passar por ela, descobrir as coisas tão profundas que esse texto carrega. Não sei para os outros, mas para mim, o processo foi muito mais rico do que o espetáculo final. Foi muito mais prazeroso ter o Marcio com a gente todos os dias, aprendendo, montando, vendo a forma dele de trabalhar, o jogo que a gente tinha, a própria relação com o Marcio e com a **Lígia**. Quando eu digo isso é porque parece que o espetáculo não contemplou tudo que o processo trouxe. A sensação que eu tenho é que o *Hamlet* não contemplou isso. Eu faço o Horácio no espetáculo, que pela adaptação foi muito sublimado, então eu tinha muito pouco espaço para construir a personagem e apresentá-la para a plateia. Isso para mim foi muito difícil, porque é um dos grandes personagens do texto, é o personagem que sobrevive, que conta a história, é o grande amigo, é o cara que tem uma índole incontestável, uma série de características que me foram dadas e eu fui descobrindo, mas não tive espaço para colocar isso em cena, porque as cenas foram todas cortadas. A maior parte das cenas, das coisas incríveis que ele falava, não entraram pela adaptação, então isso foi bem difícil para mim, e o personagem ficou pequenininho. E nesse pequenininho, eu acho que houve uma fragilidade minha mesmo, de não conseguir mergulhar de cabeça no Horácio, e eu me senti um pouco de lado no processo. Não tive muito a mão do diretor em momentos que eu precisava, porque existia uma demanda enorme com o *Hamlet*, existia uma demanda enorme com outras coisas, e a gente tinha um tempo pré-estabelecido. Havia ensaios que eu ficava muito ocioso, e para mim isso é difícil demais. Eu amava o personagem, achava o máximo, acho todos os personagens do *Hamlet* muito legais, mas eu não tive o mesmo prazer, não tive a mesma busca que tive no *Ricardo III*. Talvez eu tive essa preocupação de querer isso, e isso me frustrou. Mas não acho que foi uma negligência deles de jeito nenhum. Eu me lembro que teve uma apresentação que a gente fez em João Pessoa, muito tempo depois, acho que a apresentação número 30, que foi quando eu descobri o clique do personagem, e no meu próprio trabalho de ator. Eu ficava muito preocupado, eu estava muito aflito, era uma coisa que eu não conseguia me desprender dessa frustração, e nessa apresentação Titina teve o mesmo clique. A gente conversava muito, a gente falava o tempo todo das personagens, das buscas, porque Titina também tem poucas cenas, apesar da personagem ser mais profunda na busca de todos esses sentimentos que ela tem. Mas no caso dela é o próprio texto. Ela tem que construir aquela Ofélia através daquelas cenas pontuais que acontecem, e elas foram preservadas na nossa adaptação. E a gente conversava muito sobre isso e nesse dia em João Pessoa a gente teve esse clique. Que foi essa coisa de relaxar também, porque nós atores temos uma preocupação excessiva de dar conta das coisas, e esquece de brincar, de relaxar,

então foi um aprendizado também pra mim. Foi quando eu descobri o prazer. Mas o espetáculo também não perdurou como o *Ricardo* ou o *Muito barulho*. A gente não teve mais oportunidade de ficar burilando, não caiu nas graças das críticas e dos curadores, então a gente não foi pra festival, não circulou muito, e acho que muita coisa acontece através do amadurecimento das apresentações e não teve isso. Mas é sempre um aprendizado.

**Diogo: Você citou que no *Ricardo III* você conseguia ver a mescla das linguagens entre o Gabriel e os Clowns. E como ficou isso no *Hamlet*?**

**Dudu:** Muito se falou sobre isso, a gente lia muita coisa sobre isso, e eu concordo, acho que a gente não conseguiu, com louvor, jogar com a nossa linguagem que a gente já estava acostumado, que já é conhecida no meio teatral, com a linguagem do Marcio, que na verdade para a gente era um aprendizado diário de a gente lidar com essas outras coisas. Era difícil falar até sobre. Eu lembro de em finais de ensaio a gente sair se perguntando o que havia acontecido, porque a gente ainda não tinha tido a compreensão clara das coisas com essa linguagem tão precisa, *clean*, que o Marcio traz e que é maravilhoso, e que eu acredito que a gente não conseguiu equilibrar, como no *Ricardo* a gente equilibrou. Mas acho que faltou da parte deles, do Marcio e da Lígia, também um pouco desse ouvido para a nossa linguagem. Apesar de a gente também não ter conseguido se aproximar, eles também não conseguiram. Acho que eles não conseguiram tirar da gente através do que a gente já estava acostumado, ou colocar a gente em outro lugar, mas mesmo assim não descaracterizar o Grupo. Muita gente achou massa ver a gente em outro lugar. Eu acho isso bacana, eu estava achando o máximo também trabalhar outras cores, outras características de interpretação, outra coisa, mas não ao ponto da gente se anular. De se anular enquanto Grupo. Não sei se estou sendo injusto, mas é o que eu sinto. Acho que para mim o processo do *Hamlet* tão teve tanta realização e eu busco muito isso no teatro, quero me realizar com cada personagem, quero buscar um prazer, um tesão. E acho que não teve, para mim. Por isso, concordo com esse olhar das pessoas que veem o espetáculo e falam que a gente não teve um equilíbrio entre a nossa linguagem, o nosso teatro, e o teatro que o Marcio faz.

**Diogo: É uma linguagem muito mais afastada do que a do Gabriel.**

**Dudu:** Com certeza. Era um desafio maior tanto para ele quanto para a gente. Não que ele não conseguiu por não conseguir, mas realmente, o buraco era muito mais embaixo, era outra coisa, e a gente não teve talvez tempo também. Nunca dá para saber essas respostas. Mas acho que não aconteceu mesmo esse equilíbrio.

**Diogo: E como você definiria essa linguagem dos Clowns?**

**Dudu:** Acho que a gente tem uma característica muito da solaridade, isso é muito forte. É uma característica do trabalho musical, do trabalho que a gente tem, das nossas corporeidades, dos arquétipos, e a gente acabou se apresentando para o país dessa forma. As pessoas vão esperando nos ver com essa solaridade, com essas características, cantando, tocando ao vivo, e no *Hamlet* não teve isso. Só em um momento específico que a gente toca em uma bandinha, que é a cena dos atores, que são os Clowns de Shakespeare. Então ali a gente deu o nosso respiro. Vejo o Grupo muito assim, mas é uma eterna busca de crescimento, de evolução sem perder a nossa essência. Acho que sim, a gente não pode ficar no mesmo lugar, acho que sim, nós temos que experimentar as linguagens do Marcio, linguagens que levam para outros caminhos. No *Abraço*, por exemplo, a gente está fazendo uma coisa que a gente nunca fez, que é trabalhar sem a fala oral, sem o verbo oral, o verbo está no corpo, o verbo está na ação, mas você vê aquelas centelhas do trabalho que o Grupo desenvolve, com seus próprios atores. Não acho que seja um

grupo de comédia, não acho que tenha uma relação direta com isso. A gente faz muita comédia, mas é porque a gente tem essa coisa da solaridade, do bom-humor, da festividade, então é uma linguagem que vai por essas vias da leveza e do jogo. Do jogo principalmente. São espetáculos que precisam ter o jogo entre os atores, essa triangulação que o próprio trabalho de *clown* vai trazendo. Porque a gente não faz *clown*, mas a gente bebe bastante da fonte, de triangular, de estar imenso corporalmente, de colocar essa lupa. Sobretudo depois do Gabriel a gente tem essa consciência da máscara, do nariz.

**Diogo: Você acha que trazer esses outros diretores é um recurso pedagógico do grupo?**

**Dudu:** Sim, muito. A gente acredita muito na formação através da parceria. Porque temos eu, Paulinha, **Camille** e Joel que temos uma formação de nível superior em teatro. Os outros meninos, não. Acho que é total essa preocupação com a gente por causa disso, porque grande parte do Grupo não teve esse espaço de formação acadêmica, e inclusive o Grupo criou uma certa despreocupação em ter, porque é um outro tipo de formação que o Grupo busca dentro da prática, dentro do diálogo com esses outros profissionais que já trazem uma experiência do fazer deles, seja na área de voz, seja na área de dramaturgia, na área musical. A gente traz essas pessoas para perto para que a gente possa trocar e absorver ao máximo o que aquela pessoa tem, e isso faz a gente evoluir como profissional. Ter diretores convidados, ter o Marcio, ter o Gabriel... A gente tem o desejo de trabalhar com o Maurice, com a Cia. Brasileira, que são os nossos próximos projetos, e, lógico, a gente precisa desse respiro de ter o **Fernando**, de ter o **Marco**, de ter gente do Grupo dirigindo, porque daí é que a gente vai colocar à prova todas essas coisas que a gente traz no nosso trabalho e que a gente absorveu dessa galera de fora. Mas mesmo a gente tendo a direção dos meninos, a gente quer ter preparação corporal com a Maria Thais, porque é um trabalho de máscara neutra, porque é importante para o espetáculo e a gente sabe que precisa de alguém que tenha mais experiência e não temos problema nenhum com isso. Se a gente tem uma verba, uma disponibilidade para trazer essas pessoas para Natal, trazemos. O teatro que a gente faz é muito um teatro da parceria, muito da troca com outros profissionais. A gente acredita muito nisso. Sempre que a gente viaja, em circulação, para festival, a gente sempre quer conhecer o máximo de gente possível, porque daí vai nascer um projeto, em parceria, como foi com todos esses profissionais com que a gente trabalha. Então faz parte diretamente da formação dos profissionais do Grupo.

**Diogo: Quais são essas próximas parcerias que você citou?**

**Dudu:** São desejos e esses desejos estão sendo negociados por ambas as partes. Um deles é trabalhar com o Maurice do Théâtre du Soleil, ele atuando junto com a gente, e tem o projeto que está nascendo com a Cia. Brasileira, que o Grupo sempre quis trabalhar junto, com o Marcio Abreu e com os atores. O Grupo gosta muito de fazer um planejamento a longo prazo, até para a gente ir buscando os fomentos, ir buscando as formas, agenda e tempo de ambas as partes, para poder dar conta do trabalho. E a gente tem um desejo enorme de encontrar os meninos do Dois a Deux e a gente quer ter o contato com eles para eles poderem contribuir com o nosso trabalho. E a gente vai na cara-de-pau mesmo, porque desde o *Muito barulho* que teve a parceria do **Eduardo Moreira** na direção, quando o Grupo Galpão foi para Natal, Fernando e o Grupo na época chegaram lá na cara dura e falaram: “E aí, temos esse projeto, queremos vocês!”. Hoje, digamos assim, nós já temos um respaldo que ajuda a aproximar essas pessoas, mas isso foi uma coisa que a gente conquistou com o tempo, com o nosso trabalho. Acredito que sempre vai haver espaços para essas parcerias contribuírem para os espetáculos do Grupo. E a gente trabalha muito assim. Para entrada de atores no Grupo, por exemplo, a gente nunca faz

teste, a gente prefere confiar na pessoa, construir uma relação, e a partir daí você consegue fazer parte de alguma forma do Grupo, seja como integrante, como parceiro.

#### 4.4. FERNANDO YAMAMOTO

*Transcrição de entrevista realizada com Fernando Yamamoto, diretor artístico do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, na área comum do St. Paul Hotel em Brasília, no dia 20/04/2014.*

**Diogo:** Gostaria que você contasse de uma forma resumida quais foram as principais mudanças pelas quais os Clowns de Shakespeare passaram nesses vinte anos.

**Fernando:** Acho que dá para identificar alguns marcos na história do Grupo que são importantes. O primeiro deles com certeza é o processo da *Megera do Nada*, de 1996 a 1998. O Grupo vinha, desde o seu surgimento, dentro de uma estrutura completamente amadora, em que ninguém tinha formação nenhuma, nem os atores, nem eu, nem ninguém. Antes do *Noite de reis*, quando eu volto da Inglaterra, venho falando que a gente precisa investir em formação. Que não dá para a gente ficar fazendo teatro do jeito como a gente acha que é. Porque lá na Inglaterra eu fiz cursos, li muita coisa, assisti muita coisa, e abriu um pouco a minha cabeça. E antes do processo do *Noite de Reis*, a gente fez oficina com várias pessoas, inclusive com o **Sávio Araújo**, que hoje é professor da UFRN, e ficamos muito próximos do Sávio desde então. É até interessante contextualizar: o *Sonho de uma noite de verão*, que foi o primeiro espetáculo do Grupo, era um escracho completo em cima da obra do Shakespeare, e o *Noite de reis* foi depois da minha ida para a Inglaterra, então era uma reverência absoluta. O espetáculo durava quase quatro horas, então, imagina: um espetáculo de quase quatro horas de duração com um grupo completamente amador! Que coisa insuportável que devia ser assistir aquele espetáculo, com *blackouts* de trinta segundos para trocas de cenário. Era um horror! Já era mais maduro do que o primeiro, mas era um horror tanto quanto. E depois disso, mas não por causa disso, a gente resolveu montar outra coisa. A gente ia fazer um espetáculo com colagem de textos, de contos, de crônicas, a gente não ia montar um Shakespeare. E a gente encontrou com o Sávio e comentou que não íamos montar um Shakespeare. E ele falou que não, de jeito nenhum, nós precisávamos continuar com o Shakespeare! O Sávio brinca sobre a teoria da curvatura da vara: no *Sonho de uma noite de verão*, a vara estava toda torta para um lado, e nós pegamos e a entortamos toda para o outro lado no *Noite de reis*. Então estava na hora de soltar essa vara para ela aprumar, para ela apontar o rumo que ele achava que seria um caminho interessante, se justamente a gente conseguisse encontrar o equilíbrio entre aquela bagunça, a brincadeira do primeiro, e a reverência do segundo. A gente concorda, mas pede para que então ele nos dirija. Ele se viu meio sem saída, tentou dar uma enrolada na gente, falou em fazer apenas umas oficinas, mas naturalmente ele acabou assumindo a frente do processo, e como ele estava escrevendo a dissertação de mestrado dele, em educação, em cima de ensino de teatro, o processo com a gente acabou sendo um dos capítulos da dissertação dele. Ele acabou nos usando como cobaia, e a gente, aproveitando a experiência que o Sávio já tinha. Foi um processo de dois anos de montagem. A gente tinha um bordão do processo que era: “nós não somos escravos do tempo”, que virou uma grande piada. Chegou uma hora que a gente não aguentava mais ensaiar durante dois anos. De fato, para o espetáculo, talvez não precisasse desse tempo todo, só que foi um processo muito maior do que o processo de criação de um espetáculo, foi um processo de formação do Grupo. Sávio já tinha experiência com teatro de grupo, foi um processo formativo muito rico para a gente, foi um grande divisor de águas na história do Grupo o processo da *Megera*. Foi quando a classe teatral natalense começa a nos reconhecer enquanto grupo de fato, principalmente pelo fato de a gente estar trabalhando com o Sávio. O processo foi tão longo que começou a ser piada na classe teatral: o espetáculo que não estreia nunca, que não fica pronto nunca. Mas as pessoas começaram a nos reconhecer como

grupo porque a gente estava trabalhando com o Sávio e o Sávio era uma pessoa séria. E o espetáculo, ele é também um retrato de um salto do Grupo. O espetáculo coloca o Grupo num outro patamar, e sem dúvida esse é o primeiro grande salto. O segundo salto foi nos dez anos do Grupo, em 2003, com o *Muito barulho por quase nada*. Nesse meio tempo a gente passou dois, três anos praticamente sem atividade artística, só com a U.P.I., que era o nosso projeto de palhaços em hospitais, mas sem montar espetáculo, por causa da Casa da Ribeira que nos consumiu completamente. Era muito engraçado porque com a Casa da Ribeira a gente conseguiu trazer muita gente legal para Natal, como o Galpão, o Lume, o La Mínima, um monte de gente bacana. As pessoas começaram a respeitar muito o Grupo, só que nunca ninguém tinha visto nada do Grupo. A gente acabou tendo esse status por causa da Casa da Ribeira e não por causa do trabalho artístico do Grupo em si. Só que ao mesmo tempo, a gente teve oportunidade de fazer oficinas com esse monte de gente, participar de debates com esse monte de gente, participar de trocas, não necessariamente trocas artísticas em si, mas de convívio. Apesar da produção do Grupo estar parada, represamos muita coisa nesse momento: conhecimento, relações... tudo isso foi dando uma inchada. Inclusive o primeiro contato com o Galpão que foi quando a gente fez a produção local deles lá em Natal. Quando a gente faz o convite cara-de-pau pro **Eduardo Moreira** dirigir sem dinheiro nenhum, e ele topa... É engraçado, porque o Eduardo trabalhou muito pouco tempo com a gente no *Muito barulho*. O Eduardo trabalhou quatorze dias no total do processo inteiro. Ele foi para Natal e a gente trabalhou numa imersão nos onze primeiros dias do processo, em que a gente adaptou o texto inteiro e levantou uma primeira célula do espetáculo, e depois ele voltou três dias antes da estreia. E não assistiu a estreia porque ele tinha apresentação no dia da estreia. Ele foi embora na véspera da estreia, então foi mais puxado, porque ensaiamos de madrugada, mas no final das contas em nove meses de trabalho ele trabalhou com a gente quatorze dias, e nesse meio tempo a gente se comunicou muito pouco. Tanto é que ele não queria assinar a direção, porque ele não se achava merecedor de assinar a direção. Por um aspecto é compreensível, porque de fato ele não participou durante todo o processo. O que a gente falou para ele, e diante disso ele topou, é que ele não tinha a dimensão da transformação no Grupo, do tamanho do legado que ele deixou para o espetáculo naqueles onze primeiros dias. De fato aqueles onze primeiros dias mudaram o rumo do Grupo como um todo. Sem dúvida, em primeiro lugar, pela questão musical. O Marco já era do Grupo, só que ele trabalhava a música do Grupo em estúdio. Ele tinha já um trabalho de produção musical com músicos, e o Eduardo chega e fala que o Grupo é super musical, e que o Marco tem todas as condições para fazer a direção musical do Grupo. O Marco ficou assustadíssimo, porque ele nunca tinha dirigido não-músicos, mas o Eduardo aponta um caminho pelo qual o Marco envereda, e nem é preciso falar a herança disso para o Grupo desde então, dessa relação do Grupo com a música. Isso com certeza acho que foi o mais importante de tudo, mas passa por um monte de coisas, então com certeza esse processo do *Muito barulho* é um segundo grande salto. A partir daí, depende muito do aspecto que a gente vai ver. Talvez a gente pudesse indicar o *Ricardo III* como um terceiro grande salto. Acho que *O capitão e a sereia* e o *Ricardo III*. *O capitão* é um processo de revolução interna. Acho que é a primeira vez, e não só a primeira, mas a vez em que o Grupo melhor consegue experienciar um processo em que é muito madura a forma de colocar em cena o que o Grupo quer falar para o mundo. *O capitão e a sereia* é onde a gente consegue isso em sua maior plenitude até hoje. Tenho a impressão que esses processos da América Latina retomam um pouco essa trajetória de processo que tem uma horizontalidade muito próxima do lugar no qual a gente acredita, na forma como os atores e todos os outros colaboradores entram no processo de fato como proponentes, propositores. *O capitão* tem isso, que com o *Ricardo* e com o *Hamlet* não acontece de forma tão forte. E no *Ricardo* eu acho que os saltos são: por um aspecto interno, de produção, e por um aspecto

externo, de status do Grupo. O fato de trazer um diretor do porte do **Gabriel Villela** nos exige um aparato de produção com o qual a gente nunca teve contato antes. Gabriel nos exige isso, e isso faz com que o Grupo dê um salto, até de coisas mais bobas, como, por exemplo, a gente entender o nível de exigência que a gente precisa ter para as coisas. Porque antes vinha um festival e falava: “ah, a só tem isso”, e a gente baixava a cabeça. É lógico que o status do nome do Gabriel e o status que o Grupo atingiu hoje ajudaram para isso também, mas não é só isso, porque a gente poderia estar do mesmo jeito. O jeito como hoje o Grupo tem um primor técnico é muito diferente de como tratávamos dessas questões antes do Gabriel. Hoje, se não é essa caixa de som, dessa marca, desse modelo, a gente não faz. E quando a gente fala que não faz, a produção dá um jeito de conseguir o que a gente quer. Não significa que o Grupo seja intransigente, mas tem um outro nível de respeito ao trabalho que com certeza é o *Ricardo* que nos dá isso. E o próprio status do Grupo, que o *Ricardo*, por uma série de circunstâncias, principalmente pelo nome do Gabriel, pelo resultado em si do espetáculo e pelo fato dele ser de rua, o que possibilita ir para um monte de lugar que a gente nunca tinha ido, que não tem estrutura de teatro, por essas três coisas o *Ricardo* possibilitou a internacionalização do Grupo. A gente ainda viajou muito pouco para o exterior com o *Ricardo*, mas as quatro viagens que a gente fez com o espetáculo foram para eventos muito grandes: para a capital latino-americana de teatro de 2013, e de 2012, a primeira foi Cádiz na Espanha, e a segunda Montevideo no Uruguai; no Santiago A Mil, que acredito que seja o maior festival de teatro da América Latina hoje; e para fazer o encerramento do ano do Brasil em Portugal. Apesar de só terem sido quatro viagens, foram quatro viagens de peso, importantes, significativas, em condições financeiras bacanas. Essas quatro viagens com o *Ricardo* a gente chega com status. Mesmo na Europa, a gente chega com o status de um espetáculo importante, de um grupo importante, de um diretor importante, e com certeza foi o *Ricardo* que possibilitou isso pra gente. Acho que é isso: *Megera*; *Muito barulho*; *O capitão*; e o *Ricardo*. É lógico que por outros aspectos eu poderia pegar a Casa da Ribeira como uma virada, mas estou pegando mais a parte do critério artístico.

**Diogo: Você falou que depois d’*O capitão e a sereia*, que é uma experiência onde o Grupo encontra mais a sua forma de trabalhar, vocês passam por duas experiências com diretores de fora. Essas experiências já estavam planejadas antes e elas só calharam de acontecer depois d’*O capitão*? Como é que foi isso?**

**Fernando:** Na cronologia originalmente planejada, o *Ricardo* era um espetáculo que viria depois d’*O Casamento*. Em 2006 nós tivemos *O casamento*, e depois viria o *Ricardo*, que a gente passou alguns anos tentando captar, e tentando encontrar uma agenda comum entre nós e o Gabriel. A gente passou uns dois ou três anos circulando muito, apresentando muito e sem entrar em processo de criação. Isso desgastou muito o Grupo também. Principalmente os anos entre 2006 e 2008 foram burocráticos, porque o máximo que a gente entrava em sala de ensaio era para fazer ensaio de manutenção, e isso foi desgastando muito as relações dentro do Grupo e culminou na saída do Rogério e da Nara. Com a saída deles, o projeto do *Ricardo III* dá uma frustrada geral. Internamente a gente começou a pensar se valeria a pena ainda, se faria sentido para a gente ainda seguir. A gente já tinha feito alguns encontros preliminares com o Gabriel...

**Diogo: O Gabriel já estava envolvido desde essa época?**

**Fernando:** Sim, o projeto do *Ricardo III* é com o Gabriel. Porque a gente vai para São Paulo, no TUSP, e lá o **Ernani** leva o Gabriel. Primeiro o Ernani faz uma ponte antes da gente elaborar o projeto do *Ricardo III*, porque a gente iria chamar dois encenadores para fazer um pequeno trabalho com cada um durante a nossa temporada no TUSP. Um desses diretores foi o Hugo Possolo, que a gente já tinha contato desde a Casa da Ribeira, porque um dos grupos que a gente

tinha trazido era o Parlapatões, e a gente queria outro diretor que não fosse do nosso círculo, que a gente não conhecesse, e o Ernani sugeriu o **Marcio Aurelio**. Eu acho que já tinha visto *Agreste*, e mais uma ou duas coisas do Marcio. Não o conhecia pessoalmente, mas conhecia o trabalho dele, e o resto do Grupo não tinha nem sequer ouvido falar no trabalho do Marcio Aurelio. Era um nome muito externo ao Grupo. E aí a gente se apaixona pelo Marcio e o Marcio traz o *Hamlet* para a gente trabalhar nesses cinco dias. A gente se reapaixona pelo Shakespeare, percebe que é a hora de voltar para o Shakespeare, acontece esse novo começo de namoro com o Marcio lá no TUSP. Ao mesmo tempo, a gente está em cartaz no TUSP e o Ernani leva o Gabriel para assistir a gente, porque o Ernani tem essa coisa meio cupido com a gente, ele vai entendendo que pessoas são bacanas e ele vai aproximando ao Grupo. E o Ernani tinha essa suspeita de que faria muito bem para o Gabriel e para a gente esse encontro. Ele traz o Gabriel e surge uma paixão repentinamente, instantaneamente. A gente se apaixona pelo Gabriel e vice-versa, e dali surge o desejo de alguma coisa. A gente acabou a temporada no TUSP no início de dezembro, e uma semana depois, de volta a Natal, o Grupo vira e fala: “Fernando, liga pro Gabriel e fala que a gente quer montar alguma coisa com ele, sabe se lá como, sabe se lá quando, mas a gente quer”. Eu ligo, e ele fica feliz da vida. Era a semana do natal, e ele fala que ganhou esse presente de natal. Em janeiro ele já vem pra Natal, passa muito pouco tempo, dois, três dias. A ideia era trabalhar com Gabriel e voltar ao Shakespeare, eram as duas únicas certezas que a gente tinha, e que a gente não queria ir para obra cômica. Porque com o Marcio Aurelio a gente conhece o Jan Kott, e com o Jan Kott a gente se apaixona pelas outras áreas fora da parte cômica do Shakespeare que a gente nunca tinha tido coragem de encarar. A gente sugere para o Gabriel o *Ricardo III*. Ele fala para irmos com calma, e sugere de pegar o *Ricardo III*, mas pegar também *A Tempestade*, e *Macbeth*. Íamos ler as três, fazer um *workshop* em cima das três obras, e definir. Ele foi para lá, e a gente começa a ler o *Ricardo*. Quando a gente começa a discutir um pouco sobre a peça ele fala que não adianta a gente ler as outras duas obras, porque estamos loucos para montar aquilo. Depois disso a gente vai ainda para Carmo do Rio Claro, no sítio do Gabriel, faz um trabalho de uma semana incrível, num lugar incrível. Foi uma experiência super marcante para a gente, e depois disso a gente fica em contato com o Gabriel, e nesse meio tempo os meninos saem. Quando os meninos saem, a gente se pergunta se faz sentido dar continuidade ao projeto do *Ricardo III*, e principalmente se o Gabriel teria interesse. Ele ficou muito íntimo e gostou muito do trabalho da Nara e do Rogério, então a gente fica em dúvida, e depois de um tempo de tentar amadurecer isso, a gente fala com Gabriel, e ele fala: “Escuta, meu interesse não é trabalhar com fulano, ou sicrano, meu interesse é trabalhar com o Grupo. Lógico que está de pé!”. E isso dá uma acalmada na gente, mas nesse meio tempo, com todas essas questões e pela questão financeira também, *O capitão* surge. Então *O capitão* atropela o *Ricardo*, e nesse meio tempo o projeto do *Hamlet* já existia porque era o projeto de manutenção da Petrobras, e joga um processo com diretor convidado junto do outro. Que para o Grupo, e para mim como diretor, não foi bom. Mas é circunstancial, porque é isso: o Grupo está sempre trabalhando em várias frentes ao mesmo tempo, com desejos diferentes, por motivos diferentes, porque uma parte do Grupo tem interesse de trabalhar com tal pessoa, ou tal outra. Então foi circunstancial a coisa, não foi planejada. Acho que se fosse planejada nós teríamos feito espetáculos com minha direção entre os dois processos. E acho que no final das contas, isso teve ganhos e perdas. Por um lado teve perdas porque, por exemplo, os processos da América Latina, os espetáculos do exílio, são espetáculos de síntese. Falando mais especificamente do *Nuestra Señora de las nuvens*, que estou dirigindo, ele com certeza é uma retomada d’*O capitão* enquanto ideia de processo, enxertado de crescimentos e avanços dos dois processos que vieram depois. Mesmo sem fazer nenhum tipo de esforço, eu sugiro uma coisa na cena que eu falo “Isso é Gabriel”, eu sugiro outra e falo “Isso é Marcio Aurelio!”. Com cada um

deles a gente viveu quatro meses em sala de ensaio direto, então é impressionante que, mesmo sem precisar, sem fazer uma análise, uma avaliação concreta do que interessava para nós disso tudo, é muito claro para nós, não sei se para a gente, mas para mim é muito claro o quanto tem de coisas que a gente trabalhou com os dois e que a gente fala: “Por que é que eu nunca trabalhei desse jeito? Eu perdia tanto tempo fazendo aquilo...”. São dois diretores muito mais pragmáticos do que a gente. São dois diretores que tem uma mão muito mais forte do que esse processo de pesquisa mais aberto. Por outro lado tem outras coisas que você fala: “Não, legal ele trabalhar desse jeito, mas para mim não interessa”. Mas em nenhum momento a gente fez isso dessa avaliação de pós e contras, mas claramente entrando em processo a gente vê o quanto aparecem essas coisas. E acho que se a gente tivesse tido um processo entre um e o outro, daria para a gente fazer o espremido do Gabriel com mais calma, e depois fazer o do Marcio Aurelio. Acabou colocando tudo junto no liquidificador para ver o que é que saía. Mas também acho que não é nenhuma grande perda. Talvez a perda seja só nesse campo hipotético, porque na prática, não houve.

**Diogo: Sobre essa experiência com os diretores convidados, você acha que ela é formativa para o Grupo como um todo, inclusive para você na parte da direção, para os meninos na parte de produção?**

**Fernando:** Não tenho nenhuma dúvida. E não só com o Gabriel e com o Marcio, mas com toda a equipe que vem junto por consequência, que esses diretores trazem, como sempre foi com as outras pessoas também. Eu sempre falo isso: geralmente as pessoas que vêm trabalhar com a gente, modéstia à parte, ficam muito apaixonadas pelo Grupo. É um grupo de pessoas muito inteligentes, dedicadas, mas acho que além de tudo isso, além dos predicados de cada um e dessa força coletiva do Grupo, acho que tem uma coisa que faz do Grupo muito especial nessa relação com outros profissionais que vão trabalhar com a gente, que é o Grupo ter uma disponibilidade e uma sede de intervenções externas, de contribuições, de colaborações externas. Então se a gente te chama para trabalhar com a gente durante uma semana, por exemplo, você pode ter certeza que o Grupo vai estar durante essa semana completamente disponível para o que você propor, mesmo que seja completamente contra o que a gente acredita ou o que a gente gosta. O Grupo tem essa coisa de: “Ok, estamos nas mãos do Diogo, vamos mergulhar de cabeça para tentar entender o que de melhor tem o Diogo para deixar para gente”. Acabou, a gente pode falar: “Nunca mais a gente vai chamar o Diogo”. Eu estou dando um exemplo radical que nunca nem aconteceu, porque até a gente chegar a chamar alguém, a gente já tem uma paquera breve para saber que é uma pessoa que vale a pena. Mas às vezes uma oficina já é o suficiente. E com isso as pessoas ficam muito encantadas com a gente, porque é um grupo muito disponível. É um grupo “deixa eu ver o que é que você tem para me ensinar. Eu não vou ficar julgando o quanto você sabe ou deixa de saber, o quanto é útil para mim ou deixa de ser. Depois eu vou botar a minha peneira e pode ser que não saia quase nada na peneira, mas agora é hora de investir nisso”. E por isso, não tenho nenhuma dúvida de que é um processo formativo para todos. Da produção eu até já falei como foi forte isso. E tem experiências mais pedagógicas e menos pedagógicas. O Marcio, pela própria formação dele, é muito pedagógico. O Gabriel, pela história dele, é muito pouco pedagógico, só que a gente aprende pela prática, aprende ao ver ele fazendo. Eu lembro que o processo do *Ricardo* foi muito peculiar com relação a isso, porque nos dois primeiros meses, os atores não tinham ideia do que estavam fazendo em cena. Eles não conseguiam entender o espetáculo. Eu também conseguia entender muito pouco, de fora da cena, e eles, em cena, estavam completamente perdidos, mas estavam fazendo com as dez: o que era pedido, eles faziam. Ao longo do tempo a gente começa a entender melhor a linguagem, e a experiência de Gargalheiras, de Acari, é quando o espetáculo

cai na nossa cabeça: “Agora eu entendi!”. Então é isso: o processo formativo estava acontecendo meio sem a gente perceber, e hoje eu estou dirigindo uma cena, e a forma como eu organizo essa cena com relação ao olhar de fora, eu me pego pensando como aquilo é Marcio Aurelio, ou a forma como eu trabalho a relação entre os atores... O tempo inteiro acontece isso de relacionar práticas aos dois diretores. E os atores respondem de uma maneira muito rápida, porque nós estamos falando de uma gramática que é comum a todos nós, e eles passaram por um processo de aprendizagem com os diretores, e eu passei por outro, do lado de fora. Mas, com certeza isso esbarra na técnica, isso esbarra em todos os lugares: no Anderson, no Nando, no Janielson, todo mundo que acompanha o processo compreende isso e o crescimento é comum a todo mundo.

**Diogo: Com relação aos atores e o trabalho de interpretação, você consegue identificar qual o legado do trabalho com o Gabriel e com o Marcio?**

**Fernando:** Lógico que eu vou falar num termo mais generalista, porque os processos acontecem de forma muito diferente para cada ator, e entrevistando-os você vai conseguir ter essa dimensão de como cada um acessa em um lugar diferente, apesar de que grupo também tem um problema, porque os discursos começam a ser unificados, e a gente começa a ter aquele discurso comum.

**Diogo: Até por isso eu tive essa opção de entrevistá-los em separado, para ver o que diverge e o que conflui.**

**Fernando:** E às vezes conflui apenas por uma confluência de discurso, mais do que de pensamento em si, mas a gente acaba se apropriando de um discurso que é um discurso oficial do Grupo. Eu nem percebo, mas estou falando às vezes com as mesmas palavras de outras pessoas do Grupo, você já deve ter percebido isso. O motivo pelo qual a gente se aproxima do Gabriel e do Marcio são muito diferentes entre si, quase opostos. O Gabriel a gente chama buscando uma experiência de aprofundamento de uma linguagem que a gente já trabalhava, que surge muito da relação de admiração ao Galpão, ao *Romeu e Julieta*, onde o Gabriel está. Ou seja, a gente vai na fonte. Da mesma maneira que a gente traz o Eduardo no *Muito barulho por quase nada*, a gente traz o Gabriel para o *Ricardo*. É uma busca por um aperfeiçoamento dentro de uma linguagem nossa, enquanto que com o Marcio é uma busca por uma coisa completamente diferente de tudo o que a gente já fez, por um desejo de experimentação nesse outro lugar, de desequilíbrio. Então são motivos muito diferentes de um para o outro, e por consequência, os processos trazem crescimentos muito diferentes para todos nós. Pensando nos atores, acho que o trabalho com o Gabriel em primeiro lugar traz um rigor, e é engraçado porque pensando agora, na prática os trabalhos são muito diferentes, mas na essência talvez sejam parecidos. O que eu vou falar é muito generalista e abarca os dois processos: tem uma preocupação com o rigor que está nos dois. Agora o que eu chamo de rigor no Gabriel é diferente do que eu chamo de rigor no Marcio. O tipo de coisa que interessa para o Gabriel ser rigoroso é diferente do tipo de coisa que interessa para o Marcio ser rigoroso. O Marcio chega em Natal e começa a fazer alguns exercícios com o Grupo. Por exemplo, ele fez mais de uma vez esse exercício: pôs todos em linha no fundo do palco, e falava: “Paulinha, dois passos para frente. Joel corre até o proscênio. Renata vem andando lentamente até tal lugar”, e ele vai criando uma coreografia. E fala: “Ok, agora voltem todos, e façam tudo de novo, mantendo a mesma relação espaço-temporal”. Ou seja, ele já mostra a que veio. E quando você vê a cena do Marcio, não só no *Hamlet*, mas em qualquer outro espetáculo, você entende o quanto isso é importante para ele. De fato ele tem essa preocupação milimétrica com o ator e como ele fala, um teatro coreografado mesmo. E isso coloca nos atores uma exigência de atenção para com

essas coisas que o Gabriel também tem, mas que não chega a esse extremo. Com certeza a minha forma é mais rigorosa agora do que era, mas não chega a esses extremos. É muito mais orgânica a relação com o espaço, não tenho muita preocupação com isso. Então o Grupo estava acostumado a trabalhar desse jeito, e nesse aspecto, um processo preparou para o outro, porque a gente já teve um ganho muito grande com o Gabriel. O Gabriel está lá: “atores, para frente!” e no começo você percebia que o ator queria olhar para o lado e não podia porque era regra, mas hoje em dia, com certeza os atores tem um domínio técnico muito maior com relação a essas coisas todas. Como exigiram tecnicamente os processos dos atores, é muito mais tranquilo os atores fazerem o que quiserem com relação a isso. Sem sombra de dúvida, um ganho que a gente teve, principalmente no *Ricardo*, é a relação com a palavra. No *Hamlet* também, mas no *Hamlet* eu vejo quase que como uma consequência, porque as abordagens são diferentes. Não tenho dúvida que no processo do *Ricardo* o grande ganho é a relação com a palavra, no que diz respeito ao trabalho de ator. O trabalho com o Gabriel e com a Babaya. O nível de exigência que o Gabriel tem com o uso da palavra transformou completamente o nosso jeito de ver o Shakespeare. Acho que a questão da voz e da palavra é um problema geral do ator brasileiro, e muito, muito maior no ator nordestino. O ator nordestino tem um problema muito sério com relação à fala, à voz, à palavra, e acho que Gabriel conseguiu alçar o Grupo a outro patamar. Até falando dessa coisa do ator nordestino, tenho a impressão de que Rio, São Paulo, Minas, os centros, como também tem espaços de preocupação com uma formação mais sólida – o que acaba sendo um problema por outro lado – os atores são mais preparados tecnicamente. É como você pegar os Estados Unidos. Qualquer ator americano tem uma formação muito correta, ele sabe cantar minimamente muito bem, ele sabe falar o texto. O que não significa que ele seja um grande artista. Acho que a gente pode replicar um pouco essa relação aqui. Acho que o ator paulistano, carioca, belo-horizontino, pela oportunidade de formação, em geral são atores mais bem formados tecnicamente, e no nordeste, por causa dessa carência de formação, acho que de maneira geral há deficiências, principalmente com relação à fala. E esse processo do *Ricardo* foi transformador para a gente, porque desde então o Grupo adquiriu não só outro status técnico, como outro nível de exigência com relação à fala. O Marcio Aurelio vem e meio que complementa isso, mas é um processo que já estava muito avançado. O Marcio Aurelio teria sofrido muito se tivesse trabalhado com a gente antes do *Ricardo* porque o *Ricardo* foi uma baita escola para a gente nesse sentido. Eu estou falando meio misturado, porque os processos se misturam... No *Ricardo*, o lugar que o Gabriel aponta para a relação da rua, também estabelece um marco que permanece no Grupo. E pelo fato do Gabriel ser um grande esteta, é um outro crescimento enorme para o Grupo. Não que a gente tenha conseguido desde então fazer nada próximo disso, até porque passa muito pelas escolhas dos diretores, as escolhas do Marcio enquanto diretor, e agora as minhas e as do Marco enquanto diretores nesses processos. Gabriel pensa muito pelo figurino, no primeiro dia de ensaio estava o acervo que Gabriel mandou mais as coisas que ele pediu para a gente comprar todas à mostra no barracão, e no primeiro ensaio Gabriel já tinha vestido todos os atores, alguns deles com o figurino que ficou praticamente idêntico ao da estreia. O que ele montou no primeiro dia em uns dois ou três atores foi sendo ajustado, e nos outros ele foi mudando. E isso fez de fato com que o figurino virasse uma segunda pele dos atores. Na verdade, acho até interessante falar isso, essa relação com o figurino o Grupo entendeu, entendeu como funciona e entendeu como é importante, mas não conseguiu colocar em prática ainda. É um aprendizado que existiu, mas que ainda não conseguimos colocar em prática, mas sem dúvida isso também deu uma mexida no nosso jeito de olhar. A gente sempre teve uma preocupação com relação a isso. O Grupo trabalhava com o conceito de figurino de ensaio: os atores iam discutindo comigo ao longo do processo, traziam coisas, iam mexendo, e quando chegavam uns dois, três meses antes da estreia vinha o

figurinista, olhava, entendia qual era a proposta de figurino de cada um, e fazia uma proposta a partir disso. E eu já achava isso muito legal. Só que o que a gente aprende com o Gabriel é que se for o próprio figurino que a gente conseguir ir construindo, isso vira uma segunda pele. Quando estreia, os atores tem uma intimidade, e o figurino ganha uma função dramaturgica, favorece o trabalho do ator. O reverso da moeda é que os atores sentem muita falta disso, e eu não tenho essa relação com o figurino. Aliás, de todos os elementos da cena, figurino e caracterização são as duas áreas nas quais eu sou uma negação. Eu sofro muito. Em geral, consigo até saber se é isso ou se não é isso, se é por aí ou se não é, mas no máximo isso, e cometendo vários equívocos. E se eventualmente o figurinista propõe alguma coisa que não funciona, pode passar batido pelos meus olhos e vai para a cena, e depois de um ano eu descubro que aquele negócio não funciona, não deveria ser desse jeito e tal. Por causa disso, os atores sentem muita falta quando estão trabalhando comigo, de terem esse tipo de relação com o figurino. Mas de fato, para o Gabriel é muito orgânica a relação pensamento-figurino-cena, ele pensa esses três elementos de forma muito orgânica, ele não consegue os pensar de forma separada.

**Diogo: Mais do que o cenário?**

**Fernando:** O cenário também, com certeza, mas o figurino mais. O cenário surge no processo um pouquinho depois. Antes de começar o processo ele já tinha mais ou menos o que ele queria para os figurinos.

**Diogo: Você citou que ao chamar o Gabriel era uma maneira de potencializar a linguagem prévia do Grupo, e com o Marcio, testar uma nova linguagem. Como você definiria a linguagem dos Clowns?**

**Fernando:** Isso já foi em algum momento, há muito tempo atrás, como em todo grupo mais novo que passa por esse dilema, uma questão com a qual a gente se preocupava: qual que era a linguagem. Hoje em dia para mim e para a gente, é muito tranquila essa relação de que a linguagem do Grupo é resultante do processo. A linguagem do Grupo hoje não é nem o que vai sair de resultado do *Nuestra Señora* e do *Abraço*, por mais que os dois espetáculos serão uma síntese dos processos mais recentes, mas acho que são mais uma peça nesse quebra-cabeça. Acho que a linguagem do Grupo é esse mosaico. Porque é um grupo que com certeza tem essa opção por experimentação de linguagem, então ele vai passear d’*O capitão* pro *Ricardo* e pro *Hamlet* sem dores e sem preocupação em coerência. O único prejuízo que a gente teve nesse processo com relação ao *Hamlet*, de ter essa ruptura tão grande, é mercadológico. As pessoas não aceitam, consideram um trabalho menor. Eu não acho, mas vai para um lugar de juízo de valor que é subjetivo.

**Diogo: Sinto que tem a ver com aquele sentido de: eu associei os Clowns a determinado estilo, e ao ir assistir um novo espetáculo eu quase que espero assistir mais do mesmo, uma reelaboração daquilo que já vi.**

**Fernando:** Exatamente. E é curioso isso, porque há dois dias a gente reestreeou o *Muito barulho*, que é um espetáculo que estava parado há seis anos, e que foi estreado há dez anos. Ou seja, diz respeito ao pensamento do Grupo de dez anos atrás, muito mais *naïf*, muito mais ingênuo enquanto visão de teatro e enquanto visão de mundo, todos dez anos mais jovens, mais idealistas, menos carcomidos e desiludidos pelo tempo, e todas essas coisas que a idade nos traz. Se a gente fosse montar o *Muito barulho* hoje, eu sei que tem questões ali... Por que quando a gente montou era aquela questão: “Por que vocês montaram o *Muito barulho*?”, “Ah, porque a gente gosta do texto. A gente acha o texto legal”, que é muito comum à juventude, à

quem está começando. E hoje seria impossível a gente fazer isso. Se a gente chegasse no *Muito barulho*, teriam questões para a gente discutir: a relação de gêneros, por exemplo, ainda mais hoje no lugar que está essa discussão de gêneros. Por mais que o *Muito barulho* trate muito dessa questão de gênero enquanto homem e mulher, com certeza é um texto que possibilitaria a gente ampliar essa discussão para os Felicianos e Bolsonaros da vida. Sei lá para que lugar a gente iria, só não tenho dúvidas de que a gente não ficaria nesse lugar “mais raso” em relação ao pensamento. Na época que a gente criou o espetáculo, já ao longo do processo, a gente parou para se perguntar por que a gente estava montando, e a gente chegou à conclusão, que é verdadeira por mais que seja ingênua, que a gente queria falar de amor. Que o mundo precisava disso, de um espetáculo alegre, que a gente queria montar um espetáculo em que as pessoas saíssem bem, saíssem felizes. E por que não? Por que é que a gente sempre tem que ter uma justificativa deleuziana, foucaultiana? Por que é que não pode ser só isso? E era um grupo que estava prestes a uma virada de viver só de teatro. A cena inicial do *Muito barulho* é isso: vozes dissonantes que se encontram e acende uma luz: Olha! Você está aí? Eu também estou. Então vamos contar essa história? Vamos! Então vamos fazer teatro? Vamos! Vamos cantar, vamos tocar, vamos nos divertir? Vamos! É um pouco essa a ideia daquela primeira cena do *Muito barulho*. E hoje, estaria em outro lugar. Por outro lado, a gente vê a potência que o espetáculo tem, como chega no público, como a gente não precisa sofisticar a cena necessariamente, e por outro lado, a gente vê como o histórico de circulação do *Hamlet* foi complicado. E sem dúvida foram dois processos muito importantes, mas, se a gente pega o *Hamlet*, é um processo de sofisticação para o Grupo e eu não tenho nenhuma dúvida hoje, vendo, que o processo está além do resultado – não que eu não goste do resultado, eu gosto muito do espetáculo – mas eu entendo que se o espetáculo conseguisse dizer tudo o que o processo nos disse, se o espetáculo tivesse o lugar que o processo teve para a gente, o espetáculo teria outro histórico, que não teve. A vantagem de se trabalhar em grupo é isso: o espetáculo é consequência de processo, não é objetivo. Se eu trabalho como diretor independente, o espetáculo que não consegue circular muito tempo é um fracasso. O *Hamlet* dentro do Grupo não conseguiu circular muito, e não é um fracasso, porque ele é fundamental para a formação do Grupo.

**Diogo: O que ele fornece enquanto processo permanece.**

**Fernando:** Exatamente, então os ganhos se dão ou por um lado, ou por outro.

**Diogo: Acho que até nesse sentido é mais comum a gente convidar profissionais para fazer oficinas, do que para conduzir um processo, porque acho que há um risco muito maior envolvido, inclusive mercadológico. Se por um lado você tem o Gabriel Villela que pode abrir muitas portas, por outro lado você tem esse risco de linguagem do Marcio Aurelio, que pode, aos olhos de alguns, desconfigurar o que era a linguagem do Grupo. Então é um jogo muito mais arriscado do que só chamar alguém para fazer uma oficina.**

**Fernando:** Sem dúvida. Agora por outro lado, é óbvio que a gente sempre traz gente para dar oficinas, mas existe uma diferença muito grande, e a gente não vai chamar qualquer um para participar de um processo. Para uma oficina a gente tem uma margem de erro maior, uma margem de risco maior. Para um processo, não. Por outro lado, o nível de exposição do Grupo em sala de ensaio é muito diferente de em sala de aula, de oficina. Além da relação temporal mesmo, como, por exemplo, com o Gabriel e com o Marcio, que a gente passou quatro meses convivendo diariamente, e é completamente diferente de você passar uma semana, dez dias trabalhando. O nível de exposição que um processo exige é completamente diferente. Em uma oficina é muito mais controlável isso. Num processo de montagem, não, você tem que se expor, você tem que abrir todas as suas fragilidades, para que aquilo se torne movimento criativo.

**Diogo:** E, além disso, numa oficina você pode conhecer a linguagem do convidado, mas vocês não estão construindo uma coisa juntos, e no processo de montagem, por mais que essa relação pedagógica também aconteça, existe um produto que vai resultar daquilo.

**Fernando:** Por mais vertical que o diretor seja, é um processo de troca. E nesse aspecto, os dois diretores vieram para Natal com uma postura muito clara. Eu tive uma conversa muito parecida com os dois diretores no início dos processos. Eles me chamaram para falar que não interessava para eles irem para lá para fazerem os trabalhos deles, e sim, trocar. A metáfora que a gente sempre usa é que eles trouxeram a bola, eles delimitaram o tamanho do campo, o tamanho das traves, ensinaram as regras todas, e aí a gente foi jogar dentro dessas regras. O nosso jeito de jogar é diferente de outros times dos quais eles foram técnicos antes. Então a gente foi ver dentro das limitações de regras, e eventualmente transformando algumas, a gente foi jogar aqueles jogos. E a nossa ideia era isso. Depois a gente vai voltar para o nosso campo, e se quiser a gente muda alguma coisa na regra do nosso jogo, muda o tamanho do campo, o formato da bola, seja o que for, mas a nossa ideia era jogar o jogo deles. Nos interessa que essa relação seja um pouco desigual, nesse sentido. Que não seja meio a meio. A gente acredita que a gente está ganhando mais do que eles, aprendendo mais do que eles.

**Diogo:** Vocês têm desejos futuros de repetir esse recurso de chamar diretores de fora para conduzir processos?

**Fernando:** Sim, sem dúvida nenhuma. Os próximos processos já estão meio que desenhados com direção minha, além desse que estou trabalhando em um, e o Marco está dirigindo o outro, tem mais dois processos com direção minha. Mas existe um desejo mútuo, inclusive com o Gabriel e com o Marcio de uma reedição de direção mais para frente, e eu não tenho dúvidas de que o momento que o Grupo vive hoje, pós dois processos seguidos com diretores de fora, é um pouco voltado para dentro. Por algum tempo a gente tem que reorganizar a casa a partir do mobiliário novo que a gente comprou e ganhou nesses processos, mas imagino que daqui algum tempo, naturalmente como acontece sempre com o Grupo, começam a surgir necessidades de outras trocas, e o Grupo está sempre aberto, sempre de olho. E é engraçado, porque por mais que a gente não seja um grupo sem diretor, como o Lume, o Galpão, por essas características da gente de eu ser o diretor do Grupo, mas a gente trabalhar com diretores de fora, as pessoas funcionam de olheiros para a gente. Volta e meia falam: “Vocês já pensaram em trabalhar com o fulano? Por que vocês não chamam fulano para dirigir vocês?”. Tem muito isso.

**Diogo:** Pelas características de vocês, vocês são um grupo muito de rede, que vai ampliando essa relação de pessoas e de desejos mútuos de trabalho.

**Fernando:** E são processos que acontecem de forma muito gradual mesmo. Por exemplo, o Newton Moreno. Até hoje a gente tem uma relação com ele só pessoal, a gente nunca fez uma leitura com ele, a gente nunca fez um bate-papo com ele, mas é uma figura que a gente ainda quer trabalhar um dia, seja num espetáculo, seja uma cena curta, pode ser qualquer coisa. Até mesmo porque dessas relações, elas vão se ampliando. Outro é o Marcio Abreu e a Cia. Brasileira. Já é declarado de ambas as partes que a gente quer trabalhar junto e a gente vai trabalhar junto em alguma hora. A gente não sabe quando e nem no quê. Pode ser uma produção conjunta, mas a gente nem sabe o que é que vai ser. Então é isso, são namoros, são paqueras, são ficadas, que vão virando casamentos, que vão gerando filhos, ou ficam só em amizades eróticas, como diz uma amiga nossa. Depende da característica da relação, mas sem dúvida o Grupo tem esse interesse de ir estabelecendo essas parcerias.

#### 4.5. JOEL MONTEIRO

*Transcrição de entrevista realizada com Joel Monteiro, no camarim do Teatro da Caixa de Brasília, em 20/04/2014.*

**Diogo: Eu gostaria de saber qual foi seu primeiro contato com os Clowns de Shakespeare.**

**Joel:** Minha primeira experiência com o Grupo foi no Festival de Teatro de Guaramiranga, uma serra que tem no interior do Ceará, em 2004. Eu era estudante da faculdade de artes cênicas do Instituto Federal de Fortaleza e fui para o festival como apreciador, não fui apresentar nada. Fui como estudante para observar, ver as peças, e uma das peças que estava no festival era o *Muito barulho por quase nada*, essa peça que a gente está fazendo aqui, agora. Eu lembro que assim que eu vi o nome na programação eu achei muito engraçado o nome do Grupo, achei que o Grupo trabalhava com a técnica de palhaço e me interessei por ver. Vi que não era o trabalho de palhaço diretamente, mas vi que tinha muito do trabalho do palhaço na interpretação do ator e gostei muito do espetáculo, muito, muito mesmo. É um espetáculo muito festivo, divertido, leve, solar. Gostei muito do espetáculo, da montagem, da adaptação dos meninos, gostei muito do Grupo e nesse mesmo festival já fiz amizade principalmente com **Fernando** e **Titina**, que foram as duas pessoas que ficaram durante todo o festival. Logo depois disso, entrei para um grupo de Fortaleza que se chama Teatro Máquina, que é muito amigo de um outro grupo que é o Bagaceira, que é muito amigo dos Clowns, e a gente acabou ficando muito amigo de se encontrar em festival, quando eles iam pra Fortaleza, e os laços foram cada vez mais se estreitando. Em 2010 eu fui selecionado no programa de mestrado da UFRN, fui para Natal e o Grupo estava montando o *Ricardo III*. Falei para Fernando que queria acompanhar bem de perto a montagem, porque seria uma montagem bacana, seria a oportunidade de ver o trabalho de um diretor como o **Gabriel Villela**, um diretor que eu já admirava muito, já acompanhava o trabalho e Fernando me falou sobre a possibilidade de me convidar para fazer o espetáculo porque, segundo a direção do Gabriel, ele queria que o elenco fosse formado por quatro homens e quatro mulheres e eles tinham três homens e tinham as quatro atrizes. Estava faltando exatamente um ator. Eu disse que seria uma oportunidade incrível, mas ele disse que eles acabaram desistindo da ideia, porque eu estava no programa do mestrado, e podia me atrapalhar... Na época eu já estava meio desestimulado com o mestrado, já estava meio desestimulado com o que eu vinha fazendo em Fortaleza, que já não correspondia mais às minhas expectativas. Não que o que eu fizesse lá fosse uma coisa ruim, é um grupo interessante, é um grupo muito bacana, mas não era mais o que eu buscava e queria para mim. E aí eu topei na hora, falei que ele podia fazer o convite que eu aceitava. O convite foi realmente feito, eu topei e comecei a trabalhar com os meninos. A intenção, a princípio, bem honestamente, era manter um laço à distância, tentar manter essa participação no espetáculo da melhor forma que a gente pudesse organizar à distância, mas aí o espetáculo teve uma rotatividade muito grande, a gente começou a viajar muito, e eu comecei a me envolver automaticamente com outras coisas dentro do Grupo. O Grupo parece muito com o que gosto de fazer no teatro, com o que penso do teatro, com o que penso sobre o que é organização coletiva. As afinidades foram cada vez mais aparecendo e foi um percurso natural, eu fui ficando... foi um caminho sem volta, não tinha mais como voltar.

**Diogo: E como foi o processo do *Ricardo III*?**

**Joel:** O processo do *Ricardo* foi muito, muito, muito interessante, porque até então eu só tinha feito produções muito pequenas e o processo do *Ricardo* foi a primeira grande produção da qual eu participei, pela quantidade de profissionais envolvidos, profissionais de fora, profissionais

com um gabarito já muito alicerçado: Gabriel, Babaya, **Ernani**, os próprios meninos. A minha maior intenção – é claro que trabalhar com o Gabriel, trabalhar com esse povo era uma oportunidade muito grande – mas o meu maior interesse era trabalhar com o Grupo. E o processo foi muito gostoso, ao mesmo tempo em que foi muito difícil também porque eu cheguei com muito medo. Se você chega num negócio muito grande, você não sabe no que é que vai dar, então fui me apropriando das coisas muito lentamente. A gente sofreu um pouquinho para entender como era a linguagem de Gabriel, como é que Gabriel queria o espetáculo. Mas depois também que a gente entendeu o esquema do jogo, aí pronto, a gente começou a patinar e a dançar, e foi um processo muito gostoso, porque trabalhava muito com música, e é uma coisa que eu gosto muito no teatro, quando se trabalha música, coisa que eu nunca tinha feito antes. E esse estado de jogo, de dilatação, que o espetáculo precisa, e que não é só o espetáculo que precisa, é uma característica do Grupo, isso me interessava muito. Então isso tudo foram coisas que eu fui conquistando durante o processo e que foi tornando o processo cada vez mais prazeroso para mim e muito enriquecedor. Foram quatro meses intensos de processo. O projeto do espetáculo foi muito maior, mas o tempo de montagem foi de quatro meses e foram quatro meses bem intensos de bastante conhecimento, de bastante conteúdo, conteúdo prático, conteúdo teórico. Foi muito bom, muito bacana o processo do *Ricardo III*.

**Diogo:** Vocês se reuniram antes? Porque nessa época estava se criando uma nova configuração do Grupo depois d’*O capitão e a sereia*. Vocês chegaram a se reunir antes, ou já começaram no processo mesmo, com o Gabriel?

**Joel:** Não teve uma reunião falando especificamente de configuração de grupo. Eu lembro que tivemos uma reunião no Barracão antigo, lá na R. Mons. Amâncio Ramalho ainda, falando de como seria o processo, como seriam as condições, tempo de processo. Depois nós tivemos uma semana de trabalho com Ernani Maletta, e a gente construiu todos os arranjos do espetáculo, os arranjos de música, e isso foi em abril. A gente começou a ensaiar mesmo somente em junho, em 19 de junho se não me engano. É claro que a gente se encontrava, a gente se acordou, sabia o que é que se ia fazer, quando começava, mas não teve uma reunião do tipo “estamos formatando, agora isso vai ser assim, a partir de agora vai ser dessa maneira”. Isso não teve. Tiveram reuniões pontuais, específicas, para a gente ir organizando a sistemática do trabalho.

**Diogo:** Como você entrou nesse período em que o Grupo passou por duas encenações com encenadores de fora, só agora que você vai trabalhar sob a direção do Fernando?

**Joel:** E mesmo assim, numa remontagem, não é? O *Muito barulho* a gente está remontando, então não tem aquele processo de criação tanto do diretor como dos atores, mas eu já tive oportunidade de trabalhar com o Fernando como diretor em outros projetos: *A mulher revoltada*, que não foi um projeto do Grupo, foi um projeto independente para o qual ele chamou eu, **Dudu**, Titina e **Paulinha** para fazermos, e agora a gente está montando o *Nuestra Señora de las nuvens*, que essa sim é a primeira direção que Fernando está fazendo que estou participando e que é mais de criação. Esse é o primeiro processo que faço no Grupo sob a direção de Fernando. *A mulher revoltada* também, mas como era um trabalho de encomenda, acaba que as coisas tem que ser mais práticas, não tem muito tempo para divagação, devaneio. No *Nuestra Señora* não, esse já é o oposto disso. Como a gente está fazendo sem patrocínio nenhum, estamos sem sermos escravos do tempo, estamos muito livres. O processo está sendo conduzido da maneira mais aberta possível e isso é muito gostoso também, a gente se sente muito dono, muito apropriado do projeto.

**Diogo: E qual foi para você a maior dificuldade no processo do *Ricardo*? O que tinha de mais diferente?**

**Joel:** No processo do *Ricardo* acho que foi esse contato com o Grupo, que tem isso que eu sempre queria, que é essa expansividade, essa dilatação, essa luminosidade, que era uma coisa que sempre me interessava, mas como eu nunca tinha feito nada nesse sentido, é uma coisa muito difícil de se puxar. E para completar, a gente estava trabalhando com um diretor de fora, que é o Gabriel, que exigia uma resposta muito rápida, então isso me travava um pouco, isso me deixou travado muito tempo, acho que no último mês de processo foi o mês no qual tanto eu entendi o que é que Gabriel queria quanto Gabriel entendeu o que podia puxar de mim, tanto que depois foram só flores tanto com ele como com o espetáculo. Mas a grande dificuldade foi essa: foi acessar essa linguagem que era do espetáculo, mas que é coincidentemente uma linguagem do Grupo, e Gabriel sabia que era uma linguagem do Grupo, por isso que ele trabalhava isso. Uma linguagem mais popular, que eu sempre gostava, mas como eu nunca tinha feito, eu não sabia os meios e os mecanismos para se conseguir.

**Diogo: E quais você acha que foram os maiores ganhos desse trabalho com o Gabriel, tanto no aspecto pessoal, quanto para o Grupo?**

**Joel:** Eu acho que para o Grupo foi essa maior repercussão que a gente teve. O *Muito barulho* foi um espetáculo que circulou bastante, que deixou o Grupo bastante conhecido, mas acho que foi com o *Ricardo* que o Grupo dá um *boom*, e consegue ir para praticamente todos os festivais internacionais do país. A gente já foi pra fora do país também várias vezes com o *Ricardo*. É o espetáculo de maior visibilidade do Grupo até então. Acho que isso para o Grupo é a coisa mais importante. E para mim foi ter conseguido vencer essa dificuldade que falei anteriormente. Acho que não só eu, mas o Grupo inteiro conseguiu, porque foi uma dificuldade que o Grupo todo teve. Eu e Titina tivemos mais dificuldade para acessar a linguagem. **César** foi primeiro, as meninas foram logo depois, **Renata** e Dudu já estavam deslanchando depois e eu e Titina demoramos um pouco mais e depois conseguimos ir. Acho que esse foi o grande ganho. Se você perguntar para cada um, acho que vai ter alguma coisa nesse sentido, no trabalho de ator.

**Diogo: E depois do *Ricardo* vocês foram para o *Hamlet*. E aí, como foi?**

**Joel:** Foi uma loucura. Tudo completamente o oposto do que a gente vinha trabalhando e completamente o oposto da linguagem que o Grupo tem. Mas ao mesmo tempo, uma maravilhosa oportunidade por causa disso. Eu acho que o *Hamlet* foi uma atitude muito coerente nossa, de querer aquele espetáculo, de optar por Marcio Aurelio e pela linguagem do Marcio, que é uma linguagem mais limpa, sem excessos, sem essa luminosidade que o Grupo tem, sem essa expansividade. E eu acho que foi uma atitude de se colocar num lugar sem chão, para daí você ver o que é que você pode se reciclar, o que é que você pode descobrir, o que é que você pode transformar. Acho que o que a gente faz no *Hamlet* é tentar trabalhar essa energia mais expansiva que tanto nos agrada de forma mais canalizada. A obra em si já é mais densa, não é mais séria, mas é uma tragédia mais complicada que tem temas muito abrangentes, da humanidade inteira. Para completar, além de ser uma obra difícil, a gente ainda traz um diretor que trabalha uma linguagem completamente diferente do que a gente está acostumado. Eu tenho certeza de que todos nós saímos com ganhos pessoais, tanto de vida como de profissão, muito consistentes. Por ser tão distante a nós, a gente consegue ter mais clareza dos ganhos. Isso não significa dizer que a gente tenha clareza da linguagem, consiga fazer o espetáculo muito bem, entendeu e acessou o que Marcio Aurelio queria. Mas acho que a gente faz o nosso melhor e acho que Marcio tentou conduzir para que nós fizéssemos o nosso melhor dentro disso. Acho

que esse foi o grande ganho, tentar se movimentar dentro de um espaço que não é o seu, fazendo algo que você não está acostumado a fazer.

**Diogo: E pensando nessa experiência das duas direções, você acha que essa prática de convidar diretores de fora, de certa forma, pode ser considerada uma estratégia do Grupo de formação do próprio Grupo?**

**Joel:** Com certeza. Principalmente e mais diretamente para Fernando, porque Fernando não tem formação teatral, a formação teatral de Fernando é dentro do Grupo. Ele ter a oportunidade de trabalhar como assistente para diretores de fora é um aprendizado, e para a gente também, porque a gente sai um pouco do vício de estar inserido sempre num círculo muito conhecido, muito íntimo, muito próximo, e tem acesso a essas pessoas que são grandes nomes do teatro brasileiro, que tem muita coisa para ensinar, que viveram experiências incríveis e que não só a gente tem vontade de trabalhar com eles, mas eles também têm vontade de trabalhar com a gente. Gabriel tem muita vontade de trabalhar com a gente novamente. A primeira coisa que Marcio falou quando foi se encontrar com a gente é que queria fazer o *Hamlet* com a gente, não o *Hamlet* dele, ou o dos Clowns de Shakespeare, mas o *Hamlet* que a gente iria encontrar juntos. É uma oportunidade muito bacana para os dois lados. Para a gente principalmente. Não deixa de ser um processo de formação. Para Fernando, mais ainda.

**Diogo: E você acha que nos dois processos houve mesmo essa mistura de linguagens entre as dos diretores e a de vocês?**

**Joel:** Mais ainda no *Ricardo*. Uma coisa que **Ernani** falou quando viu nossa última apresentação da primeira temporada foi que ele conseguia ver o Gabriel e conseguia ver os Clowns de Shakespeare. E isso para nós foi a melhor coisa, porque a linguagem de Gabriel é tão forte que a gente tinha medo de ser engolido por ela. Mas ele é tão artista popular quanto a gente, que, por mais que ele não tenha pensado nisso, (é óbvio que como ele é muito inteligente ele pensou nisso, é claro), mas por mais que ele não tenha pensado nisso, isso não iria acontecer porque somos irmãos, somos artistas vindos do mesmo ventre. Acho que no *Ricardo* a gente conseguiu mesclar bem as duas linguagens, e no *Hamlet*, por ser uma linguagem muito específica, a gente não consegue colocar muito essa cara do Grupo, essa cara mais expansiva, mais dilatada, mais solar do Grupo, mas a gente consegue colocar outra cara, que não significa dizer que não é uma cara do Grupo também. É uma outra coisa que a gente está experimentando, diferente daquilo que a gente tem, mas é uma outra coisa que por ser diferente, não é menos nossa que essa outra vertente mais popular.

**Diogo: E o Grupo tem o desejo de trabalhar de novo nesse sistema? Tem alguém que vocês gostariam de trazer para trabalhar com o Grupo?**

**Joel:** Temos sim. A gente tem vontade de trabalhar com o Maurice do Théâtre Du Soleil, ele já conversou muito com a gente, ele também tem muita vontade de trabalhar com a gente, foi um convite dele. A gente tem muita vontade de trabalhar com Gabriel de novo. Ernani, Babaya e Francesca são parceiros que vão sempre trabalhar com a gente. Acho que uma grande característica do Grupo, inclusive a característica que mais me chamou a atenção no Grupo quando eu cheguei mais perto e comecei a trabalhar no Grupo são essas parcerias que o Grupo vai fazendo. O Grupo é muito amigável, é um Grupo que gosta de chegar num lugar e saber quem são os atores, quem são os grupos, conhecer e tal. E isso acaba gerando um movimento de: a gente se conhece agora, mas a gente pode trabalhar junto daqui a pouco. Um grupo que a gente tem super vontade de trabalhar é a Cia. Brasileira, de Curitiba. A gente tem muita vontade de trabalhar com os meninos e vice-versa, a gente já conversou sobre, mas é aquela coisa de

conciliar agendas... O projeto do *Ricardo* demorou três anos para ser concebido por duas coisas: conciliação de agenda e arrecadação de verba. É difícil porque são pessoas que estão num rojão muito grande de trabalho, mas a gente tem vontade de trabalhar com muita gente e vão aparecer mais pessoas com quem a gente vai querer trabalhar, com certeza. Se forem pessoas que tenham algo a acrescentar à gente, com certeza a gente vai querer.

**Diogo: Para além da vontade, há todo um contexto, uma situação para que se estabeleça essa troca, inclusive econômica. Os projetos do *Ricardo* e do *Hamlet* ocorreram sob o patrocínio da Petrobras?**

**Joel:** No *Ricardo* ainda não estávamos com a manutenção da Petrobras. A gente fez o *Ricardo* com três editais de montagem, e o *Hamlet* é a finalização do projeto de manutenção da Petrobras que durou dois anos, sendo o primeiro ano um ano de pesquisa, e o segundo um ano de montagem, que foi o *Hamlet* comemorando os 20 anos do Grupo. Com o *Ricardo* ocorreu que nós ganhamos o edital da Petrobras, mas o desejo já existia e já estava sendo arrecadada a verba para a montagem.

**Diogo: Com relação ao *Ricardo*, como era um ensaio padrão?**

**Joel:** Dependia muito. Gabriel montou o espetáculo em quatro meses com a gente. Desses quatro meses, ele passava uma semana em São Paulo e três semanas ele passava com a gente. Quando ele estava com a gente, era *full time* para montar cenas. O espetáculo tem muita música, então a gente começava sempre com música, passando as músicas. Logo depois a gente ia passar as cenas, e a maneira de Gabriel trabalhar é através de *workshops*. Ele divide os atores em grupos e dá as cenas, a gente tenta elaborar as cenas em pequenos *workshops*, se apropriando da linguagem que ele já estabeleceu, que ele passou para a gente, já impregnada na gente no exercício que a gente vai mostrar. Desses *workshops* ele vai organizando: ou ele tira tudo, ou ele aproveita muita coisa, ou ele pega uma coisa de um e outra coisa de outro, e vai elaborando a cena. Gabriel parece um escultor quando está montando o espetáculo. Ele vai fazendo, mexendo a própria mão e vai montando. A sistemática era basicamente essa. Na semana que ele não estava, ou a gente ficava intensificando o trabalho de música, ou a gente ficava com **Ivan** e Fernando, que foram os dois assistentes de direção, trabalhando as cenas que Gabriel tinha levantado. Porque Gabriel é aquele furacão de criação. Ele levanta as cenas, mas ele não tem paciência para ensaiar, para ficar repetindo: os assistentes tem que fazer isso. Ele levanta essa cena porque ele quer isso, mas como é que a gente organiza o mecanismo para essa cena acontecer, a contrarregragem? O *Ricardo*, se você prestar atenção, é um espetáculo que acontece para o público, e tem um outro espetáculo que acontece por fora: é uma movimentação muito grande, e organizar isso é o que mais demorava. Essa semana sem Gabriel era basicamente para isso, para organizar essa coxia e ir limpando, ir azeitando as cenas que ele tinha levantado. Quando ele chegava, a gente mostrava para ele, ele ia pincelando mais, mudando umas coisas, acrescentando outras. Era basicamente assim.

**Diogo: Esse dado musical do *Sua Incelença, Ricardo III* já tinha desde o começo, então? Não foi um dado que surgiu na montagem?**

**Joel:** Não, surgiu no processo. O nome surgiu quando o Gabriel estava ensaiando com a gente já. A ideia desde o início era utilizar músicas do *rock* inglês, somente. Mas aí o Gabriel começou a perceber que o cancionário popular do nordeste era muito rico para ser desperdiçado por um grupo que trabalha tanto com música, e um grupo nordestino. Era uma burrice desperdiçar isso. Então ele acabou colocando muitas coisas do cancionário popular nordestino, Luiz Gonzaga, e muitas coisas de domínio público. Como no *Ricardo* existe essa história das

matanças, de muitas mortes, no nordeste a gente tem o hábito das incelenças, que são os cantos fúnebres que as carpideiras cantam para conduzir os espíritos dos mortos aos céus. E existem muitas e muitas. A gente pegou algumas, e Marco deu a ideia da gente chamar o espetáculo *Sua Incelença, Ricardo III*, porque incelença é o nome dos cantos fúnebres e é uma maneira do matuto popular nordestino falar excelência, que é um pronome destinado aos reis.

**Diogo: E com relação ao *Hamlet*, como era o ensaio padrão?**

**Joel:** No *Hamlet* a gente passou o primeiro mês inteiro só em mesa, porque como é um texto muito complicado, a gente foi para a cena quando a gente já estava apropriado, com o texto já bem trabalhado. A gente passou um tempo, um mês inteiro, só trabalhando o texto: cortando, adaptando, se apropriando, sem definição de papel nenhuma. A gente brincou de muitas maneiras possíveis com a leitura, a gente cometeu a loucura de ler todas as traduções existentes em português, e eu digo que foi uma loucura porque eram sete traduções, cada um com uma, e a gente lia uma mesma fala de cada uma das traduções. Ou seja, para ler uma cena era uma tarde inteira. Mas a gente se colocou esse tempo para isso. O primeiro mês foi isso. Depois a gente desceu para a sala de ensaio, e Marcio começou a fazer alguns exercícios com a gente, exercícios de foco, de movimentação, ele gosta muito de uma movimentação precisa, objetiva: vira, caminha, traça um ponto e vai até esse ponto. Mas não tinha muito tempo para exercícios também não, era mais a montagem mesmo, porque é um texto muito grande e a gente só tinha mais três meses para montar. No meio disso tudo a gente teve um festival internacional para ir, e teve que parar, mas a sistemática foi basicamente essa. Quando a gente desceu, a gente desceu ainda sem os personagens definidos. A gente passou uma semana jogando, fazendo marcação de cena com texto na mão ainda, e um dia ele chegou e definiu os papéis de todo mundo e a partir de então a gente partiu para uma montagem mais objetiva.

**Diogo: No *Ricardo* como foi essa divisão de papéis?**

**Joel:** Gabriel que chegou com a divisão. Tanto no *Ricardo* como no *Hamlet* foram os dois diretores que chegaram com a divisão. Não lembro exatamente como foi em nenhum dos dois processos, para falar a verdade. Acho que desde o começo já era um pouco óbvio que o Marco iria fazer o Ricardo, porque ele é o ator que tem mais domínio musical, era o ator que conseguia melhor dominar o personagem, e a gente tem que reconhecer isso, saber quem é que consegue fazer melhor e todo mundo fazer o melhor pelo espetáculo.

**Diogo: Fora essa questão, quais outros pontos comuns existem entre os dois processos?**

**Joel:** Acho que o que fica são as relações pessoais que a gente conseguiu estabelecer com os dois diretores... Gabriel, sou apaixonado por aquela criatura, é um amigo, quando a gente se encontra é uma festa. O Marcio, é engraçado, porque por mais que ele seja mais introspectivo, muito sério, eu e o Marcio, a gente tem uma espécie de intimidade, a gente brinca muito um com o outro. Às vezes eu nem acredito que eu estou brincando com um certo tipo de coisas com o Marcio. É uma figura que me ensinou muita coisa de vida, muita coisa de profissão. O Marcio é muito íntegro, é muito sério. Às vezes faltam adjetivos para falar deles dois, porque foram experiências tão bacanas, que nos deram tantos bons frutos profissionais, e quando eu olho para trás eu consigo ver tantos bons frutos pessoais... É claro que é muito bom fazer um bom espetáculo, mas a relação que fica é tão mais bacana porque teatro é isso, não é? É a relação que você tem com o outro, e se não tiver relação, se você não estabelecer relação com teu público, se você não estabelecer relação com seu colega de cena, com o diretor, não vai acontecer. Porque a essência do teatro é a relação humana, é a relação pessoal. Ter ficado isso de uma forma mais latente para mim é o que me faz acreditar que os dois espetáculos valeram a pena e

os dois processos com os diretores de fora valeram a pena porque foram coisas levadas pelo encontro. O encontro fez os espetáculos acontecer, assim como é o encontro que faz o teatro acontecer. Quando você se encontra com o público, ele acontece.

#### 4.6. MARCO FRANÇA

*Entrevista realizada com Marco França no camarim do Teatro da Caixa de Brasília, em 20/04/2014.*

**Diogo:** Para começar, gostaria que você me contasse como você entrou em contato com os Clowns de Shakespeare.

**Marco:** Meu primeiro contato com o Grupo foi como espectador. Eu já tinha ouvido falar dos Clowns, que era um grupo do Colégio Objetivo, na época. Eu fui sócio fundador de um estúdio musical lá em Natal, chamado Megafone, e durante muitos anos, até o ano passado, eu tinha essa ligação profissional com eles, e o **Sávio Araújo** que foi o diretor da *Megera do Nada*, precisava gravar a trilha sonora para o espetáculo. Na verdade era uma compilação de várias músicas que já existiam, nada que tinha sido criado exclusivamente para o espetáculo, mas ele acabou chegando lá no estúdio e fui eu que fiz esse trabalho de tirar música de cd, organizar isso da forma que ele precisava para o espetáculo acontecer, e a gente acabou conversando muito sobre isso. Eu falei do meu desejo de me aproximar do teatro, porque meu contato com teatro era muito distante ainda, era como espectador em Natal, e, sobretudo, muito pequeno, porque poucas coisas passavam por lá. Falei do meu desejo de conhecer, de chegar perto, conhecer outras coisas e ele me convidou para assistir ao espetáculo. Eu assisti ao espetáculo, achei o máximo, achei divertido, adorei o que vi, até o momento que passou-se um tempo e tive contato com o João Marcelino que é funcionário da Fundação José Augusto e eu era professor de música do Instituto Valdemar de Almeida que faz parte também da fundação do estado. Eu tinha lhe falado desse meu desejo, e João ia dar uma oficina de teatro. Fiz essa oficina com João, e depois teve a história da **Adelvane** que esteve em Natal com uma oficina de *clown* e João falou que seria legal para eu fazer. João também sabia do meu desejo de trabalhar como diretor musical, de fazer música, de conhecer como é que um grupo trabalha de perto, e João dirigiu um espetáculo chamado *Bocas de lobo* do Grupo Estandarte. E a sede do Grupo Estandarte era no mesmo local da sede dos Clowns. Então passei a frequentar a sede do Estandarte, que hoje é a UFRN do centro, no centro da cidade, na Av. Rio Branco. A gente até fez um bate-papo lá ano passado no Festival O Mundo Inteiro é um Palco com o Magiluth na sala onde era a nossa sede. O Estandarte tinha essa sala vizinha, e passei a cruzar com os meninos dos Clowns. Eu já os conhecia como espectador, passei a conviver mais, sabendo um pouco mais sobre a realidade do teatro na cidade, convivendo, conversando com João, participando desse projeto do Estandarte como diretor musical. Não como ator. Como ator, tinha feito essa oficina com o João que eu nem cheguei a concluir, fiz a oficina com a Adelvane, e só. Os Clowns estavam montando um espetáculo na época, chamado *Men meet woman*, e foi na época da construção da Casa da Ribeira. Eu frequentava o *Arte na rua da Casa* que era um evento que acontecia na rua da Casa enquanto a Casa estava sendo construída, e como músico eu participei algumas vezes tocando com algumas pessoas lá, então eu sabia o que era o projeto, sabia quem eram os Clowns, e nessa época, o Henrique Fontes me convidou para assistir um ensaio do *Men meet woman*. Como eu estava fazendo a trilha do *Bocas de lobo*, era alguém que estava perto, fui convidado para fazer a trilha do *Men meet woman* também. A minha primeira aproximação profissional com os Clowns se deu dessa maneira. Isso foi em 2000. Foi uma experiência maravilhosa para mim, porque apesar de eu ter começado a criar a trilha do *Bocas de lobo* do Estandarte antes dos Clowns, os Clowns acabaram estreando antes, então a minha estreia como diretor musical, a minha primeira trilha que fiz como músico foi com os Clowns. Foi uma experiência super legal, eles são contemporâneos meus, da mesma idade, então rolou uma identificação super bacana e os meninos me convidaram para participar do projeto da U.P.I., já que eu tinha feito esse

trabalho com a Adelvane, tinha essa identificação com o *clown*. Acabei nesse processo entrando no Grupo e desde então, desde 2000, vai fazer 14 anos já.

**Diogo: E nessa trajetória toda dentro do Grupo, desde espectador até hoje, o que você apontaria como uma característica dos Clowns, uma poética dos Clowns?**

**Marco:** A seriedade no descomprometimento com o fazer. A seriedade nisso. É o que eu vi na *Megeira*: um grupo se divertindo muito com o que faz e que tinha uma solaridade que acho que está presente desde o início da história do Grupo. Acho que essa tônica do não se levar a sério nesse sentido, com toda a seriedade e responsabilidade nesse fazer, é a coisa mais importante. Apesar de eu não ter visto os outros espetáculo antes da *Megeira*, mas conheço um pouco dessa história. Vi o primeiro experimento do Grupo com o professor de literatura Marco Aurélio, que era uma grande farra, o próprio *Sonho de uma noite de verão* é uma grande farra, uma grande celebração, uma grande brincadeira mesmo.

**Diogo: Você chegou a ver esses espetáculos?**

**Marco:** Não, só vi da *Megeira* para cá. Antes disso eu vi só em vídeo. Eu resumiria a característica principal dos Clowns assim: essa brincadeira séria de fazer teatro.

**Diogo: Pensando nos três processos que trato no meu mestrado, como foi o processo d’*O capitão e a sereia*? O que foi singular desse processo?**

**Marco:** Foi a sensação de posse no melhor sentido da palavra. De ser pai, e de gerar, num momento super delicado para o Grupo com a saída do Rogério, da Nara e da Carol. Da capacidade de nos reerguermos diante dessa sobrevida e quase término do Grupo naquele momento. Foi um processo de autorialidade em todos os sentidos, de não termos um texto dramático, com uma dramaturgia que ia ser desenvolvida dentro de sala de ensaio, e com Fernando dirigindo um grupo menor. Desde quando eu entrei no Grupo a gente nunca tinha se deparado com uma situação assim. Foram vários fatores que convergiram para essa circunstância. Foi o projeto, por incrível que pareça, que a gente teve mais grana, até aquele momento. A gente não tinha feito nenhum projeto com perspectiva financeira de dinheiro para a montagem, e isso foi muito importante nesse momento de se reerguer. É quando o Grupo chama **Camille**, é quando o Grupo vê a real necessidade e efetiva a presença do Arlindo como secretário, como figura que organiza o espaço e nos coloca no espaço da sala de trabalho criativo de uma outra maneira. Teve uma entrega, uma sede, uma busca e um desejo muito grande.

**Diogo: Vocês já estavam no novo Barracão?**

**Marco:** Não, estávamos no endereço anterior a esse, na Amâncio Ramalho. Até isso foi um fato determinante. A gente já estava lá antes d’*O capitão*, mas foi lá que a gente desenvolveu esse trabalho d’*O capitão*. Foi uma retomada muito importante num momento muito delicado, onde a gente se viu num grupo mais enxuto, mais fragilizado, mas no qual eu acho que as mãos encontraram forças umas nas outras e acho que o que mais se destaca desse processo é essa sensação paternal.

**Diogo: E desse espetáculo que é mais enxuto, mais autoral, vocês vão para a experiência com o Gabriel Villela. Vocês aumentam o número de pessoas no elenco, e vão para uma peça para grandes multidões. Como foi essa transição?**

**Marco:** Foi uma loucura. Na verdade a ideia do projeto do *Ricardo* é anterior ao próprio *O capitão*. A gente já tinha ido para a fazenda do Gabriel, o projeto já existia antes d’*O capitão*. E

*O capitão* surge nesse momento de uma transição do Grupo e acho que foi fundamental para o próprio *Ricardo* existir. *O capitão* cumpriu inclusive uma função de reestruturação em todos os sentidos, administrativas até. Uma preocupação nossa naquele momento com a saída dos meninos era até com Gabriel, um diretor convidado pela gente. É muito importante a posição de Gabriel nisso quando ele fala que o interesse dele é nos Clowns, e não nas pessoas especificamente. Isso foi muito importante para a gente ter a tranquilidade de viver o processo d'*O capitão*, ter reestruturado o Grupo da forma como se reestruturou, e a partir daí, os outros agregados que foram se aproximando, os encontros que foram acontecendo, as possibilidades... **Paulinha**, que viveu de perto o processo d'*O capitão* como assistente de direção e como articulista registrando todo o processo, fez o trabalho de conclusão de curso dela em cima desse processo e não à toa está no Grupo até hoje. Paulinha participou do primeiro processo do Grupo como atriz no *Ricardo III*, que depois d'*O capitão* passa a ser o projeto de maior aporte financeiro para a produção de um espetáculo no Grupo. E para a gente era uma incógnita muito grande: como é que a gente vai montar um *Ricardo III*, dentro de toda a nossa fantasia, de toda a nossa expectativa sobre como deveria ser montar um espetáculo como esse, um texto como esse, na rua e com a ideia do Gabriel, que é uma grande referência e era um pouco um mito para a gente, mas que pelo menos a gente sabia mais ou menos o que estava comprando com relação a isso. A gente tinha ideia da grandiosidade que era isso. Tenho minhas dúvidas se a gente não tivesse tido nosso contato com o Gabriel anteriormente a '*O capitão*, se ao fazer *O capitão* iria passar pela nossa cabeça a ideia de comprar um projeto como esse. Tenho minhas dúvidas. Mas por força do destino, das coisas da vida, teve essa interrupção para *O capitão* existir, o projeto do *Ricardo* já existir antes, mas não conseguimos viabilizar a produção do *Ricardo* antes. No entanto a gente emplacou três editais, o que foi uma loucura, uma coisa absurda, acho que tinha que acontecer. Eu acho e muita gente fala que *O capitão* é a cara do Grupo, muita gente critica isso com relação ao *Ricardo*, porque acha que a gente se deixou levar, que a mão do Gabriel se sobrepôs sobre a identidade do Grupo, e eu até compreendo, mas não concordo com isso. Acho que existe uma identidade do Grupo sim, preservada. Existe uma irmandade, um gene que está presente na nossa forma de fazer que está também na forma do Gabriel, nessa linguagem sim mais popular, com a qual eu acho que o Grupo consegue dialogar de uma forma muito feliz, vide o *Muito barulho*.

**Diogo:** Depois a gente vai retomar esse encontro com o Gabriel, mas falando sobre estar com a identidade razoavelmente preservada com o Gabriel, como é que isso se dá no processo com o Marcio?

**Marcio:** Acho que o brinquedo do Gabriel é um brinquedo que a gente conhece e com o brinquedo do **Marcio**, acho que a gente apanhou um pouquinho com o manual de instrução para brincar com ele. E é aí que entra o grande barato de sermos um grupo que se dispõe a viver experiências com diretores convidados, para que a gente possa ter a possibilidade de viver outras experiências e se desestruturar, sair de uma região de conforto... O resultado do *Hamlet*, para mim, com o Marcio, não é nada diferente do que eu imaginava que fosse. Esperava sim que o espetáculo tivesse uma vida mais longa do que de fato teve. Não estou considerando que o espetáculo morreu, mas não temos grandes perspectivas de apresentá-lo novamente. No entanto, o que foi esperado, prometido e comprado foi exatamente o que a gente queria. O manual de instrução é um pouco diferente e exigiu e exige de nós outro cuidado, outra preparação que foi o que tinha que ser. E acho que algumas fichas só vão cair com o tempo mesmo, porque acho que o brinquedo do Gabriel é muito mais próximo ao nosso brinquedo, o que não torna nada melhor ou pior. Como eu disse, o grande privilégio de sermos um grupo que se dispõe a trabalhar com

outros convidados é que a gente possa ser modificado, movimentado, desequilibrado para que a gente possa crescer.

**Diogo: Em comparação, você acha que foi mais fácil lidar com o que o Gabriel trouxe?**

**Marcio:** É um paladar mais reconhecido, a identificação do sabor do que Gabriel traz. O que o Marcio traz é aquela comida que, por exemplo, eu adoro comida japonesa, e hoje em dia é uma das minhas preferências, no entanto não é uma comida que muitas vezes de primeira vez você consegue apreciar da mesma forma que com o tempo. Na prática, acho que o que o Gabriel traz não é que é mais fácil, mas é mais reconhecível por nós.

**Diogo: Sobre o Ricardo especificamente, o que você destacaria como o maior ganho do processo, seja para o Grupo, ou seja pessoalmente como ator ou como pessoa?**

**Marcio:** Tem uma postura no que diz respeito à estruturação organizacional da produção que o Gabriel nos traz, que muito provavelmente a gente demoraria muito mais tempo para conseguir isso, e o Gabriel consegue trazer isso para a gente porque ele trabalha dessa forma. Gabriel é um diretor muito custoso em todos os sentidos, positivamente falando, e isso nos coloca diante de uma produção que a gente patinou muito para dar conta de determinadas questões práticas. O encontro com a Babaya que era alguém que a gente já conhecia antes do Gabriel, e a gente sabia da importância da Babaya para o trabalho do Gabriel, tanto que eles estão sempre trabalhando juntos, faz com que se efetive naquele momento o trabalho com o Gabriel. Acho que a gente teve um ganho no que diz respeito ao trabalho vocal, sobretudo para a palavra falada, mais do que para o canto. E esse trabalho nos trouxe outro olhar para isso. Houve um ganho muito grande no que diz respeito a esse cuidado. Acho que Gabriel marca um momento no que diz respeito a essa organização de produção de gente grande, e isso faz uma diferença muito grande e, sobretudo a linguagem, porque por mais que seja um paladar reconhecível, muita coisa a gente só foi entender com o tempo, fazendo. Acho que tem a ver com a linguagem que o Gabriel propõe: primeiro você faz, depois você entende. E o Gabriel é muito prático, ele nos mostra que é possível fazer muita coisa sem precisar se debruçar por muito tempo, como muitas vezes a gente faz. Acho que tem um meio-termo nessa história: nós, enquanto grupo, que nos debruçamos às vezes sobre meses em cima de um processo, dentro de uma ideia de horizontalidade, e Gabriel que, sim, por mais que ele tenha respeitado e preservado muito o Grupo, é um diretor que tem uma mão forte, pesada, e existe um processo que é verticalizado sim. Ter o contato com essa verticalização com um diretor como Gabriel faz com que a gente comece a pensar num meio-termo entre esses dois vetores de produção.

**Diogo: E com relação ao Marcio, quais são esses pontos de crescimento?**

**Marcio:** Eu consigo ver exatamente da mesma maneira. O Marcio falou sempre desde o começo que nós o convidamos para fazer o espetáculo junto conosco. E o Marcio tem uma coisa do pedagogo que é extremamente admirável, e é incrível como pessoas tão diferentes conseguem conduzir o mesmo grupo de uma forma tão delicada, seja o Gabriel da forma dele e o Marcio da forma dele. A gente falava baixo com o Marcio, porque ele impõe sem forçar, com a sua presença, com a sua forma de conduzir, uma tranquilidade, uma limpeza que nos faz refletir muito e aflora mais sobre os pontos que temos que trabalhar mais sobre determinadas questões. Por que acho que ficamos mais expostos e mais desnudos sobre quais são as nossas deficiências num trabalho como o *Hamlet* do que no *Ricardo*, por exemplo. Acho que no *Ricardo* nós fomos muito mais protegidos numa zona mais reconhecida e de conforto, e o trabalho com o Marcio é como os reagentes num teste de alergia, que você não sabe que é alérgico até fazer o teste, mas quando colocam as substâncias, a alergia vai aflorando, vão aparecendo essas deficiências, essas

dificuldades. Foi um espetáculo muito mais difícil, que nos aponta o que precisamos trabalhar mais com o tempo.

**Diogo: O que você destaca como dificuldade sua no processo?**

**Marco:** A forma de construir o personagem, como conduzir a palavra de uma forma mais epicizada do que de uma forma mais dramática, que por mais que o Gabriel fale nisso também, acho que o trabalho do Marcio exige ainda mais. A necessidade de você ser expresso e ficar a tua essência, e lidar com isso, é um pouco difícil, porque parece que falta algo por não estar acostumado a lidar com isso.

**Diogo: Quando você citou o Marcio, você usou a palavra pedagogo. Esse recurso de se convidar encenadores de fora, você acha que é uma estratégia de formação do grupo?**

**Marco:** Sem dúvida alguma. A minha experiência como ator é nos Clowns, a minha formação como ator é nos Clowns. Sei que muitos outros grupos trabalham com diretores do próprio grupo a vida inteira, mas ter a oportunidade para mim enquanto músico e diretor musical, de trabalhar com **Ernani Maletta**, para mim é fundamental e importante não só como diretor musical, mas como diretor, ator, e ser humano, mas falando da função de diretor, para mim é fundamental ter tido esse contato. Não é porque eu sou diretor musical do Grupo que eu vou ter que dirigir sempre, assim como eu tenho a necessidade de ter outro diretor musical agora que estou dirigindo o *Abraço*. Eu estou querendo dialogar com alguém desesperadamente, sendo eu o diretor nesse momento. Eu quero muito não fazer a música do espetáculo, porque eu acho que eu preciso aprender a ser diretor também. E é essa a oportunidade que eu tenho: é o contado com o **Helder Vasconcelos**, enquanto músico, ator e bailarino, é ver uma Francesca trabalhando essa questão da voz, é ver a Babaya. Isso na área de voz e som. Hoje o meu interesse com relação a figurino vem de ver o João Marcelino trabalhando, o próprio Gabriel trabalhando, o Maurice Durozier trabalhando, e a Wanda Sgarbi trabalhando me desperta para isso. Eu quero brincar disso também. É a faculdade que eu não tive, é a escola que eu não tive. Eu não tive, mas eu tenho, em todos os sentidos. Trabalhamos com Maria Thais... Todos os nossos encontros: **Marcio Marciano**, o **João Lima** da Bahia, tantos encontros importantíssimos que a gente teve, o desejo tão grande de trabalhar com o Marcio Abreu, o Newton Moreno como dramaturgo. Eu tenho alguns desejos que eu espero poder realizar dentro do Grupo, e o Grupo ocupa hoje um lugar maravilhoso que é poder ter acesso a essas pessoas podendo trabalhar juntos, sendo parceiros.

**Diogo: E você acha que varia muito quando essa colaboração vem especificamente em uma área do que quando é um encenador que vem de fora?**

**Marco:** Sim, porque a função do encenador é a de quem vai responder no final das contas por tudo isso, ele vai coordenar todas essas áreas. Então não tem como, acho que tem uma responsabilidade na função do encenador sim, com relação a essas outras.

**Diogo: E agora no *Abraço* você está como diretor. Como você traz essas experiências do Fernando, Marcio e Gabriel, na sua função de diretor?**

**Marco:** Eu não tenho esse processo muito consciente não, estou descobrindo junto, fazendo. Mas não tenho a menor dúvida que a minha função hoje como diretor é fruto das minhas experiências vividas como ator vendo esses diretores trabalhando. Eu sou o reflexo e a materialização dessas experiências vividas. Eu devo tudo a essas pessoas que são os meus mestres, a minha formação a minha escola e minha vida vem daí.

#### 4.7. PAULA QUIEROZ

*Transcrição de entrevista realizada com Paula Queiroz, no dia 20 de Abril de 2014, no St. Paul Hotel, em Brasília.*

**Diogo:** Para começar, eu queria saber como é que você conheceu os Clowns de Shakespeare.

**Paula:** Conheci o Grupo no Festival de Guaramiranga. Eu fazia parte da graduação em artes cênicas do CEFET, e aí nesse tempo, os alunos iam para esse festival, se apresentavam, ou iam assistir. Os Clowns estavam lá com o *Fábulas* e *O Casamento*. Eu assisti aos espetáculos e conheci os meninos na sinuca, porque lá tem uma sinuca e é onde todo mundo se encontrava. Então meu primeiro contato com o Grupo foi assistindo no festival, e depois conversando na sinuca. E nesse festival, **Fernando** e **Marco** ficaram o festival inteiro. O resto dos meninos voltaram pra Natal, então fiz mais amizade com os dois. E foi quando conheci Fernando, foi quando a gente começou a se paquerar, então eu fiquei mais em contato com ele e o grupo ainda. Depois o Grupo voltou pelo palco giratório em Fortaleza, e eu fui assisti-los novamente. Foi quando eu vi os outros espetáculos. Vi o *Roda Chico* e o *Muito barulho por quase nada*, que é o que faltava ver na época. E depois começamos a namorar, eu e Fernando. A gente passou dois anos namorando à distância. Eu trabalhava com um grupo que estudava teatro físico e mímica e a gente ficava nesse dilema se ele ia para Fortaleza ou se eu ia para Natal. Terminei a graduação e minha monografia tinha como objeto de estudo o espetáculo *Fábulas* do grupo. E como ele já tinha um vínculo de trabalho mais estabelecido, quem foi para Natal fui eu. A gente sempre pensava como é que ia ser. Porque eu tinha meu trabalho em Fortaleza. Era pouco, mas era o que eu tinha. Eu fazia especialização também, quando terminei, fui para Natal. Foi no processo d'*O capitão e a sereia*, porque os meninos precisavam de alguém para registrar o processo e Fernando sugeriu o meu nome e todo mundo topou, e foi quando eu comecei a trabalhar com o Grupo. Mas antes disso, com Fernando, eu já acompanhava o Grupo em viagens, fui para o TUSP, depois fui pra Assu durante a pesquisa do *Ricardo III*. Eu já acompanhava o Grupo por Fernando, mas a trabalho mesmo foi a partir d'*O capitão e a sereia*.

**Diogo:** E como foi esse trabalho de documentar *O capitão e a sereia*?

**Paula:** Foi a primeira vez que fiz isso. Nunca tinha feito isso nem na faculdade, nem dentro do Grupo que eu participava antes. Foi muito legal, foi um aprendizado muito grande porque eu podia ver atores experientes, e não tão experientes como **Camille**, em cena. Fazia as observações para mim enquanto atriz, do tipo: “Isso é muito legal, posso fazer isso com o meu trabalho também”, e ao mesmo tempo ia conseguindo ter um olhar que eu nunca tive que é o olhar de direção. De certa forma fui ajudando Fernando, mesmo sem nenhuma experiência e meu olhar foi ficando mais apurado para o que é que a gente tem que pensar quando estamos construindo um espetáculo. Por que a princípio meu trabalho de atriz era só pensar no que eu estava fazendo e o que é que eu posso melhorar ali, ali e ali. E o olhar do diretor é no todo, é na construção do espetáculo. Então eu ia vendo isso, e observando como é que Fernando dirigia também, que era um processo completamente diferente do que eu já tinha vivido, um processo colaborativo onde todo mundo participava e a dramaturgia estava sendo construída junto. Esse trabalho de registro foi muito legal por isso, porque eu pude acompanhar uma direção, pude ter um olhar de “assistente de direção”, e escrever exigia também um cuidado e uma reflexão sobre o que eu estava vendo. Então isso foi muito legal. Mas acho que deixei muito a desejar no trabalho de registro porque eu era muito inexperiente. Acabou que esse trabalho reflexivo sobre o que estava acontecendo veio muito posterior. Na época eu não conseguia escrever sobre o que

pensava, ou não tinha maturidade para escrever sobre o que pensava. Mas acho que isso que é legal: como o Grupo tem um trabalho continuado, esse aprendizado vai se juntando, e posso aproveitar depois dentro do próprio Grupo. Se eu quiser registrar já tenho uma bagagem, que ficar de fora do processo me trouxe. No começo foi bem difícil, porque eu queria estar em cena também, aquela coisa de atriz que quer estar no palco. Mas era muito legal porque os meninos me deixavam participar. No trabalho do **Helder Vasconcelos**, por exemplo, que foi trabalhar o Cavalo Marinho durante um período, eu participei junto com os meninos. Aí quando ia para a criação eu saía, mas durante esse período eu participei, respeitando o espaço dos meninos, e fiz o contato improvisação também que era uma preparação corporal, com **Sávio de Luna** da UFRN. Até Fernando fazia junto, todo mundo fazia, foi bem bacana esse trabalho no processo.

**Diogo: E desde quando você entrou como atriz no Grupo, agora vai ser a primeira vez que você vai ser dirigida pelo Fernando, depois de duas experiências com encenadores convidados?**

**Paula:** Mais ou menos, porque quando eu entrei no Grupo eu fiz esse trabalho de registro, e o Grupo me acolheu. Com isso, sempre quem está perto e está precisando de trabalho, quem é parceiro, o Grupo vai acolhendo. Se tem um trabalho extra, indicam aquela pessoa que não está no espetáculo para fazer. Então durante esse período entre o *Nuestra Señora* e *O capitão* tiveram alguns trabalhos de esquetes para empresas, e Fernando me dirigiu nesses trabalhos.

**Diogo: E teve também a cena curta que vocês fizeram para o festival do Galpão, não é?**

**Paula:** Sim, a cena curta do Galpão, e também no *A mulher revoltada*, que foi um espetáculo que fizemos. Uma produtora do Rio fez um projeto chamado Novos Dramaturgos, no qual quatro autores que não escreviam para teatro fizeram textos novos. Foram chamados alguns diretores para encenarem esses textos, e Fernando foi convidado para dirigir e os diretores convidavam os atores para fazer esses trabalhos. Fernando falou com o Grupo, o Grupo topou, só que os meninos que estavam n' *O capitão e a sereia* não podiam estar no espetáculo, então quem estava chegando, que éramos eu, **Titina**, **Dudu** e **Joel**, fomos fazer *A mulher revoltada*, e a gente passou um mês morando no Rio para fazer esse espetáculo.

**Diogo: Tem registro desse espetáculo?**

**Paula:** Tem, tem registro. É um espetáculo com estilo brega, super legal, é um texto do Xico Sá. E foi bem legal, os meninos não gostam muito não, mas eu gosto. Eu e Titina, a gente fazia a mulher revoltada e os meninos faziam os outros personagens. A gente apresentou aqui em Brasília e no Rio. Depois o espetáculo morreu, mas foi bem legal. Fora esquetes, essa foi a primeira vez que eu fui dirigida por Fernando. Só que foi um processo muito curto. Mas eu acho que a afinidade com a direção de Fernando já vem d' *O capitão e a sereia*. Eu já via ele dirigindo, eu já via como que era, o que ele pedia... Essa coisa de Fernando estar preocupado sempre mais com o todo o tempo inteiro, já me incomodava desde *O capitão e a sereia*. Eu ficava: “mas gente, e os atores?”. Camille, por exemplo, que era mais nova. Eu colaborei muito com a construção do personagem de Camille porque Fernando tinha essa preocupação, mas não podia se preocupar com aquilo no momento porque tinha várias outras coisas para dar conta. Então eu que ficava passando texto com Camille, eu ficava meio desesperada nesse sentido, e hoje eu estou passando novamente por isso no *Nuestra Señora*, mas esse é um processo diferente. Também Fernando é um diretor diferente depois de ter vivido os outras experiências, de ter visto **Marcio** e **Gabriel** e trabalharem, porque a formação dele como diretor é principalmente dentro no grupo.

**Diogo: Voltando para o *Ricardo III*, como foi a direção do Gabriel? Como é que foi esse processo?**

**Paula:** É engraçado, porque vou falar com um olhar de quem já passou pelo processo, já passou por uma circulação enorme, que não é o mesmo olhar que eu teria na época. Sendo bem sincera, na época era outra coisa que eu pensava, que talvez eu nem traga com a mesma leitura que eu teria na época. Eu lembro que o começo do processo foi muito tenso, porque Gabriel sempre foi muito sensível, muito gentil, mas era um diretor novo pra gente e a gente queria dar conta e a gente não sabia como é que ia ser, então tinha essa mistura de ansiedade e responsabilidade, e como eu estava chegando no Grupo – esse foi meu primeiro processo como atriz no Grupo – tinha aquela coisa de eu estar trabalhando com atores bem mais experientes que eu. Eu tinha que trabalhar, mostrar serviço, então eu era muito cdf, nesse sentido de ficar estudando muito no processo do *Ricardo*, e o Gabriel me deixava meio tensa porque ele tinha a mão forte e de certa forma você tem medo de levar um carão por estar fazendo alguma coisa errada. Eu era muito inexperiente, na época. Mas ao mesmo tempo, Gabriel dava muita liberdade para a gente. Era uma mistura de liberdade e pressão, no começo. E depois a gente foi se soltando, entendendo como era, o jeito dele de trabalhar. Foi muito legal o começo do processo porque primeiro ele começou a trabalhar o texto com Babaya, ao mesmo tempo que na sala de ensaio a gente trabalhava a música e já começava a trabalhar figurino. Então foi uma novidade muito grande isso porque no primeiro dia de ensaio a gente já vestiu o figurino. Não era o figurino que é hoje, mas a gente já ia vestindo saia, e blusa, e ele ia testando coisas no cabelo da gente, ia botando salto, meia arrastão. A gente ia se divertindo compondo esse personagem que a gente nem sabia ainda qual iria ser, mas ele já estava criando imageticamente na cabeça dele uma possibilidade de leitura do espetáculo. Isso foi uma novidade para mim, eu nunca tinha trabalhado com isso. Babaya também ia dando toques para a gente durante a leitura dos textos sobre como dizer esses textos. Gabriel não queria que a gente ficasse criando muita modulação de voz, ele queria que o texto fosse contado, essa foi uma palavra muito utilizada no processo e que fica até hoje como um aprendizado: contar o texto, principalmente de Shakespeare. Ele falava: “Já está tudo aí, a única coisa que vocês precisam fazer é contar, não fica inventando coisa, contem!”. No meu caso eu tive que trabalhar com um pouco de modulação, porque eu não tinha muito disso no meu trabalho, mas no caso de **Marco**, ele tinha que tirar e deixar o texto mais limpo, então cada um teve um desafio diferente nesse trabalho de texto, para equalizar e para deixar o texto limpo. O Gabriel queria muito que o texto chegasse muito bem dito, que fosse muito claro o que estava sendo dito. E isso eu acho que a gente conquistou no trabalho, e é uma coisa que eu trago para o *Nuestra Señora*, para todos os trabalhos. O figurino também é uma coisa que a gente já traz no *Nuestra Señora*. A gente sente essa necessidade de estar provando. A gente não tem o mesmo arsenal que Gabriel trouxe no primeiro dia, que a gente armou uma estrutura e estava tudo pendurado para estar à mão. A gente não tem isso, mas dentro do possível a gente traz esse elemento do figurino, da vestimenta do ator, que de certa forma ajuda para a cena. No começo era um barato, porque a gente cantava as músicas dos Beatles, Queen, e tinha uma coisa que Gabriel sentava e a gente ficava ao redor do piano de Marco que na época ficava no Barracão, e a gente tinha que cantar olhando para o Gabriel, tinha que cantar para ele, diferentemente de outros diretores que não querem que a gente olhe para o diretor, ele gostava que a gente olhasse para ele e isso era outra coisa diferente, porque dava outro tipo de nervosismo. A dinâmica de trabalho dele era muito divertida, nesse sentido de você se sentir fazendo várias coisas, tocando, cantando e trabalhando o texto, era muito legal.

**Diogo: Ao longo do processo isso foi feito tudo ao mesmo tempo: não trabalharam primeiro texto, depois música, e depois cena?**

**Paula:** Cena foi um pouco depois. Mas a gente já criava cena de música, por exemplo, ficava em formação. De alguma forma a gente já estava em cena. Mas foi texto e música no início. Depois das primeiras leituras do texto ele quis fazer o primeiro *workshop* em cima do primeiro ato. E aí ele definiu quem ia fazer quais cenas. A gente meio que já sabia que **Marco** seria o Ricardo III, isso já estava certo, a gente achava que Titina iria fazer Margareth porque antes desse primeiro encontro eles tinham tido o encontro na fazenda, no qual eu não estava, e ela tinha trabalhado Margareth. Nós tínhamos algumas ideias e algumas mudaram e algumas permaneceram. Nesse primeiro ato meio que já deu uma definida. Acho que nesse primeiro *workshop* Titina chegou a testar Lady Anne, mas acabou ficando com a rainha. O legal desse primeiro *workshop* é que foi o primeiro contato com o entendimento da linguagem dele. Porque ele começou: “Olha para fora, vocês ficam muito olhando uns para os outros”. Até a gente se acostumar a não se olhar em cena foi difícil, porque a gente sentia uma falta tremenda. E depois a gente entendeu que não precisa. Realmente, a gente não precisa se olhar para estabelecer o jogo. E a linguagem da rua pedia isso. O olhar é para fora, é para o público. Ele não dizia assim: “O olhar é para fora porque é teatro de rua, porque é circo”. Ele não dizia isso. Ele mandava a gente olhar para fora. Mas daí a gente ia fazendo essas conexões posteriores. Todo o aprendizado com Gabriel para mim foi assim: reflexão posterior. Foi na prática, e depois na reflexão. Foi legal que a cena dos assassinos foi o primeiro *workshop* meu e de Camille, e a gente já foi propondo figurino, que até hoje ficaram, aquelas jaquetas pretas, as boinas. E ele foi adequando os elementos que a gente trazia, o clarinete, a lamparina. Tudo surgiu nesse primeiro *workshop* e foi bacana porque ele falava: “Olha, isso é circo, isso tem a ver com a linguagem”. Depois que ele colocou o nariz. As cenas iam surgindo assim.

**Diogo: Então muitas cenas surgiram de vocês, surgiram de *workshops* de vocês que depois foram reorganizados pelo Gabriel?**

**Paula:** Sim, tinham coisas que ele aproveitava, e coisas que ele descartava. Mas tem muita coisa nossa em cena. Por mais que também tenha muita coisa dele, a gente tinha uma liberdade de criação, tinha que trazer elementos. A cena da moeda foi **César** quem trouxe, e daí Gabriel rearranjou de outro jeito. Eu e Camille, nessa cena das crianças com a vovó, tínhamos proposto uma cena na gangorra, e ele reaproveitou de outra forma. E ele ia criando dessa forma. Tinha dias que não. Tinha dias que ele chegava e era: “Sobe lá, faz isso, faz não sei o quê, e dá o texto”.

**Diogo: E com o Marcio? Como foi o processo do *Hamlet*?**

**Paula:** Com o Marcio a gente começou o trabalho na mesa, começamos o trabalho de texto e foi muito legal. Como o Marcio tinha um aprofundamento muito grande na obra do *Hamlet*, ele ia dando aulas para a gente, sobre o que é que a obra dizia, o que ela trazia filosoficamente. Enquanto a gente ia lendo, ele ia dando toques sobre os personagens. Todo mundo passou por todos os personagens, isso foi muito rico. No *Ricardo* a gente não fez isso. A gente deu uma explorada, no começo, mas eu nunca li o *Ricardo III*, por exemplo. E no *Hamlet* eu li o Hamlet, Camille leu o Hamlet, **Renata** leu o Hamlet, todos leram todos os personagens. E ele tinha o interesse de que a gente tivesse uma compreensão total da obra, porque no trabalho dele ele dizia que podia escolher os personagens na véspera de estrear. Não aconteceu isso. A gente até ficou na expectativa, mas não aconteceu isso, não. Acho até porque não tinha como decorar tantas coisas. Se a gente tivesse mais tempo de processo, talvez até tivesse como, porque a gente tem feito isso no *Nuestra Señora*, mas é um texto diferente, não é um Shakespeare.

**Diogo: Só o texto do personagem Hamlet já é enorme.**

**Paula:** Exatamente. Imagina só todos nós termos o texto todo do *Hamlet* decorado? Ainda assim foi bacana porque a gente teve a compreensão do todo. A gente não teve foi a apropriação do texto em si. E ele aplicou jogos interessantes no começo, que tinham a ver com objetividade, foco, que faz muito parte da linguagem teatral que ele traz para a gente, um novo jeito de fazer. Só que acho que a gente estava muito aberto para receber, mas ele foi pouco propositivo para dar, para poder misturar mais no processo. Não sei. Acho que tiveram incômodos durante o processo que a gente não falava sobre. Ao mesmo tempo, Marcio sempre escutou muito a gente, então é esquisito isso. O que fazia a gente não dizer, já que ele escutava tanto, era compreensivo? Não sei. Eu tinha muitos questionamentos acerca do meu personagem, porque eu queria ser mais dirigida, e o Marcio trouxe um jeito de dirigir que trabalhou muito com a autonomia da gente, da gente ir se descobrindo ao longo do processo. Isso foi muito bacana, só que ao mesmo tempo eu precisava de uma justa medida enquanto atriz. Eu precisava ter mais observações acerca do meu trabalho, e ter meu espaço de autonomia. Acho que eu não soube dosar junto com ele, porque muitas vezes eu e Camille – porque a gente fez dupla de novo – a gente ficava: “Gente, mas eles não falam nada... e aí, o que é que a gente faz? Continua fazendo?”, chegava para a **Ligia** e ela falava: “Não, está tudo certo!”, “Marcio, e aí?”, e ele daquele jeitinho dele: “Faz, faz”. Então acho que no *Hamlet* a gente precisava ter se misturado mais no processo. Agora, o processo foi muito rico, e reverbera até hoje. A cada apresentação do *Hamlet* iam caindo fichas ao longo da apresentação, mas já durante o período das apresentações.

**Diogo: Qual que foi o maior ganho para você no processo do *Hamlet*, enquanto atriz ou enquanto pessoa?**

**Paula:** Não sei. Porque é tanta coisa, e a cada processo a gente enfrenta muitos desafios, e no processo do *Hamlet* especificamente, eu tinha acabado de ser mãe, então tem um grau de pessoalidade para além da parte técnica do aprendizado, que talvez se for para nomear um, talvez esse tenha sido o maior aprendizado durante o processo: ser mãe, ser atriz, e dar conta disso tudo. Talvez o meu maior desafio no processo tenha sido esse. Talvez seja isso mesmo, essa pessoalidade: mãe, atriz, junto com tudo de humano que *Hamlet* traz.

**Diogo: Você acha que a gente pode considerar esse recurso de se convidar diretores de fora como uma pedagogia do Grupo para se formar?**

**Paula:** Sim, e acho que é essencial, dentro do que conheço do Grupo, desde que entrei. Porque eu tive uma formação acadêmica, mas se for pensar bem, eu trago a minha formação acadêmica comigo, mas me formei enquanto atriz no Grupo, fazendo, na prática. E cada diretor traz um olhar diferente sobre o fazer teatral. E isso acho muito legal, porque a gente está criando um jeito de fazer próprio, baseado em muitas trocas. E o teatro é feito de trocas, de elementos diferentes: é uma luz, é o ator, é o texto. Acho que o teatro de grupo que eu acredito é feito disso também, de muitos elementos, de vários diretores, vários iluminadores, vários atores. Acho que tudo isso acrescenta muito no trabalho da gente. Acho que pedagogicamente a gente se forma através dos processos. Então quando a gente consegue trabalhar com profissionais diferentes, é um aprendizado enorme, porque eles muitas vezes trazem coisas que a gente às vezes não tem tempo, dentro da dinâmica de trabalho de grupo, de estudar fora. Às vezes a gente não tem tempo de fazer uma oficina que a gente queria muito, porque a gente passa por um processo e depois começa a viajar, viajar, viajar, apresenta, apresenta, apresenta, e não consegue parar para fazer um curso.

**Diogo: Eu também acredito que deva ser diferente você fazer um curso individualmente, e ter essa formação dentro do Grupo.**

**Paula:** É, porque a gente assimila de um jeito diferente. Se eu fosse fazer um curso fora, quando eu trouxesse para o Grupo, eu traria uma visão minha. Dentro do Grupo, a gente constrói uma visão nossa. Temos o nosso olhar individual, mas a gente constrói um pensamento nosso. Tanto que às vezes a gente se repete no discurso, mas é porque aquilo já está tão dentro do nosso trabalho, a gente já discutiu tanto na mesa e chegou em um lugar interessante, que a gente se repete.

**Diogo: Isso é muito interessante: ver o que converge e o que diverge das visões de vocês. Porque é interessante ver que realmente existe um pensamento de grupo, mas que ao mesmo tempo não é limitador das individualidades.**

**Paula:** E essa foi uma discussão muito presente no grupo no processo d'*O capitão*. Essa questão do individual e do coletivo.

**Diogo: Essa discussão é colocada inclusive textualmente na peça.**

**Paula:** Isso! Foi uma discussão muito profunda. Que espaço de autonomia damos para o outro, e qual o espaço do coletivo? Hoje a gente passa por uma transição que está tratando justamente disso. Parece que esse assunto está o tempo todo no ar. Porque é uma vida em família.

**Diogo: Mesmo a partir dessas mudanças todas, você acha que existem características que a gente pode identificar como da poética dos Clowns de Shakespeare?**

**Paula:** Vou falar um ponto que acho que todo mundo deve ter dito, da solaridade, porque eu acho que essa é uma característica sim. Porque acho que o Grupo tem um jeito muito feliz de trabalhar. E acho que a música traz muito isso para a gente. Talvez seja uma característica esse jeito musical que o Grupo vai descobrindo no seu decorrer. Acho que é isso, a gente quase não consegue se separar da música. Acho que agora a gente vai se separar bem. A gente se separou no *Hamlet* de certa forma, e agora nos dois processos a gente deve se separar bem da música, pelo menos dela ao vivo. Mas enquanto característica, é uma brincadeira que está relacionada à solaridade, desse teatro popular que acho que a gente traz. Desde que eu cheguei que o Grupo trabalha com *workshops*: o ator traz o seu jeito de fazer e o diretor vai ajustando de acordo com seu olhar. E talvez esse jeito de fazer do ator trazer a sua proposição, fez com que a gente acabasse tendo ideias muito parecidas de proposição. Não sei se é porque a gente vai conhecendo o trabalho do outro, achando legal, e pegando para a gente, que vai ficando uma coisa tão homogênea... é heterogênea porque somos diferentes, mas é um jeito de fazer que a gente vai ficando com os mesmos vícios, e acho que dentro desses vícios está essa solaridade, esse brilho no olho que **Ernani** traz para a gente.

**Diogo: Sinto que chamar diretores de fora é até uma maneira de experimentar outras coisas, para não ficar só ensimesmado.**

**Paula:** Exatamente. Acho que é por isso que a gente queria tanto trabalhar com o Marcio. Porque ele traz outra coisa, totalmente diferente. Com certeza no trabalho do *Nuestra Señora* e do *Abrazo*, vai ter muito de Marcio, vai ter muito de Gabriel e vai ter muito de Fernando. Com certeza. A gente traz isso na gente. Essa limpeza que o Marcio traz no movimento da cena, está. A gente não faz mais um gesto qualquer. A gente pode até fazer, mas a gente tem a consciência de que está exagerado. Talvez isso tenha faltado no processo do Marcio, porque a gente ia construindo a cena já junto com o texto. Eu trazia o texto decorado, e a gente ia construindo a

cena, fazendo, a gente não combinava antes. A gente ia fazendo e ia ficando. Foi muito interessante.

**Diogo: Os atores não faziam uma pré-cena para apresentar para o Marcio?**

**Paula:** Não, isso só aconteceu poucas vezes no processo. Inclusive a gente sentia falta, porque o nosso jeito de trabalhar é esse, mas ao mesmo tempo a gente queria se permitir experimentar essa nova forma, de ir fazendo. Talvez se a gente tivesse mesclado, fazendo desse jeito, mas tendo mais momentos fora, a gente tivesse chegado num meio-termo. Eu acho o espetáculo muito legal, só que talvez a gente tivesse um crescimento maior dos personagens se tivéssemos optado em mesclar mais o jeito de fazer. Porém o processo de construção do Hamlet foi um pouco tumultuado por viagens nossas de trabalho, e acho que isso pode ter influenciado os encaminhamentos da direção e o nosso jeito de participantes do processo.

#### 4.8. RAFAEL TELLES

*Transcrição da entrevista realizada com Rafael Telles, produtor do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, no camarim do Teatro da Caixa de Brasília, em 20/04/2014.*

**Diogo:** Para começar, eu gostaria de saber como você entrou em contato com os Clowns de Shakespeare.

**Rafael:** O primeiro contato que eu tive com o Grupo foi em 2004. Eu trabalhava mais com produção musical na época. Não trabalhava com teatro, nunca tinha trabalhado com teatro. Teve um festival chamado MADA em Natal, que meio que abriu as portas para mim. Eu fiz a direção de palco do Festival MADA, e fiz muito bem, a galera gostou do trabalho e isso me levou a outros contatos. Em 2004 o Gustavo Wanderley me convidou para trabalhar na House. A House era uma produtora que era vinculada à Casa da Ribeira. Nessa época a **Renata** ainda era da Casa da Ribeira. E o Gustavo me convidou para trabalhar na House como produtor executivo. E comecei a fazer vários projetos. Um dos projetos da House era um projeto em conjunto com os Clowns, e esse projeto se chamava *Roda Teatro*. Era um projeto de circulação do *Muito barulho por quase nada* pelo interior do estado do Rio Grande do Norte. Na primeira etapa, se eu não me engano, eram onze ou doze cidades e foi nesse projeto que eu tive o primeiro contato mesmo com os Clowns. Eu fiz uma pré-produção, que foi eu pegar o meu carro, viajar pelas cidades, fazer contato com a prefeitura, com a secretaria de cultura, de educação, viabilizar parcerias para a ida do Grupo para as cidades. E correu tudo bem, a gente fez uma circulação bacana, a logística foi bacana e tudo bem. Eu me dei muito bem com os meninos, a gente se deu muito bem no trabalho, fluiu muito bem e lembro que na época o **Fernando**, quando a gente estava terminando a circulação, me falou que algum dia eles iam me ter trabalhando com eles de forma mais próxima, mais perto. Que eles iam poder me ter como produtor do Grupo. E ficou nisso. Até então, era daquelas coisas que você não sabe efetivamente onde vai dar. Eu não tinha ideia de que hoje estaria aqui. Então rolou esse trabalho, deu tudo certo, e no ano de 2006 eles me convidaram para fazer outra edição desse projeto, que já não era mais da House. Nessa época eu já não estava mais na House e o projeto tinha outro nome, acho que justamente porque o primeiro tinha essa parceria, então virou *Teatro no Interior*, e eram mais umas dez ou onze cidades também, e os meninos me ligaram falando que ia ter mais um projeto com mais ou menos o mesmo formato do anterior, e se eu toparia fazer a produção. Topei, fui lá e fiz o trabalho, rolou também da mesma forma, a gente fez essa circulação e foi super bacana. De lá para cá, foi rolando. Todos os projetos que os meninos tinham, que tinha uma verba para produtor, eles me convidavam para executar. Aí eu fiz: Prêmio do Diário de Natal, fui fazendo coisas pontuais, “Teatro na escola”, “Da escola para casa”, tinham vários projetinhos mais pontuais nos quais eu entrava para executar o projeto em si e depois acabava. Até que em 2009, o Grupo passou por uma reestruturação, saíram o Rogério, a Nara e a Carol, e o Grupo passou por uma situação bem complicada, e surgiu a ideia de fazer o espetáculo *O capitão e a sereia*, Fernando me ligou e disse que eles iam montar um espetáculo novo e que queriam que eu fosse o produtor da montagem. E eu achei ótimo. E aí foram três meses, três meses e pouquinho de processo, porque eles já tinham começado a trabalhar um pouco antes de eu chegar. Eles estavam com um mês e duas semanas de trabalho quando eu comecei a trabalhar efetivamente n’*O capitão e a sereia*. Foi aprovado o Edital do Sesi Vila Leopoldina, que financiou essa montagem, e aí rolou a montagem do espetáculo: compra de material, contratação de pessoal, aquela coisa de montagem mesmo, encontrar soluções para fazer as coisas, e aí foi rolando, deu tudo certo, a gente teve alguns probleminhas de produção mas no geral foi tudo bacana, e quando a gente terminou de montar o espetáculo, os meninos me convidaram para ir para São

Paulo fazer dois meses de temporada. Eu não tinha nada, estava no final do ano, tinha um ou outro trabalho para acontecer, mas também nada muito certo e pensei que seria bacana passar dois meses em São Paulo. Peguei, comprei a ideia e fui passar com eles a temporada. Trabalhei a temporada todinha do Sesi Vila Leopoldina lá em São Paulo e aí quando a gente voltou pra Natal eles falaram para eu ficar trabalhando com eles porque dali um, dois meses depois já emendou com a montagem do *Ricardo* com o **Gabriel Villela**, e assim fui ficando e estou até hoje. De 2009, que entrei efetivamente para o Grupo, já são cinco anos que estou fixo na produção do Grupo. E de lá pra cá eu praticamente não fiz mais nada fora dos Clowns. Na verdade, quando eu entrei eu tinha um acordo com o Festival MADA, que era um festival que eu fazia há nove anos seguidos a direção de palco do festival, e não queria deixar eles na mão, então eu me ausentava uma semana, duas, do trabalho do Grupo para fazer o festival, até um momento que eu tive que optar, porque a demanda de trabalho dos Clowns estava muito grande e não tinha condição de fazer as duas coisas, aí larguei tudo que era trabalho externo e fiquei só com os Clowns de Shakespeare. Uma vez por outra ainda rola um ou outro trabalho, mas é muito raro ter alguma coisa fora do Grupo que eu consiga executar, porque a demanda aqui dentro é muito grande e não sobra tempo mesmo para fazer outras coisas.

**Diogo: Com relação à produção, como foi o trabalho com os diretores convidados? Podemos começar pelo Gabriel, por ordem cronológica.**

**Rafael:** No começo foi um pouco tenso, até porque eu já tinha escutado várias histórias dele, não sabia como é que ele era, estava um pouco apreensivo. Foram quatro meses de montagem e ele ficou efetivamente três meses em Natal entre idas e vindas, mas nas primeiras semanas foi bem tenso, porque o **Gabriel** tinha uma dinâmica de trabalho muito própria dele, o Grupo tinha uma dinâmica muito própria do Grupo, e eu tenho o meu jeito de trabalhar também, e no começo para a gente casar as ideias foi complicado porque o Gabriel não me conhecia, eu também não conhecia ele, então teve um pouco de choque no começo. A gente teve problemas com costureira, um monte de coisas, mas com o tempo a gente foi começando a conversar. Eu levava ele para os cantos, e acho que dei uma sorte que tudo o que ele queria eu dava um jeito e acabava conseguindo mais ou menos do jeito que ele estava imaginando. As carroças, por exemplo. Hoje são três, mas na época ele pediu quatro. Eu consegui as carroças do jeito que ele queria. Inclusive ele queria os burros, tem essa história, e foi até difícil convencê-lo a não querer mais. As carroças, os bancos de cipó... fui conseguindo esse material. Ele queria um aderecista bom, eu consegui o Shicó. Eu já tinha trabalhado com o Shicó em Assu, porque tínhamos trabalhado juntos nuns autos que o governo estadual fez em Assu.

**Diogo: E foi ele que fez a barcaça d’O Capitão e a Sereia, não é?**

**Rafael:** Foi, foi o Shicó. Boa parte da adereçagem d’*O capitão e a sereia* foi o Shicó que fez. Depois eu chamei ele para trabalhar com Gabriel no *Ricardo*, e Gabriel se apaixonou por Shicó porque ele é um baita artista. Ele tem um trabalho muito próprio que é rústico e delicado ao mesmo tempo e é muito bom. E Gabriel se apaixonou por ele, tanto que hoje em dia Shicó faz todos os trabalhos de Gabriel e Gabriel até inflacionou o cachê de Shicó! Mas com a gente Shicó ainda é diferente, porque ele passou pelo Grupo para chegar no Gabriel, então tem toda uma relação de respeito e carinho entre o Grupo e o Shicó. Depois, foi super tranquilo. E fui ganhando uma intimidade com Gabriel. Às vezes Gabriel estava de saco cheio do ensaio, as coisas não estavam andando do jeito que ele queria, aí ele falava: “**Ivan**, dá um jeito na cena aí, que eu vou comprar tecidos com o Rafael”. Aí quando a gente entrava no carro, ele falava: “Vamos tomar um café no shopping?”. Várias vezes a gente saía porque Gabriel estava um pouco tenso com o trabalho, ia, tomava um café, ficava conversando, e a gente foi se

conhecendo, ele foi sabendo quem eu era, eu fui sabendo quem ele era. Mas ele sempre foi muito rígido. Hoje, passado já três anos, a relação que a gente tem é muito tranquila, porque o Gabriel confia muito no meu trabalho, confia muito no trabalho do Grupo, então ele deixa as coisas andarem porque sabe que a gente vai resolver e que a gente vai dar conta de fazer a coisa funcionar como deve funcionar, sem prejudicar artisticamente o espetáculo. Porque, de fato, a maior preocupação dele era se a gente ia conseguir manter a qualidade do trabalho artístico, e isso ele já viu que a gente consegue. A relação que a gente tem com ele hoje é bem bacana, é muito legal. É uma relação muito amorosa e de muito respeito, muito carinho. A gente fica muito feliz quando ele está perto. A gente percebe que ele também fica muito feliz quando a gente está perto, e apesar da distância a gente está sempre por perto e é muito bacana isso.

### **Diogo: E com o Marcio?**

**Rafael:** Com o **Marcio Aurelio** já foi uma experiência completamente diferente porque o Gabriel, apesar dele ter um jeito muito próprio de se trabalhar, a linguagem dele se aproxima muito da linguagem do Grupo, e a linguagem do Marcio é completamente diferente da linguagem do Grupo, de tudo que o Grupo já tinha trabalhado. Era completamente diferente, então o método de trabalho era outro. Também foi super complicado no começo, porque o Marcio estava acostumado a lidar com o grupo dele, o Razões Inversas, um grupo pequeno, e que eles já se conhecem há anos, eles já sabem como é cada um, como é que cada um trabalha, ou ele fazia trabalhos com elencos nos quais você escolhe o ator de acordo com o teu perfil. Trabalhar com um grupo é muito diferente, porque você já tem aquelas pessoas que são do grupo e você tem que usar e se adaptar à realidade que já existe ali. Então é complicado às vezes. Mas o Marcio também é um cara muito bacana, é um baita professor, aprendi muito com ele de linguagem teatral, mas a gente teve vários probleminhas de produção também, principalmente com costureira, porque em Natal a gente tem uma deficiência muito grande desse profissional para teatro. Porque a costura para teatro é muito diferente de uma alta-costura, ou moda, ou qualquer outra coisa. É muito específico. E o que acontece é que as costureiras não estão acostumadas com aquilo e às vezes é um tipo de corte ou costura diferente e parece que elas não querem fazer. Foi esse tipo de problema. E a primeira costureira que passou por lá, não vou nem citar o nome, foi super turrona, e a **Ligia**, que estava fazendo a parte de figurinos, também era muito rígida, nenhuma das duas tinha jogo de cintura. Elas brigaram muito e chegou um momento que a costureira começou a estragar tecido, cortar errado de propósito, para atrapalhar o trabalho de propósito mesmo. Foi tendo um monte de problemas até que eu falei que não tinha mais condições. Então ficamos sem costureira por uns dois dias, a Ligia entrou em contato com a costureira dela lá de São Paulo, até que a gente conseguiu solucionar, conseguiu uma fábrica de uniformes militares que fez boa parte dos figurinos, a parte mais bruta, digamos, e conseguimos duas costureiras que faziam figurinos de ballet e colocamos as coisas mais delicadas para elas fazerem. Aí deu certo, e ficou do jeito que a Ligia queria, do jeito que ela tinha feito os croquis. O Marcio é um amor de pessoa, muito calmo. Eu tive um pouco mais de atrito com a Ligia, assistente de direção dele, do que com ele, que eu não tive atrito nenhum, por que ele é muito, muito tranquilo, ele fala baixo, e é muito bacana porque acho que é uma característica dele, e isso te força a prestar mais atenção, a estar mais junto para entendê-lo. Ele me falava o que é que queria pro cenário – eu fui o cenotécnico da montagem – ele fez a concepção e eu desenhei o cenário, a porta que ele queria, que a princípio ele queria só o som, que é aquele som da porta do Barracão, e num ensaio ele disse: “eu queria o som dessa porta, dá para a gente gravar?”. A gente falou que dava, e o Fernando disse: “O Rafa faz uma porta dessas para o andaime, você não quer?”. Ele falou: “Você faz?” e eu falei: “Faço!”. Então eu fui pensar como fazer, como desenhar. Eu tinha que pensar em como fazer uma porta de seis

metros que eu pudesse desmontar e transportar. E ele falou das cadeiras que ele queira, aí a gente desenhou um tipo, não deu certo, ele não gostou, desmanchei, mandei fazer outra. Mas o cenário também é super simples, é um andaime, uma porta de metal de rolo, e seis cadeiras, as rotundas preta e vermelha, e os microfones.

**Diogo: Você citou as diferentes linguagens dos diretores. Qual você consideraria a linguagem dos Clowns?**

**Rafael:** Pergunta difícil essa. Não sei muito bem como definir. Eu me considero um pouco leigo em assuntos acadêmicos de teatro, mas acho que a linguagem dos Clowns, tem a essência do *clown*, apesar de não ser só isso, e ela vai muito pela comédia, mas tem uma coisa rústica, barroca, uma característica nordestina muito forte do Grupo. Eu acho que a gente consegue imprimir em todos os trabalhos um pouco dessa característica do nordeste, essa alegoria das cores, e até no texto mesmo, no texto dos espetáculos você percebe – no *Hamlet* muito sutil, mas no *Ricardo* e n’*O capitão* é descarado – a linguagem nordestina, tanto no texto quanto na cena. Você consegue perceber nos objetos e nos adereços. Passa muito por esse viés da essência do Grupo. De ser um grupo do nordeste misturado com o *clown*, porque todos os atores são *clowns*, foram iniciados na arte do *clown*, passa muito pela comédia, apesar do *Hamlet* não ser uma comédia e é o único trabalho que não tem nada muito voltado para a comédia e para o riso. Os outros espetáculos tem sempre algo puxando mais para a comédia, para a alegria. O *Hamlet* é o mais sóbrio. O *Ricardo* é solar demais, *O capitão* não chega a ser tão solar quanto o *Ricardo*, mas tem também.

**Diogo: Na minha impressão, O capitão é solar no seu todo, mas no final especificamente ele te conduz para uma nota melancólica.**

**Rafael:** Sim, e acho que isso traz muito do momento que o Grupo estava vivendo. Está diretamente relacionado ao momento do Grupo, nessa transição na qual alguns atores saíram.

**Diogo: Você citou a questão do Marcio como professor. Você acha que esse recurso de chamar os diretores de fora é um recurso de formação do Grupo?**

**Rafael:** Com certeza, é sim. Isso é muito bacana e generoso da parte do Fernando como diretor artístico do Grupo. Porque você traz outro olhar, outra linguagem, por mais que a do Gabriel seja parecida, é muito diferente do que o Grupo está acostumado a trabalhar. Isso gera um aprendizado para os atores, de método de trabalho porque cada um tem um método, de linguagem mesmo de cada um, então todas essas influências que os diretores externos trazem só têm a somar no aprendizado dos atores, do diretor, do meu como produtor. No Grupo como um todo, isso só soma e é um trabalho de formação com certeza. É só observar o quanto o Grupo cresceu nesses anos. Em cada trabalho a gente vê uma linguagem um pouco diferente da anterior tanto no quesito do figurino, quanto no cenário, no texto. Cada um tem uma particularidade e acho que tudo o Grupo absorve como aprendizado e aplica nos trabalhos futuros do próprio Grupo, como agora os espetáculos sobre a América Latina, o *Abrazo*, que é infantil, e o *Nuestra Señora* que é adulto. Acho que os meninos usam tudo que eles se apropriaram do trabalho com o Gabriel, porque eles aprenderam muita coisa com o Gabriel, tanto no rigor com o texto, a cena e o imagético, porque o Gabriel é muito da imagem, e o Marcio já puxa mais para o texto, então é outra coisa, da dinâmica e dicção da fala. E Babaya, **Ernani**, Francesca. Todos esses parceiros que a gente tem, todos eles ajudam na formação do ator, na formação do diretor, na formação do produtor. O Grupo só tem a ganhar com isso, e isso influencia diretamente no nosso crescimento enquanto profissionais da arte, e nós enquanto Grupo também.

#### 4.9. RENATA KAISER

*Transcrição de entrevista realizada com Renata Kaiser, atriz do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, no St. Paul Hotel em Brasília, no dia 19/04/2014.*

**Diogo:** Você é uma das fundadoras, e passa por toda a trajetória dos Clowns de Shakespeare. Gostaria que você falasse quais foram as principais mudanças pelas quais o Grupo passou ao longo dessa trajetória.

**Renata:** É tanta coisa que vai mudando e transformando, até os próprios integrantes. Quando tudo começou éramos uns trinta e tantos, mas depois, quando terminamos o colégio, daqueles trinta e tantos, poucos foram os que ficaram e que tiveram vontade de continuar com aquela brincadeira. Aos poucos uns foram ficando, outros foram saindo e ao longo do tempo outras pessoas foram entrando e realmente formando esse Grupo. Meio que damos um marco de formação desse Grupo quando vivemos a experiência com o **Sávio Araújo** que é quando de fato vai se consolidar essa visão profissional do que é o teatro, a partir da *Megera doNada*. Quando o Grupo vem fazer dez anos, que vem o *Muito barulho por quase nada* é que de fato existe uma consolidação desses integrantes, onde a flutuação ainda existe, mas já começa a ser de uma forma mais pensada e menos aleatória. Dói mais sair do Grupo do que antes. Até hoje, que a gente vive um novo momento dessas mudanças de integrantes, que devido a outros trabalhos que vão surgindo por causa do próprio Grupo, como com a **Titina**, como com o **César**, estamos nesse momento de entender como fazer com que essas pessoas que querem ser do Grupo, querem continuar sendo do Grupo, não se frustrem deixando de participar desses convites que surgem, mas sem fazer com que o Grupo enfraqueça. A gente está nesse momento de reestruturar e ver como o Grupo pode continuar, mesmo que favorecendo as demandas individuais que vão surgindo desse coletivo, desses indivíduos. Acho que é um grande desafio hoje no Grupo saber lidar com o indivíduo e o coletivo, porque o Grupo depende de todas essas pessoas, mas também é importante que cada um esteja bem artisticamente, em casa, com seus desejos. Que o Grupo não seja um espaço de tolher os desejos, mas não, ele possa abraçar todos esses desejos o máximo que for comum a todos. Estamos nisso: como fazer com que uma atriz esteja um pouco afastada, mas não deixe de ser atriz do Grupo. Estamos descobrindo como fazer com que o Grupo ande dessa forma. Esse é um grande ponto de mudança. É amadurecer. É o Grupo se sentir tranquilo para pensar esses novos lugares dentro do todo. Mudanças, passos que levam a um grande crescimento do Grupo, e a gente acredita muito nisso e continua investindo nisso, é estar buscando os profissionais que nos interessam estar perto: ou a gente estar atrás deles, ou trazendo eles para Natal. E isso desde o próprio *Muito barulho por quase nada*, que é o grande marco profissional do Grupo, quando a gente traz o **Eduardo**, e daí vem uma série de outros profissionais com os quais a gente vai se aproximando. E quando a gente começa a circular com os trabalhos, começa a ver outros grupos, e vê que são parceiros, que podem ser parceiros nossos, começa a estreitar essas relações. Isso só vem fazer com que a gente deseje algo a mais num próximo trabalho, ter outro profissional exclusivo de uma determinada área que a gente vê que é um pouco capenga, mas que pode se potencializar, como o figurino, a caracterização... E vamos, ao longo do tempo, dos processos, buscando esse passo a mais junto a essas pessoas que a gente vem sempre vislumbrando como parceiros.

**Diogo:** Você trouxe a questão do coletivo e do indivíduo, que é uma questão que já aparecia como tema n’*O capitão e a sereia*. E vocês estavam num coletivo novo lá também.

**Renata:** Sim, porque ali nós estávamos num momento de grande ruptura de integrantes que saíram do Grupo. Sempre relatamos que foi de uma maneira muito inesperada, não

aguardávamos nunca que os meninos fossem sair naquele momento e da forma como saíram, ao ponto de que éramos sete, e de repente éramos quatro, tendo **Camille** ali por perto. É nesse momento que ela de fato se efetiva no Grupo. A gente se viu naquela situação de continuar ou não continuar, o nosso repertório se perde ali, e o que é que a gente faz? O que dá continuidade mesmo é o trabalho, e fomos buscar trabalhos, nos inscrever em editais e a gente teve a sorte ou o currículo, ou a somatória de tudo, de ter passado no edital do SESI Vila Leopoldina. Passar nesse edital fez com que reestruturássemos o Grupo com aqueles integrantes que ficaram, e sem querer nos deparamos com uma obra que na forma como abordamos, falava sobre a gente. Na verdade tínhamos o livro *O capitão e a sereia* do André Neves, que o **Marco** tinha visto, e se encaixava no perfil do edital, então o inscrevemos. Quando fomos pra sala, para montar, começou a se aprofundar na obra e tínhamos que fazer uma adaptação daquele texto para o teatro. Começamos a nos ver ali naquele texto. Acho que é um dos espetáculos que mais fala da gente, que mais nos toca, que mais diz sobre quem é de grupo de teatro, quem escolheu viver dessa forma, e justamente depois d'*O capitão*, que já estamos vivenciando a possibilidade do *Ricardo*, é que vislumbramos a possibilidade de outras pessoas que já estavam ali ao nosso redor, de parceiros distantes passarem a ser parceiros mais atuantes: a **Paulinha**, o **Joel**, o **Dudu**... E isso passa a dar a cara desse Grupo que continua até hoje.

**Diogo: E o que você destaca de particularidade do processo d'*O capitão*?**

**Renata:** *O capitão* é um processo no qual a gente produziu muito material, muitas cenas, nos *workshops*. Foi um processo onde a contação de histórias e a criação cênica foram fervilhantes durante todo o processo. **Fernando**, que estava à frente, dirigindo, sempre nos estimulava em cima da temática do mar. O Marco também, com as músicas do mar, a ponto de até propormos músicas, temas musicais. Foi um processo de muitos *workshops* mesmo, e de ficarmos tranquilos em jogar fora, de produzir muito, mas não ter o apego com o material. Foi o processo que mais registramos tudo, tem tudo gravado – onde eu não sei, mas tem lá no Barracão, temos que catalogar isso – mas toda semana, aos sábados, apresentávamos para o público tudo o que era levantado naquela semana, então foi um processo muito bacana porque tivemos um *feedback* semanal de tudo o que levantávamos, de tudo o que produzíamos. Via o que funcionava, via o que não funcionava, via o que tinha a ver, via as intervenções das pessoas, a ponto de nós já estarmos com alguma coisa fechada e a partir de um ensaio aberto alguém questionar alguma coisa e revermos o processo a partir de uma visão interessante com a qual concordamos. Então foi um processo muito aberto com o público, muito bacana para que as pessoas pudessem realmente acompanhar um processo, e não ver só um produto final, e ver como é a criação. Porque é muita ralação: é estudar, é criar, é desapegar, é sofrer. É tudo lindo e maravilhoso no dia que estreia, mas o ensaio aberto foi um momento em que o público que pôde acompanhar viu toda a trajetória da existência daquele espetáculo. É um espetáculo que tem muito a nossa cara, é muito a gente porque foi feito por nós. Fernando estava à frente, mas foi feito por todos, e diz da gente, diz de quem é de grupo de teatro. Acho que é um processo muito nosso mesmo.

**Diogo: E logo depois desse espetáculo que era muito a cara de vocês, vocês partiram para os encenadores convidados. Como é que foi essa transição, de sair de uma coisa que era muito de vocês, e abrir para alguém que estava vindo de fora?**

**Renata:** Já tínhamos esse desejo desde o momento em que conhecemos o **Gabriel** na temporada do TUSP em 2007. Esse desejo de vivenciar outro diretor nos dirigindo, e sabendo de toda a história do Gabriel, de todo o currículo dele, nos motivava. Como é que é ser dirigido por outra pessoa, e não só aqui dentro de casa? Queríamos isso, sim. E já sabíamos do jeito de Gabriel. A gente tinha que estar aberto, mas tinha que estar atento, porque era uma pessoa de

fora. Aos poucos foi virando uma pessoa de casa, mas é diferente de estar entre a gente, como agora, por exemplo, nos processos da América Latina, do *Abrazo* e da *Nuestra Señora*. Era diferente, mas era também excitante: o que é que vai dar? O que é que vai dar dessa nova linguagem que no começo não entendíamos? Aos poucos fomos entendendo o que é que ele queria. Porque de fato era muito mais de lá para cá, mas ele nos ouvia. Quando ele nos dava a oportunidade de propor ele acatava bem as nossas proposições. No que não tinha a ver com o que ele estava imaginando, caía fora, mas tudo muito tranquilo, dentro do processo. A gente até diz que para o Gabriel foi o processo mais horizontal que ele já participou, e para nós foi o mais vertical que a gente já presenciou. Mas tínhamos consciência de que estávamos entrando num processo dessa forma. O convidamos sabendo. É um momento em que o Grupo de fato dá um salto gigantesco num grande calo nosso que é a palavra, que a gente sempre reclamava de nós mesmos, da palavra que não era bem dita, que não era entendida, então ele traz a Babaya para termos esse cuidado com o que é dito, e também com a música, mas um dos pontos mais marcantes do processo do *Ricardo* é esse cuidado com a palavra, porque é ela que está na frente, é ela quem chega, não é fazer caras e bocas, não é sentir, não é nada disso. Quando eu consigo dizer e fazer você criar a imagem daquilo que estou dizendo. Consequentemente isso passa para os outros trabalhos do Grupo: quando eu vou fazer *O capitão e a sereia*, já não faço mais do jeito que eu fazia, tenho outra atenção para a forma como dou esse texto. Isso é que é o bacana de um grupo que tem o seu trabalho continuado, porque o que você vai adquirindo num processo vai para o outro e para o outro, e vai somando as experiências. E o Gabriel por ser esse nome conhecido, e o espetáculo por ter um carisma muito grande, abriu muitas portas para o Grupo. O Grupo circulou por todos os principais festivais do Brasil, e conseguimos começar a ir para fora. *O capitão* chegou a ir antes, para o Equador, por um convite de uma universidade, mas de fato é o *Ricardo* que traz esse impulso de o espetáculo sair do país. Com certeza o nome de Gabriel atrelado ao trabalho que foi criado fortalece essa oportunidade de ir para fora.

**Diogo: É engraçado você falar do trabalho com a palavra, porque a primeira coisa que me chega quando eu penso no Gabriel e na montagem é a estética visual.**

**Renata:** Como atriz, para mim, o grande crescimento foi no trabalho com a palavra. O cuidado com essa palavra. E dele querer aquilo e Babaya conseguir encontrar aquilo em mim, aquela voz que eu faço na Margareth, o Marco com o Ricardo... Ela foi trabalhando com cada um buscando o que ele queria, e ela conseguiu. E a gente consegue manter esse trabalho. Cada vez que eu faço o espetáculo, eu me assombro, porque as pessoas falam: “Que voz é essa?”. E é trabalho, é trabalho mesmo.

**Diogo: E como era a rotina de ensaios do Ricardo III?**

**Renata:** No início Gabriel propôs de nós fazermos *workshops*. No início, início mesmo, ele já nos vestiu. Porque, como você disse, o Gabriel vai muito pela via do visual. Ele já começa pela estética, pelo visual, e depois ele vai construindo. Já no primeiro ensaio estava todo mundo vestido, ele queria as meninas com alguma maquiagem, ele quer o belo. Pode até ser o feio, mas é o feio belo. Sempre a gente tinha que estar já com o figurino, mesmo que provisório, e ele nos propôs alguns *workshops*, meio que para sentir quem éramos nós, nessas primeiras proposições, mas acho que ele já tinha na cabeça muito das cenas, do desenho das cenas que ele queria. Ele meio que desenhava a cena mais ou menos dentro do que ele queria, e o **Ivan**, que trabalhou como assistente de direção dele, é que ia lapidando essa cena. Porque o Gabriel é muito de criar, de conceber. Agora ficar lá, lapidando, ele não tem muita paciência, então ele tem os assistentes dele para isso. Os assistentes – porque o Fernando também foi assistente – trabalhavam nesse sentido. Mas ele direcionava muito o que é que ele queria na cena, e ele também era muito

estimulado por tudo o que ele via: ao lado do **Barracão** tem aquele terreno com areia, com carroças e burros, e foi quando ele viu esse terreno que ele teve a ideia de ter as carroças. Ele ficou hospedado na Praia de Ponta Negra, então de vez em quando ele olhava ali, e no apartamento dele tinha como decoração umas cabeças de coco, então aquilo já estimulou ele para ser a representação das mortes, o coco verde que tem muito no nordeste e em Natal... Ele ia muito também dos estímulos que a gente levava, e o que tinha ao redor dele, para a construção dessa cena. Mas de fato ele já tinha esse desenho da cena, embora tenha aquele momento que a gente chama de opereta, que ele disse: “Criem. Fernando, todas essas mortes aqui, mate tudo de uma vez só, Marco faz uma música para isso, e façam a cena”, e foi embora para São Paulo, porque ele passava três semanas em Natal e uma em São Paulo, durante todo o processo. Essa semana que ele estava em São Paulo era sempre de trabalho para a gente criar, ou para limpar o que já estava proposto. E essa cena, de fato, não tem dedo dele. Quando ele chegou e viu, ele disse: “Pronto, é isso”. Só fez alguns ajustes. É onde falamos que tem mais a nossa cara, mas no espetáculo todo conseguimos ver a nossa cara e a cara de Gabriel.

**Diogo: E com relação ao *Hamlet*, como foi trabalhar com o Marcio depois de passar por essa experiência com o Gabriel?**

**Renata:** Pois é, foi um namoro que surgiu na mesma época, no TUSP, que foi quando conhecemos o Marcio através do **Ernani**, e vivenciamos cinco tardes em cima do *Hamlet*. Foi quando a gente se reaproximou do Shakespeare, e estávamos nesse momento com o patrocínio de manutenção da Petrobras, e esse projeto era de montar o *Hamlet* com o Marcio. Estava previsto, mas dependia do projeto ser aprovado, então teve o *Ricardo III* antes. Era um desejo, mas estava atrelado ao momento em que o Grupo vivia, do projeto ser aprovado. Então calhou de ser um processo seguido do outro com diretor convidado. Também admirávamos muito o trabalho do Marcio, o *Agreste*, o *Anatomia Frozen*, que era outra forma de fazer teatro, completamente diferente da de Gabriel, mas que também nos instigava. Era um desafio fazer uma coisa que parece tão higiênica, tão limpinha, tão certinha, tão quadradinha, mas que chegava, que nos dizia, que nos tocava. Foi um momento feliz estar com esse grande diretor também, lá no nosso Barracão, também no esquema de ele estar conosco por três semanas, e uma em São Paulo. Tinha também a assistente dele, a **Ligia**, o grande braço direito dele. E completamente diferente, a pegada do espetáculo. E essa sim foi mais difícil para nós, e nem sei se todos conseguiram chegar lá no que diz respeito ao que o Marcio queria. Estamos tentando fazer, mas ainda não nos sentimos satisfeitos de ter conseguido realmente realizar o que estava sendo proposto. Mas em nenhum momento ficamos tristes, porque é tentativa. O teatro é estar fazendo, é estar se arriscando. E o projeto do *Hamlet* é arriscar ir para outra coisa, muito diferente do que já fizemos, muito diferente do que o público já nos viu fazendo. Tanto é que muitos não gostam porque não tem aquela solaridade que o *Ricardo* tem, que o próprio *Muito barulho* tem, e os nossos outros espetáculos tem. Acho que poucos pegaram pelo “poxa, é o Grupo tentando outra coisa, uma proposta diferente”. É uma pena, porque o espetáculo está aí no repertório, mas está parado. Uma coisa muito interessante do processo, além também do cuidado com a palavra, era entender esse texto. Passamos muito tempo do processo na mesa, lendo e relendo, cena por cena, personagem por personagem, buscando o entendimento dessa obra. Marcio até dizia que quando fossemos para a sala de ensaio, todo mundo teria que ser capaz de fazer qualquer personagem, a partir do trabalho da mesa. A intenção era essa, da gente se apropriar da obra, de modo que na hora em que a gente fosse trabalhar, qualquer um fosse capaz de fazer. Acho que onde esbarramos foi mesmo no entendimento dessa linguagem. Estávamos ali sempre naquela angústia de querer fazer e querer acertar, mas acho que é o desafio mesmo de se jogar numa nova possibilidade, e a gente já tinha em mente que o próximo

processo seria em casa, com Fernando, que estava no desejo de voltar a dirigir, mas a gente também tem o desejo de num próximo trabalho trazer outra pessoa de fora, o próprio Gabriel fala a toda hora que quer outro trabalho conosco e nós também temos interesse. É importante esses momentos de outros olhares estarem dirigindo para nos percebermos, como é o nosso trabalho, como é que trabalhamos quando é só com a gente, como é que trabalhamos com outra pessoa, se é mais livre ou não estar só entre a gente ou com outra pessoa para propor cenas. Tivemos muito medo de nos jogarmos na cena com o Marcio.

**Diogo: Em que sentido?**

**Renata:** Acho que no sentido de errar. Tivemos muito medo de errar, então não nos jogávamos tanto. No *Ricardo* a gente tinha isso, mas no *Hamlet* acho que a gente teve mais medo de se jogar, e quando começou a se soltar, o processo já estava finalizando.

**Diogo: Você considera que esse recurso de chamar encenadores de fora faz parte de uma pedagogia do Grupo? Seria um jeito do próprio Grupo se formar?**

**Renata:** Sim, porque temos a oportunidade de conhecer outras formas do fazer teatral, outras referências. Acho que só vem a aumentar o leque de opções de como criar, de como propor. Acho muito rico grupos que conseguem ter essa abertura de chamar outro diretor ou outros profissionais de diferentes áreas do espetáculo, de estar ampliando esses olhares e depois voltar a si, para estar vendo o que é que mudou, o que é que não mudou. E acho que sempre muda, porque estamos sempre indo para frente, vamos estar nos alterando. A essência permanece, mas os desejos vão mudando, como agora que estamos no processo da América Latina. Falando mais sobre o *Nuestra Señora*, acho que nos voltamos muito para a mesa, de estudar esse texto e essa palavra. Diferentemente do *Abraço*, que é mais físico, o *Nuestra Señora* está na palavra, então me vem muito os momentos de mesa com o Marcio, e me vem também esse cuidado com a palavra que deve ser bem dita. Ao mesmo tempo quando vamos lá para a sala de ensaio, que é para criar as cenas, que já lemos e relemos e trabalhamos lá na mesa, e vamos criar nos *workshops*, já me remete muito a *O capitão e a sereia*. Então é isso, é acumular. Não que Fernando tenha a consciência – tem, ele sabe o que está propondo – mas para mim é pegar essas experiências do passado e jogar para essa experiência do presente para ir construindo o que vai vir daqui a pouco.

**Diogo: Você citou que apesar de todas as mudanças, tem uma essência que permanece. O que você acha que seria essa essência dos Clowns?**

**Renata:** Acho que tem um coisa que não tem para onde escapar e que todo mundo diz, que é a nossa solidariedade. Por mais que se trate de um tema pesado, dramático, triste, sempre vai existir uma forma não suave, mas sarcástica, que dê essa solidariedade ao que se quer dizer. Até pela presença da música, e eu nem sei se vamos tocar ou cantar nesse próximo espetáculo, mas a música é uma coisa muito presente nos nossos trabalhos e as pessoas esperam muito. Foi até um ponto que no *Hamlet* as pessoas ficaram esperando e não tinha. Mas acho que a solidariedade da gente, independente de ser comédia ou não, é algo que está presente no Grupo. Somos assim. Esses indivíduos são assim, e não tem como o ser de cada um não transbordar no que a gente faz na cena.

**Diogo: Sim, isso está em vocês enquanto indivíduos, então talvez seja o que una esse coletivo, o que seria uma característica própria de vocês.**

**Renata:** Até quem não é tanto, quem é mais fechado, mais mal-humorado, até isso se torna engraçado.

**Diogo:** Se pegarmos as três peças, elas tem características muito diferentes. Já que o texto foi uma questão que pontuou os três processos, como foram feitas as adaptações dos textos em cada um deles?

**Renata:** *O capitão* era um romance do André Neves e a gente chegou a convidar o Rafael Martins do Bagaceira para trabalhar nessa dramaturgia, porque além dele ser ator ele é dramaturgo do grupo, mas por uma questão de tempo, não deu certo. Ele chegou a acompanhar um pouco o processo mas não iria dar tempo, ele não conseguia estar envolvido dentro do projeto para estar construindo e acabou que foi o próprio Fernando mesmo que foi mexendo nesse texto a partir do que a gente ia propondo em cena. Foi meio que o Grupo e Fernando, ele mais à frente, escrevendo, mas muito a partir do que a gente estava propondo. Foi Fernando mesmo que de fato fez a adaptação desse texto. No *Ricardo* a gente pegou a tradução da Ana Amélia, e em cima dela o Fernando foi fazendo os cortes, a gente trabalhava em mesa e ia fazendo esses cortes, e ia para a cena, via se podia cortar mais, ou se precisava voltar alguma coisa. Ia cortando personagens, de forma que não comprometesse muito o enredo, a narrativa, mas foi mais um trabalho de Fernando. Gabriel orientava o que ele gostaria que cortasse, o que ele gostaria que ficasse, mas de fato foi um trabalho de costura do Fernando. E no *Hamlet*, como a gente ficou muito tempo na mesa, e a Ligia estava mais nesse papel junto ao Marcio, acho que foi mais ela que foi fazendo os cortes no texto, acompanhando as cenas também. Sempre tem isso: vai para a cena, vê o que é que rola, e volta e mexe nesse texto.

**Diogo:** Isso aconteceu nos três processos, nenhum estava com o texto formado antes?

**Renata:** Não, o texto foi sempre transformado. E mesmo depois, quando a gente fazia alguma proposição de texto, quando ia para a cena, sempre tinha ou algum texto que voltava, ou alguma coisa que era cortada.

**Diogo:** E as músicas do Ricardo, o Gabriel quem trouxe?

**Renata:** O Gabriel inicialmente tinha muito o desejo de colocar as músicas do *rock* inglês, que até num primeiro momento lá na fazenda dele, ainda com Nara, Rogério e Carol, chegamos a trabalhar alguns arranjos com **Ernani**. Algumas ficaram, outras saíram, e saíram até porque quando ele foi para Natal e começamos a de fato trabalhar, ele sentiu uma necessidade de não ser tudo só *rock* inglês. De ter uma coisa nossa mesmo, do nordeste. E foi quando ele disse: “gente, o que é que vocês têm aqui? Tem Luiz Gonzaga, tem as incelenças...?”. Então ele ia falando o que é que ele queria e íamos propondo algumas canções, e ele ia vendo o que é que se encaixava. Ele que nos instigou a trazer essas músicas nordestinas para estar inserindo no espetáculo.

**Diogo:** E o processo do Ricardo teve aquele momento anterior que vocês fizeram *workshops* nas cidades do interior do Rio Grande do Norte. Isso se ligou de alguma forma ao processo do Gabriel?

**Renata:** Ali era só um projeto de pesquisa. Não era um projeto que tinha que resultar em uma montagem. Era um projeto só de pesquisa e que resultaria numa publicação. Quando enviamos o projeto, para o BNB, o tema era aberto, então pensamos que se o projeto passasse, veríamos o que estava rolando, qual desejo era esse, e a gente pesquisaria isso. O projeto passa e o que estava no momento era justamente o *Ricardo*, então aproveitamos o momento para trabalhar esse texto. Trabalhamos um ato em cada cidade. Foram quatro cidades, e o quinto ato foi em Natal, convidando alguns grupos. Não sei dizer o que cenicamente daquele processo foi aproveitado com o Gabriel, mas com certeza o entendimento da obra fez com que

percebêssemos novas possibilidades para aquelas cenas, foi uma forma de se apropriar do texto. Quando fomos começar a trabalhar com Gabriel não começamos do zero, ou só de uma leitura do texto. Não, já tínhamos feito um trabalho em cima desse texto antes. Para isso com certeza nos serviu.

**Diogo: E a primeira vez que vocês tiveram um contato com o público com o Ricardo foi em Acari? Vocês não tinham feito nenhum ensaio aberto antes?**

**Renata:** Não. O Gabriel tinha esse desejo de a gente levar a peça para alguma comunidade e tinha essa coisa forte de Titina ser de Acari, e ela falava muito do lugar dela, então calhou da gente ir para lá, passar uma semana ensaiando, e abrir esses ensaios para que as pessoas pudessem ir assistir, e foi quando nos demos conta de que o espetáculo funcionava. Porque até então, dentro do Barracão, tinha essa coisa picadeiresca, *clown*, mas será que estava dando certo? O Gabriel que estava à frente tinha noção, mas a gente que estava fazendo, não tinha tanto *feedback* do que estava funcionando ou não. E foi muito importante para nós atores aquela semana, de ver pessoas que nunca viram teatro na vida, entenderem a obra, compreenderem. E eles viram até o quarto ato, porque o último ato ainda não tinha sido criado. Foi muito importante para nós termos a noção do potencial que o espetáculo tinha.

**Diogo: E do Hamlet, vocês fizeram algum ensaio aberto?**

**Renata:** Quando fizemos o ensaio aberto, já estava pronto, já era para estrear em duas semanas. Poucas coisas foram ajustadas para a estreia. Mas acho que foi mais uma questão de cronograma, de tempo e do processo. Acho que quem estava à frente do processo não tinha tanto esse desejo que fosse aberto quanto queríamos como foi n' *O capitão*.

**Diogo: E agora para esse projeto novo, vocês pretendem fazer ensaios abertos?**

**Renata:** Sim, pretendemos. A ideia é trabalhar durante a semana, e no sábado abrir. É importante para a gente ter o *feedback* das pessoas do quanto chega.

**Diogo: Os Clowns sempre trabalham com colaboradores externos. É muito diferente quando você traz alguém para cuidar do figurino, ou da iluminação, de quando você traz um diretor de fora?**

**Renata:** É, porque o diretor é responsável por um todo, o diretor de certa forma tem domínio de tudo o que está acontecendo. E se eu trago uma pessoa para o figurino, embora ela tenha que dialogar com o todo, ela é específica para a função do figurino. N' *O capitão e a sereia* a gente chamou a Mona Magalhães para fazer a caracterização, ela criou especificamente a maquiagem. Ela teve que dialogar com o Fernando enquanto diretor, com a gente, com o figurino que já estava criado, com a luz. O diretor tem que ter uma atenção para todas essas áreas, enquanto outro profissional que a gente traga tem uma atuação mais pontual. Mas a importância que a gente dá para esses profissionais é a mesma importância dos diretores. Não é à toa que a gente chama, a gente chama para suprir uma necessidade nossa naquela área.

**Diogo: E quais as próximas parcerias do Grupo?**

**Renata:** Temos um desejo muito grande de estabelecer uma parceria com o Marcio Abreu da Cia. Brasileira, e são desejos de tempos já, mas que ficam ali, e mais cedo ou mais tarde pinta a oportunidade. O próprio Gabriel eu acho que é uma questão de tempo até fazermos um novo trabalho juntos, porque existe o desejo de ambas as partes, embora nós tenhamos esse projeto da América Latina que não sei quantos anos irá durar, porque esses dois espetáculos de agora são embriões de um grande espetáculo que vamos criar mais na frente, então é depois disso que vem

um Gabriel, um Maurice, que quer trabalhar conosco enquanto ator, não como diretor. Tem desejos de pessoas que nos querem e nós também queremos essas pessoas.

#### 4.10. RONALDO COSTA

*Transcrição de entrevista com Ronaldo Costa, iluminador do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, realizada em 19/04/2014, no St. Paul Hotel em Brasília.*

**Diogo:** Para começar, gostaria que você falasse sobre como se deu o seu contato com os Clowns, desde o início do Grupo.

**Ronaldo:** Eu sou praticamente um dos fundadores dos Clowns. Posso me considerar um dos fundadores, porque meu contato começou mesmo no colégio. Antes mesmo de surgirem os Clowns de Shakespeare, surgiu essa parceria, sobretudo com **Fernando** e **César**, desde o nosso terceiro ano do colegial. Todo mundo já sabe da história, é uma história muito bem contada, que um professor de literatura teve a ideia de ensinar, de otimizar o ensino das escolas literárias utilizando o teatro como instrumento pedagógico. Ele não era professor de teatro, mas era um apaixonado por dramaturgia. Ele quis fazer esse espetáculo, que se chama *Arte pura – literatura sem censura*, fazendo alusão às várias escolas literárias, visando o vestibular. Ele fez um apanhado de vários poemas, poesias, obras da literatura e fez uma encenação, contando com os alunos do terceiro colegial do Colégio Objetivo. O Fernando ficou na direção, o César era um dos atores, e eu também era um dos atores. A cenografia eu me lembro de que foram lençóis que a gente trouxe de casa. Tinha um anfiteatro, um auditório, que se chamava CPT, no Colégio Objetivo, e a gente dispôs nossos lençóis como rotunda de fundo e fizemos a encenação. Uma dessas poesias era a *Poética* de Manuel Bandeira, que também deu origem ao nome Clowns de Shakespeare, porque neste poema, o Manuel Bandeira coloca que está farto do lirismo comedido, do lirismo bem comportado, do lirismo do funcionário público... Que quer antes o lirismo dos loucos, o lirismo dos bêbados, o lirismo dos *clowns* de Shakespeare. Então na verdade o nome surgiu desse poema que foi recitado nessa obra que se chamava *Arte pura – literatura sem censura*. Isso foi o primórdio dos Clowns. E nosso professor meio que gostou dessa brincadeira toda e no ano seguinte ele montou *Sonho de uma noite de verão*, a primeira obra oficial dos Clowns de Shakespeare, com alunos do Colégio Objetivo. E eram vários alunos. Eu já tinha terminado o terceiro colegial, não tinha mais nenhum vínculo com o Colégio Objetivo, estava fazendo cursinho pré-vestibular no Colégio Anglo. César também fazia cursinho comigo, e César continuou nessa parte de ator. Eu nem tinha esse interesse de continuar no teatro. Prestes a fazer a estreia do espetáculo, o César falou que eles estavam precisando de um contrarregra, e eu falei que ia lá ajudar. E o engraçado, a ironia, é que a primeira imagem que vem na minha cabeça é justamente a imagem da iluminação, quando, chegando ao Teatro Alberto Maranhão, abro a porta e eles estão afinando a luz. Era justamente o ciclorama que tinha estrelas e uma lua. Estrelas feitas de gobo, acho bem possível que fosse um gobo artesanal e uma lua quase ao centro, do lado direito. Tem fotos que mostram exatamente essa cena. Eles estavam terminando de montar a luz. O iluminador era o Costa Filho, outra ironia, porque meu nome é Ronaldo Costa e o primeiro iluminador dos Clowns foi o Costa Filho. Minha paixão por iluminação deve ter começado aí porque eu fiquei maravilhado com aquilo. Nunca tinha visto teatro daquela contundência até então. Eu já tinha assistido peças teatrais, mas eu nunca tinha tido essa visão impactante da iluminação, de como a iluminação pode colaborar com a imagem do espetáculo. E é a primeira imagem oficial que eu tenho dos Clowns de Shakespeare. Meu contato começou assim.

**Diogo:** O Clowns já tem vinte anos, e já passou por diversas transformações. O que você definiria como a linguagem, uma poética, dos Clowns?

**Ronaldo:** Eu acho que posso falar com muita propriedade sobre isso porque a minha história com os Clowns é uma história de idas e vindas. Eu saí duas vezes do Grupo e retornei. A primeira foi entre 1996 e 1998, porque eu estava terminando a faculdade de odontologia. Em 1998, quando eu retornei, os Clowns estavam retornando com um espetáculo, porque de 1995 a 1998 o grupo não teve espetáculos. Nesse período eles tiveram contato com o prof. **Sávio Araújo**, da UFRN. Foi o Sávio quem deu esse suporte, essa ideologia do trabalho de teatro de grupo aos Clowns, porque ele era de um grupo chamado Estandarte, e porque o Sávio sempre foi muito politizado, sempre esteve envolvido com esse movimento de teatro amador, que na minha opinião deu origem ao teatro de grupo. O prof. Sávio trabalhou dois anos com os Clowns, e esses dois anos foram justamente os dois anos do mestrado dele. Foi uma contrapartida: ele trabalhou a formação do Grupo, e em troca ele pediu para que eles fossem o objeto de pesquisa dele, e isso virou um capítulo da dissertação de mestrado dele sobre essa metodologia, essa didática e pedagogia do trabalho de ator. Então Sávio formou os Clowns de Shakespeare ideologicamente. Eu saí de um teatro completamente amador, e quando voltei, voltei para uma nova realidade porque os meninos tiveram uma grande evolução como atores. Voltei para trabalhar como contrarregista de novo, e quando um ator saiu para ir para os Estados Unidos abriu uma vaga para eu voltar a ser ator. Meu último papel como ator foi no *Megera do Nada*, que foi esse espetáculo que foi construído durante esses dois anos junto ao Sávio. E Sávio – hoje ele é professor de Cenografia, de Tecnologias Teatrais – nessa época já estava despertando na cabeça dele esse reducionismo em que às vezes está condicionado o ensino do teatro e o próprio trabalho no teatro, que é achar que o trabalho no teatro é somente destinado ao ator e ao diretor. Ele já achava naquela época que existiam outras áreas que eram tão importantes quanto a do ator e do diretor, essas áreas que são consideradas mais técnicas no teatro. Eu tomava conta da parte de iluminação, tinha certa facilidade, e o Sávio falou que achava que eu tinha muito jeito para ser iluminador e foi quando me tornei iluminador em 1998. Nós construímos a Casa da Ribeira, até 2002, quando eu saí novamente dos Clowns de Shakespeare. Eu saí em 2002 e voltei em 2005. Esse acho que foi um divisor de águas, o espetáculo justamente que reestreeou ontem aqui, o *Muito barulho por quase nada*. Novamente fiquei distante, e novamente vi um novo Clowns, com o desenvolvimento de uma estética que acho que é a cara dos Clowns de Shakespeare hoje. O **Marco**, juntamente com o **Eduardo Moreira** e o Fernando, se colocaram o desafio de tornar o Grupo mais musical, de tocar ao vivo, cantar, e até então acho que o Grupo não olhava muito para o seu contexto de inserção. De ser nordestino, de ser um grupo radicado em Natal, que sofre uma grande influência do nordeste, e o fato de a gente morar no nordeste tornou mais fácil essa elucidação. Porque normalmente quando se olha para a estética nordestina, se olha para a estética da seca, da pobreza do nordeste, com a questão do agreste. E a gente na verdade morava em Natal, éramos de classe média, e vivíamos outra realidade no nordeste. Então na verdade a gente não queria falar da pobreza, da estética da seca que era tão batida, a gente queria falar sobre a riqueza do nordeste, sobre as manifestações culturais populares que se tem, os cânticos, o rebuscamento da indumentária, a questão barroca que está por trás das construções. E o Eduardo, por ser mineiro, também traz esse rebuscamento. Minas tem essa proximidade com o sertanejo. Eu acho que existe um sertanejo em Minas que é muito semelhante ao sertanejo que se encontra no nordeste. Então na verdade o Clowns quer apresentar essa riqueza do nordeste, e eu acho que isso começou a ser uma questão muito decisiva na linguagem dos Clowns. Não só de falar dessa barroquice que está por trás da cultura nordestina, mas trazer para o olhar do público um nordeste diferente daquele que se apresenta de uma maneira equivocada, às vezes. Acho que a estética do Grupo foi se moldando na medida em que existiu essa proximidade entre o nordeste e Minas Gerais. Acho que o Grupo é essa junção entre o mineiro e o nordestino. Engaçado isso, porque primeiro foi Eduardo Moreira, aí

depois vem **Ernani Maletta**, e depois vem Babaya, que são pessoas conceituadas que trabalham com o Grupo Galpão, que é um grupo referência do Clowns. E essa mineirice se juntou com a nordestinidade meio diferente nossa, porque eu sou paulista, o Fernando é paulista, **Rafael** é catarinense, e existem nordestinos no Grupo, mas é um nordeste que se apresenta de forma diferente, mas que tem a força de causar uma impressão na plateia de que o nordeste não é só aquela questão da seca. Ele é muito mais exuberante que a estética da pobreza que prevalece. Acho que essa junção entre Minas e Rio Grande do Norte, essa ponte-aérea que foi feita, e continuou depois com **Gabriel Villela**, acabou forjando uma estética que acho que é a do Grupo. Que não é nem mineira, nem nordestina, ela se torna universal quando você toca elementos que são fundamentais para a cultura de qualquer povo. A música, essa musicalidade que o Grupo traz é um traço estético muito importante. O *Hamlet* eu acho que é o espetáculo mais sóbrio da gente, e não traz essa musicalidade, e por ironia do destino, foi o espetáculo que não decolou como os outros espetáculos do Grupo que trazem essa estética mais forte. Então essa questão do rebuscamento, da musicalidade, dessa união barroca do nordestino de Minas, ela é muito presente nas obras dos Clowns até hoje. Eu não sei para onde ela vai se direcionar, eu não sei se a gente vai continuar nessa linha, porque o Grupo se propôs a experimentar outros tipos de linguagem, e acho que isso é importante, porque não se acomodou. Se eu for falar que os Clowns tem uma estética, talvez eu esteja mentindo. Acho que as pessoas tem uma identificação com alguns espetáculos dos Clowns que tem essa questão barroca muito forte, mas eu não sei se essa é a estética do Grupo.

**Diogo: De qualquer maneira essa foi uma estética que permeou alguns trabalhos do Grupo.**

**Ronaldo:** Exatamente. E cabe salientar que a musicalidade no Grupo não surgiu no *Muito barulho*, surgiu no *Megera doNada*. Já existia uma musicalidade, uma sonoplastia, uma sonorização ao vivo. Eu me lembro que nós tocávamos atrás alguns instrumentos de percussão, cantávamos também em cena em alguns momentos.

**Diogo: Talvez esse elemento tenha sido valorizado a partir do *Muito Barulho*.**

**Ronaldo:** Mas foi no *Megera doNada* que surgiu essa questão da música, e falo música de uma maneira ampla, da sonoridade, da teatralidade que a música pode propor. Aí veio Ernani Maletta, Babaya e o Grupo se aprimorou cada vez mais nessa questão do canto, da música.

**Diogo: Do ponto de vista de iluminador, como foi o processo de criação de *luz d'O capitão e a sereia*?**

**Ronaldo:** Se você me perguntar qual é o meu espetáculo favorito do Grupo, eu vou falar com toda certeza que é *O capitão e a sereia*. Não por causa do resultado que alcançamos em si, mas o processo criativo é um processo no qual eu me enxergo muito. Pela primeira vez nós desenvolvemos um espetáculo de forma colaborativa. E não estou querendo colocar colaborativo em relação ao termo forjado na ELT de Santo André, e que depois teve essa propagação com o Vertigem. Eu acredito que cada coletivo encontra a sua maneira de construir esse colaborativo. O colaborativo que é desenvolvido pelo Clowns é diferente do colaborativo que é desenvolvido pelo Vertigem, e outros grupos que estão por aí. Pela primeira vez eu me vi no processo. Me vi literalmente, de estar inserido dentro do processo, experimentando. Pela primeira vez nós tínhamos um Barracão com um pé-direito alto o suficiente para pendurarmos refletores. O Grupo não tinha refletores na época, hoje tem, mas eu tinha, e utilizava os meus refletores para fazer uns experimentos. Então a construção da luz se deu no processo. Tiveram *workshops* que foram desenvolvidos usando o elemento luz, que de certa forma apareceram no

resultado final da obra: uso de lanternas, o carrinho que passa com uma luzinha. Foi uma construção colaborativa porque foi uma construção que não foi só minha, foi do Grupo, foi dos atores do Grupo: “E se a gente utilizasse tal coisa?”. O resultado da luz é o resultado dessa cumplicidade, desse diálogo que existiu de fato, entre todos os fazedores da cena. Eu me lembro que um pouquinho antes da estreia, a Mona foi desenvolver a maquiagem, e apresentei uma primeira proposta de iluminação. E nessa primeira proposta, eu não usava quase nenhuma gelatina, e ela fez uma maquiagem que precisava de uma luz um pouco mais amarelada. Eu me lembro que a Mona assistiu ao ensaio, e pareceu pouco satisfeita com o resultado, e falei: “Mona, você acha que o problema está na luz?”. E ela falou: “Puxa, Ronaldo, se tivesse um pouco mais de amarelo, acho que ajudaria”. No dia seguinte coloquei gelatina em todos os refletores, fiz uma geral corrigida com amarelo e daí funcionou. Eu me coloquei à disposição, dialogamos, e mudei a luz para valorizar o elemento cênico que ela queria desenvolver, que era a maquiagem. O livro homônimo é muito bem dividido: ele tem as páginas amarelas, que é a cena do sertão, e ele tem as páginas azuis. E é assim literalmente que acontece na iluminação do espetáculo: tem a primeira parte mais amarelada, e quando o Marinho encontra o mar, a luz começa a ficar mais azulada.

**Diogo: E tem o recurso do *blackout*, não é?**

**Ronaldo:** Sim. O *blackout* é interessante, porque você tem que utilizá-lo a serviço da linguagem. No caso do *blackout* d’*O capitão*, ele é um *blackout* muito bem colocado. Quando o Marinho encontra o mar, ele fica deslumbrado com as belezas. Como trazer para o público essa riqueza do fundo do mar? Existem várias possibilidades, e uma é contar com a imaginação da plateia. Quando você tira a referência de qualquer imagem do espectador, a imagem que ele vai criar é uma imagem mental. Então o fundo do mar criado n’*O capitão e a sereia* é uma imagem mental criada na cabeça de cada espectador. E isso é uma maneira de você tirar o espectador dessa passividade, e acho que *O capitão e a sereia* já coloca nessa posição o espectador, porque o espectador faz parte do jogo. Ele é colocado de um lado e do outro do espaço cênico, num corredor, e essa proximidade traz essa questão do jogo, essa contação, essa narração, esse eu estar contando para você.

**Diogo: O início fora do teatro...**

**Ronaldo:** Também. Eu acho que ele coloca o espectador numa postura completamente ativa durante o desenrolar do espetáculo. O espectador é um partícipe ativo do espetáculo, e nesse momento do *blackout* ele se torna realmente um partícipe que recupera aquele pacto do começo espetáculo, do “imagina!”, então se dispõe a imaginar o mar que Marinho está vendo. Nesse sentido, acho que o *blackout* contribuiu muito para a narrativa. E quando a cena volta, volta em outro tempo. Se posso falar de um *blackout* bem executado em uma obra teatral, acho que *O capitão e a sereia* traz isso. E não fui eu quem propôs, foi o processo que nos levou a isso, ele surgiu no processo e nem lembro quem propôs.

**Diogo: Acho que esse é um bom exemplo de como as coisas foram se construindo junto. E no *Ricardo III*, qual foi o seu papel?**

**Ronaldo:** No *Ricardo III* foi bem diferente. Primeiramente a gente estava diante de um encenador clássico, e não vou querer colocar juízo de valor no que é melhor ou pior, se é melhor fazer o colaborativo, se é melhor fazer um processo autocrático. Acho que cada coletivo encontra a sua maneira de construir o espetáculo, e que não necessariamente é igual a outra construção de espetáculo, e acho que experienciar várias formas é importante e o iluminador tem que estar preparado para essas várias possibilidades de criação cênica. O Gabriel não gosta

muito de iluminação cênica. Talvez ele não entenda, ou não se propõe a entender, ou o que ele entende é de uma maneira muito intuitiva. Ele não aprofundou o conhecimento dele sobre iluminação, e o entendimento dele de iluminação enquanto elemento de linguagem em teatro. O Gabriel não gosta dessa construção da luz enquanto elemento de linguagem, dessa narrativa que a luz pode propor para o espaço cênico. Então a luz entra como elemento estético. N' *O capitão* ela tem uma profunda linguagem, tem uma narrativa luminosa. No *Ricardo* não, só que no *Ricardo* tem uma coisa interessante. Durante o processo eu estava lá presente, e até então eu iria fazer só a iluminação e aí se precisou de uma pessoa que fosse desenvolvendo o cenário no dia-a-dia. Eu estava lá e comecei a desenvolver. Eu meio que já tinha entendido como é que seria a iluminação, porque Gabriel disse que não queria muito foco, não queria muita operação, e não queria que atrapalhasse o espetáculo. E nesse diálogo que fui tendo com Gabriel, ele já foi me direcionando muito bem para onde eu iria desenvolver. Eu sabia que o *Ricardo* ia contar com uma iluminação simples. Simples não como simplório, mas a simplicidade de você valorizar o que é posto em cena, porque o Gabriel é extremamente visual e é tanta imagem que a iluminação tem que valorizar aqueles elementos de imagem. Ele é um espetáculo imagético. É visual no sentido do *theatron* grego, e, até estou escrevendo um artigo sobre isso, analisando as obras do Gabriel você nota que a história do teatro alicerça de uma maneira fundamental as obras dele. A gente está falando de uma tragédia de Shakespeare, que é diferente da tragédia grega, ela não tem essa questão cívica que tinha a tragédia grega, de regulamentação da sociedade, e a tragédia de Shakespeare já entra numa questão de um conflito psicológico mais humanizado. Essa questão existencial é colocada de uma maneira muito forte nas obras de Shakespeare, ao contrário da tragédia grega. Mas só que ele quis organizar o espaço cênico *a lá* tragédia grega, com a semicircularidade, o centro do espaço cênico circular como área de maior destaque como no teatro grego, as três carroças fazem alusão às três portas da *skhiné* grega, que eram a porta central do protagonista, e é a carroça do Ricardo, é a carroça do rei; a carroça da esquerda que é do deuteragonista, que é um personagem secundário; e a da direita, olhando de frente para a *skhiné* grega, que é do tetragonista, que foi surgindo durante a evolução da tragédia grega. E você pensa: é intuitivo, ou ele fez isso de uma maneira inteligível? E, além disso, tem essa questão picadeiresca. O teatro grego deu origem a essa formação picadeiresca do semicírculo do picadeiro, e traz a gambiarra que é o elemento das lâmpadas do circo. E essas lâmpadas do circo coroam o espaço cênico. É literalmente uma coroa de luzes em cima do espaço cênico, que é essa questão da realeza, de você tirar um pouco da terra e trazer um pouco para a questão aérea. Eu já sabia que o Gabriel queria essa luz mais simples. E como eu estava como cenógrafo também, a iluminação se tornou um elemento cenográfico. Essa coroa de luzes me ajudou em dois sentidos: uma que era essa questão de trazer a iluminação para o ar, valorizando a questão aérea do espaço cênico, coroadando o espaço cênico com uma guirlanda de luzes. E essa é a grande sacada da luz do *Ricardo*, porque essa guirlanda de luzes que rodeia o espaço cênico trouxe uma luz de preenchimento que eu não conseguiria com a luz de refletores. Nunca pensei que ia receber elogios pela luz do *Ricardo*, mas recebi de pessoas de extrema credibilidade, sobre como era possível ver o espetáculo tão bem mesmo ele sendo de rua. E esse era o primeiro objetivo da iluminação, possibilitar o espaço cênico de ser visto, porque a iluminação cênica rege os elementos visuais da cena. Então eu tinha que iluminar aquela imagem belissimamente construída por Gabriel, e não atrapalhar. Não atrapalhar como? Ter uma luz de recepção do público, aí eu ligo uma luz geral que fica ligada por cinquenta minutos e a terceira mudança de luz é na cena dos fantasmas, quando eles vão atormentar a cabeça do Ricardo. As pessoas se acostumaram tanto com aquela massa luminosa que quando eu reduzo a luz, ela tem uma contundência tão grande naquela hora que causa um grande efeito. Se você tem muitos efeitos, como por exemplo, no *Muito barulho*, às vezes os elementos bons ficam

perdidos no meio dessa profusão de imagens que é estabelecida, que é uma luz espetacular no sentido de espetacularidade mesmo. Tem efeitos bons e tem efeitos ruins, então você não tem a contundência. O Gabriel tinha conversado comigo que ele não gosta de luz amarelada, ele gosta de luz mais azulada, ele queria que a luz fosse corrigida, então eu corriji a temperatura da luz tornando ela mais fria. Mas nessa cena eu deixo a luz totalmente amarela, e tem uma contundência muito grande porque você se acostumou por 50 minutos com a outra luz. E no final, é só operação mesmo, a luz vai morrendo e cai num *blackout* total, antes do final da última estrofe da música.

**Diogo: E no *Hamlet*, como foi a criação da luz?**

**Ronaldo:** O **Marcio**, ao contrário do Gabriel, é um diretor que tem muita apropriação da luz. Historicamente, o elemento luz sempre foi um elemento da obra do Marcio Aurelio, e o Marcio fala que você tem que fazer uma boa geral branca, e isso desde o nosso primeiro contato. E o Marcio queria essa luz durante o processo, e desde o princípio ele lutava para ter essa luz presente e foi uma das coisas muito bacanas, porque o Grupo agora já tinha refletores e equipamentos de luz para utilizar durante todo o processo de criação do espetáculo. Quando os ensaios saíram dos ensaios de mesa, surgiu a necessidade de se montar a primeira versão da luz do *Hamlet*, e surgiu naturalmente pelos atores. Eu me lembro de que fui conversar com o Marcio, e ele muito atenciosamente ficou me ouvindo e eu tinha muita vontade de fazer a luz como um tabuleiro de xadrez, com 64 quadrados, mas eu precisava de 64 elipsosoidais, coisa que é impossível, então essa ideia foi descartada. Ele olhou para mim e falou que queria uma boa geral corrigida e mais fria, geral e contraluz, queria uma lateral chocolate, um contra azul, e a luz do fantasma que eu tinha proposto. Ele falou o que ele queria, e se você verificar na luz do *Hamlet* tem todos esses elementos, é exatamente isso que ele propôs. Então não tive muito espaço de diálogo. Onde ocorreu esse diálogo? Ele falou o que queria, mas não falou como queria, e aí foi que eu entrei.

**Diogo: Mais na operação do que na definição de mapa de luz?**

**Ronaldo:** É. Ele falou da gente fazer essa iluminação *basic 1*, que é inclusive o nome do artigo que eu escrevi para a Revista Balaio, e dentro dessa iluminação *basic 1*, na medida que surgia uma necessidade nova nas cenas, ia se colocando uma luz diferente. Como o reforço do vermelho na rotunda, que foi uma proposição minha, e que entra como elemento de linguagem. Quando começa a questão das mortes muito presentes, o vermelho aparece.

**Diogo: De maneira geral como você avalia essa prática do Grupo de trazer os encenadores de fora? Você acha que isso é um processo pedagógico para o Grupo?**

**Ronaldo:** Sem dúvida. Não vou dizer que não houve muito aprendizado. Houve de fato muito aprendizado. Foi muito importante para o Grupo ter convivido tanto com Gabriel como com Marcio, mas, e aí eu vou falar uma opinião muito particular, acho que a gente se desviou do nosso verdadeiro caminho, que é o caminho apontado n' *O capitão e a sereia*. Isso é uma visão muito particular minha.

**Diogo: Você se refere mais aos procedimentos de processo do que necessariamente de produto?**

**Ronaldo:** Exatamente. É a questão autoral do espetáculo cênico, essa questão da autoralidade. Essa estética que é apontada n' *O capitão e a sereia* talvez fosse uma estética do Grupo, não sei. Utilizar o colaborativo como procedimento de construção cênica para mim é mais importante em crescimento de cada indivíduo dos Clowns de Shakespeare do que o contato com os dois

encenadores. Em termos pedagógicos acho que existiu mais contundência, porque nós nos vemos no espetáculo. No *Ricardo* eu acho que o Gabriel respeitou mais a estética do Clowns e o Marcio quis levar o Clowns para outro lugar que não é ruim também, mas acho que não houve apropriação dos atores para a linguagem do Marcio. Se existe um ruído nesse entendimento, acho que o único ator que chegou num denominador comum foi o César Ferrario. Ele conseguiu entender a estética do Marcio Aurelio, tanto que o Polônio que ele desenvolve é um dos personagens mais significativos da obra desenvolvida por nós. Os outros atores não entenderam ou não conseguiram se apropriar da proposição que o Marcio queria em relação ao trabalho do ator, que é essa fusão entre o ator épico, mais sóbrio, em detrimento dessa energia do *clown* que está presente nas outras obras. Dessa solaridade. Eu não gosto dessa palavra, porque eu não acho que somos solares. Acho que somos divertidos, mas eu não acho que isso seja um traço característico dos Clowns. Acho que não. Acho que ele foi um traço característico, não é mais. Acho que nós chegamos, em termos pedagógicos e de aprendizado, em outro lugar, que não é mais o mesmo que d’*O capitão e a sereia*, mas estamos em outro lugar que tanto Gabriel como Marcio foram importantes para isso. Hoje eu vejo o teatro de uma forma completamente diferente. O que eu falo é que eu gosto do modo colaborativo, e para mim, essa é a nossa forma de ação. O que está novamente retornando agora nos novos processos do Grupo.

**Diogo: E como é que é retornar agora a estar somente entre vocês?**

**Ronaldo:** Acho que o Grupo está passando por um momento muito delicado, porque somos pessoas diferentes. Somos pessoas que dentro de um propósito da coletividade, passamos por várias fases. Estamos passando por uma fase completamente nova agora com **Titina** e César na Rede Globo. A minha cabeça mudou muito em relação ao teatro, eu já não penso igual pensava n’*O capitão e a sereia*. Para mim, a qualidade do produto vem em segundo plano em relação ao aprendizado que pode se ter dentro do processo. O processo para mim é a grande cachaça. O produto é importante, sobretudo para a sobrevivência de um coletivo teatral, não tem muito jeito, você tem que trilhar um caminho da qualidade para você conseguir editais, dinheiro... O espetáculo se tornar uma moeda de troca, não tem jeito, não tem como não apostar na qualidade. Acho que você tem que utilizar o capital como meio, não como fim. Acho que o Clowns lida muito bem com isso. Ele utiliza o capital como meio, não como fim, ele não se torna refém do capital. Porque a partir do momento que você se torna refém do capital, você pode cometer equívocos que te façam sair do caminho da pesquisa, porque você entra numa zona de conforto que é delimitada pela questão do dinheiro. O Clowns nunca fez isso, mas ao mesmo tempo a minha cabeça é muito diferente da de Fernando, é muito diferente da de César, da de Marco. Eu acredito num teatro diferente que acho que talvez o grupo nunca vá desenvolver. Acho que são limitações colocadas à visão da coordenação, sobretudo de Fernando. Hoje penso um espetáculo de uma forma muito mais contemporânea, mais híbrido, na fronteira das linguagens, midiático, na performance como possibilidade de construção cênica. A minha cabeça mudou, mas eu sou um dentro do Grupo. Eu não posso chegar e achar que o Grupo vai fazer isso, porque não vai. Então tenho que me satisfazer iluminando outros espetáculos que tem essa visão mais contemporânea, mais híbrida, porque acho difícil ver o Grupo indo por aí.

**Diogo: De repente, se o Grupo trabalhar com algum encenador que proponha coisas desse tipo...**

**Ronaldo:** E o Marcio poderia ter sido esse encenador. E é engraçado porque ele vem e coloca essa tradição do teatro em perspectiva, por exemplo, na aparição do fantasma. A primeira delas é teatral, mas a segunda é um recurso até datado. Eu me faço essa pergunta até hoje: por que ele colocou aquela bendita aparição daquele jeito na peça? Até hoje eu não sei por que ele colocou

aquilo, mas acho que ele coloca o teatro convencional em perspectiva, ou talvez queira resgatar algo que o teatro perdeu. Eu gostaria de perguntar para ele. Porque é estranho um cara que fez seu nome com um *Hamlet Machine* de Heiner Müller extremamente contemporâneo, com um texto sem pontuação alguma, nos mostrar um *Hamlet* em que a palavra e o entendimento da fábula é espetacular. A gente pode ter algumas falhas de encenação, mas que o espetáculo é inteligível, ele é. A palavra é muito bem dita e é tudo muito bem estruturado em torno do entendimento da fábula. Acho que estamos voltando para o nosso caminho, e não estou querendo dizer que não foi importante, mas essa construção, e essa pedagogia do conhecimento dentro do Clowns é tão importante quanto o contato com esses encenadores.

**Diogo: Vocês não chegaram a questionar o Marcio com relação a essa cena? Não tinha essa abertura?**

**Ronaldo:** Se você for perguntar para mim, quem é o mais autocrático, não no sentido da autoridade, seria o Marcio. O Gabriel, mesmo com toda aquela exuberância e rigidez da lida com os artistas dele, dialogou e tem cenas que foram totalmente desenvolvidas pelos atores, enquanto o Marcio é um *gentleman*, fala mansa, não se altera nunca, mas é mais autocrático que o Gabriel. Não teve muito diálogo. Existiu diálogo, é impossível não existir, mas era uma assinatura. Era a assinatura de um encenador clássico, aquele que articula todos os elementos da cena. E não tem sofrimento. Se você entende a regra do jogo, vamos jogar a regra do jogo. Por isso que eu falo que não tem demérito nenhum em fazer processos autocráticos ou em colaborativo. Vão ter espetáculos bons e ruins no mesmo procedimento.

#### 4.11. TITINA MEDEIROS

*Entrevista realizada com Titina Medeiros, na sua residência no bairro de Petrópolis, em Natal – Rio Grande do Norte, no dia 21 de novembro de 2014, no intervalo das atividades do Festival O mundo inteiro é um palco – ano II, realizado pelos Clowns de Shakespeare.*

**Diogo: Gostaria que você se apresentasse sucintamente, e contasse como você entrou em contato pela primeira vez com os Clowns de Shakespeare.**

**Titina:** Sou Titina Medeiros. Eu e os meninos dos Clowns somos contemporâneos, só que não fazíamos parte do mesmo grupo. Eu fazia parte do Grupo Carmin, estava entrando em um grupo chamado Tambor e como eles, éramos uma galera jovem querendo fazer teatro. Eu os conheci em 1999, assistindo *Sonhos de uma noite só* no Teatro Alberto Maranhão. Na época meu grupo foi se apresentar em Campina Grande, eles foram assistir, e foi todo mundo entrando numa mesma turma. A primeira vez que trabalhei com os Clowns foi para substituir uma atriz no *Muito barulho por quase nada*, em 2004. Fiquei como atriz convidada no *Muito barulho*, e tive a sorte de substituir essa atriz, porque essa atriz não circulou com o espetáculo. Ela montou o espetáculo, fez toda a temporada em Natal, e saiu. E quando ela saiu é que o espetáculo aconteceu. Não fiz parte do processo, mas vivi toda a alegria da explosão do espetáculo, e desse momento no qual o Grupo ganhou o Brasil, que o Grupo se nacionalizou. Depois desse momento, montei com eles o *Roda Chico*, só que era atriz convidada e participava de outro coletivo daqui, que era a Companhia dos Pequenos Atos, que depois virou o Carmin. Só retorno para o Grupo no *Sua incelença, Ricardo III*, também como atriz convidada.

**Diogo: Sobre o *Sua incelença, Ricardo III*, onde você entra no processo?**

**Titina:** Foi muito louco. Quando **Gabriel Villela** chegou em Natal, foi assistir duas apresentações do Grupo no barracão, e eu fui junto. Eu não conhecia nada de Gabriel, e quando fomos jantar depois do espetáculo, acho que ele foi com a minha cara. Foi uma coisa meio espiritual, não sei. Ele olhou para mim e me perguntou por que eu não fazia parte do espetáculo. Eu não era do Grupo, então ele olhou para os meninos e perguntou se eu podia fazer parte do espetáculo. Acho que entrei no *Ricardo III* e voltei para o Grupo pelas mãos de Gabriel. Acho, não: voltei pelas mãos de Gabriel. Cheguei a ir para o sítio de Gabriel. Do processo do *Ricardo* só não participei mesmo do momento da escolha do texto, mas participei desde o comecinho do processo de criação do espetáculo.

**Diogo: Você participou inclusive dos *workshops* que vocês fizeram sobre o *Ricardo nas cidades do interior do Rio Grande do Norte*, não é?**

**Titina:** Sim. Realmente só não participei da escolha do texto. Quando Gabriel me escolheu foi justamente no mesmo período que eles escolheram o texto. O processo do *Ricardo* foi uma coisa incrível para mim, porque eu vinha de um coletivo que só tinha eu e outra atriz, de um teatro mais intimista, pequenininho, e de repente estava num trabalho de rua. Demorei a entender o teatro que Gabriel queria, porque – meu deus! – insisto em querer fazer drama e tragédia (o que só fui conquistar no *Hamlet*). Eu pensava como é que iria ser essa tragédia de rua, e fui com essa coisa de querer fazer uma tragédia na rua, e demorei a entender um pouco o que Gabriel queria dizer quando falava que era circo, que era Idade Média. Aquilo tudo era muita coisa para eu entender. Mas acho que quase me transformei em atriz depois do *Ricardo*. Gabriel me revelou muitas coisas que talvez já estivessem em mim, do teatro popular. Acho que o teatro popular já estava em mim, nasci no teatro popular, mas ele me sofisticou no teatro popular. Estou falando de mim, mas acho que posso falar do Grupo como um todo. E muitas

fichas caíram, poderosamente, no trabalho de atriz, através da mão de Gabriel. No começo foi muito assustador para mim. Sempre fui a lanterninha dos processos, não sei o que acontece comigo. Tenho um processo que é muito doloroso, que vai criando uma bolha, e parece que não se resolve nada, até que essa bolha explode, e é como se já tivessem sido construídas coisas, mas eu não sabia que elas estavam sendo construídas, e de uma hora para outra elas se revelam.

**Diogo: Conversando com os outros atores do Grupo, eles me disseram que foi demorado para entender a estética do Gabriel em cena. Parece que vocês tinham dificuldade de entender o que estava acontecendo ao redor de vocês.**

**Titina:** Sim, primeiro porque a gente não se olhava. Mas quando a gente entendeu, foi fácil. Fácil não no sentido do facinho, mas a gente viu que o que Gabriel queria era o que a gente tinha, dentro da linguagem dele, mas a gente já tinha aquilo para oferecer. Só que a gente não sabia. Primeiro, que a gente estava acostumado com essa coisa do ator que olha um para a cara do outro, e Gabriel falava que os personagens de Shakespeare não se olham. No início da minha carreira, eu tinha a tendência a encenar olhando para o diretor, mas fui educada por um diretor que falava que não podia olhar para ele, não podia olhar para o diretor, e eu me achava péssima porque o meu olhar sempre ia em direção ao diretor. Meu ímpeto primeiro como atriz era olhar para o diretor quando eu fazia a cena, só que esse diretor falava que não se olha para o diretor. Aí eu aprendi a não olhar. Quando Gabriel chega, ele fala: “Olha para mim! É para mim que você tem que fazer a cena, olha para mim!”. E depois você entende que realmente é tão natural que o ator olhe para o diretor, porque o ator precisa dialogar com alguma plateia enquanto ele cria, e a plateia naquela hora é o diretor. Gabriel falava: “Olha para mim: agora eu sou o Dionísio. Quando chegar no palco, escolhe alguém do público como Dionísio, aí você tem Dionísio como referência, e dali você abre para o restante da plateia”. É um dos aprendizados poderosos que acho que a gente carregou depois da experiência com Gabriel: de que realmente não é preciso estar olhando no olho do outro ator para comunicar, que não é a comunicação de sentimento de ator para ator, é uma relação de comunicação daquela história para a plateia. Realmente é para fora, não é naquele espaço íntimo entre os atores, é um espaço para o público. Esse foi um dos aprendizados do *Ricardo*. Eu amo esse espetáculo.

**Diogo: E como foi depois de experimentar essa linguagem mais popular do *Ricardo III*, fazer o *Hamlet* logo em seguida?**

**Titina:** E no meio ainda tive uma novela! Ou seja, eu estava vindo de uma experiência do popular do popular do popular. Por isso que o teatro é incrível: porque nos dá essa possibilidade de dar essas voltas, esses retornos para o começo. Quando você acha que você está executando alguma coisa bem, você vai para outro lugar no qual você não executa nada bem, e você tem que reaprender tudo em outro lugar. Não é reaprender em um mesmo lugar, é reaprender em outro lugar. O processo do *Hamlet* ainda está sendo pra mim. Ainda hoje vivo esse processo. É lindo como cada diretor tem seu olhar de mundo e traz suas coisas. **Marcio Aurelio**, na pedagogia dele – às vezes nem é isso, mas é o que me toca – é um diretor muito silencioso. É um diretor que aponta os caminhos, mas não fica falando. Ele tem a paciência de que isso se revele em você. Acho que Marcio, com esse aspecto dele de silêncio, faz com que cada um caminhe a partir do seu lugar, porque o seu lugar não é o meu lugar, e cada um tem o seu espaço de caminhada, e isso encontra um espaço de reverberação dentro de você. Por outro lado, acho que ele é um diretor de muita erudição, e nós somos um Grupo de muito fazer e de nem tanta erudição. A nossa experiência teatral parte das nossas experiências práticas. Claro que nós temos o espaço da leitura, mas ela se dá no indivíduo, não temos muito espaço dentro do Grupo para discussões e estudos, os estudos se dão através da prática. Acho que isso fez falta para a

gente na medida em que a gente encontra Marcio. Porque o teatro de Marcio não é popular. O Gabriel, por exemplo, também tem muita erudição, só que como a linguagem de Gabriel era muito popular e ele nos dava essa erudição a partir de experiências populares. Digo isso para que não pareça que Marcio foi o único que nos trouxe essa erudição, mas a erudição de Gabriel era mais próxima da linguagem do Grupo. Vou confessar que no começo do processo com Marcio era muito difícil o entendimento para mim, e me sentia um pouco no vazio. Era também uma linguagem muito definida de teatro e acho que o processo de montagem foi de pouco tempo para a gente ter todos esses aprendizados e ainda apresentar um resultado, já que a gente não era iniciado nesse lugar. É por isso que essa obra até hoje reverbera em mim, é uma obra ainda em processo. Acho que é por isso que Marcio é tão considerado como educador: porque não é o resultado da cena em si. Acho que o maior ganho do *Hamlet* não se deu na cena em si, se deu nisso que ficou guardado em cada um de nós. Para se ter uma ideia, há mais ou menos um mês eu estava em casa, e sem querer, vivi uma experiência com a Ofélia. Nesse dia me veio uma imagem que me fez reavaliar meu processo. Foi um processo de queda, de acidente, metaforicamente, é claro, mas foi um acidente, e isso é muito incrível. Por exemplo: não acho que eu fiz um bom trabalho em *Hamlet* enquanto resultado, acho que tem muito para caminhar no trabalho. Eu ainda não abandonei esse trabalho. Como atriz, esse trabalho ainda vive em mim. É um dos espetáculos do Grupo que talvez hoje em dia eu tenha mais interesse. Você ser atriz, e ter a honra de interpretar um personagem como Ofélia, faz com que você nunca feche as portas. Esse personagem é gigantesco, e ele vai me acompanhar a vida inteira, por mais que eu não consiga realizá-lo. Não é querendo me justificar como atriz, que eu não fiz direito Ofélia, mas é mesmo um personagem monstruoso e acho natural que eu não tenha condições de executá-lo também. Acho natural, porque é um personagem difícil de se enxergar. Não é à toa que Shakespeare a chamou de Ofélia, que é relacionado à ofídio, à cobra, ou seja, àquilo que é sinuoso, que não se pega, que foge, que tem outra forma de esqueleto. O maior ganho que sinto no trabalho com Marcio é esse lugar do não parar enquanto processo. Como eu queria fazer aquilo de novo, como eu queria pegar naquele material de novo! Nunca me cansei de fazer esse trabalho. Cada vez que eu tinha a chance de fazer esse trabalho, era uma camada a mais dentro daquela descoberta. E tem coisas lindas no trabalho com os diretores. É muito salutar para um grupo como a gente que venham outros diretores dirigir, porque acho que eles mexem com a estrutura do Grupo. Nós somos um grupo de jovens que se conhecem há vários anos, e temos estruturas viciadas que se construíram ali dentro. E essas estruturas agradam a uns e incomodam a outros, e essas estruturas se cristalizam. Quando chega o olhar de outros diretores, que não compactuam com essas estruturas porque eles veem de fora, eles começam a olhar essa estrutura com o olhar que eles têm e que eles trazem de fora. Nós somos artistas, antes de qualquer coisa. E quando as pessoas vêm elas enxergam outras coisas e não aquilo que a gente já está acostumado a enxergar. Também acho salutar que o Grupo, a partir dessas experiências, volte a trabalhar com seus diretores. Acho que é um momento de reciclagem para todos.

**Diogo: Retomando o *Ricardo III*, como era um ensaio desse processo?**

**Titina:** Primeiro a gente começou lendo os textos. Essa leitura de textos na mesa era muito bacana, porque a gente tinha um quadro e Gabriel dava aulas. Lembro que ele deu uma aula sobre o surgimento do teatro popular, o surgimento do circo desde os romanos, os leões e aquela coisa toda. Acho que essa era uma forma que ele arranjava de começar a introduzir essa linguagem dentro da gente na leitura, essa linguagem que ele queria. Antes de qualquer coisa, até mesmo da leitura, já no trabalho no sítio de Gabriel, a música já estava muito presente. Era uma coisa boa porque antes mesmo da gente saber o que viria, a gente já exorcizava, comungava, porque a música tem esse poder, essa força de agregar, de unir, de se fazer elevar.

Lembro que, com a presença sempre da música dentro do processo, com as leituras e com as explicações de Gabriel, ele ia palpitando, e ia contando coisas para nos situar dentro daquele universo de Shakespeare. Assistimos muitos filmes juntos também e depois ele introduziu os *workshops*. Foi muito legal porque eles ficavam, mesmo. O terceiro ato é todo musicado, todo feito a partir de uma ideia que **Marco** teve e brincou e criou junto num *workshop*. A gente via a presença dos *workshops* no processo, mas Gabriel é também um diretor que sabe o que quer. Então, era uma mescla. A gente fazia proposições, mas também tinha uma tinta forte dele, e às vezes ele construía num dia, e no dia seguinte reconstruía de novo. Foi um processo que nos primeiros vinte dias foi difícil para a gente entender, mas que depois de entendido foi muito tranquilo. Foi impressionante como o primeiro bloco do processo enquanto cena foi muito difícil, muito doloroso, parecia que não ia dar em lugar nenhum. E como aquele primeiro mês foi importante para que essa linguagem fosse entendida e o quanto ela foi fácil depois!

**Diogo: E a experiência do ensaio aberto que vocês realizaram em Acari?**

**Titina:** Foi incrível! Gabriel quis nos conhecer, e conhecer não era só conhecer os atores, era conhecer as histórias, saber da origem desses atores. E também como é que se adentra nesse interior. Se é um Shakespeare nordestino que a gente está propondo, como é também esse Brasil profundo, como é esse Rio Grande do Norte profundo? E ele quis viver aquela experiência que ele viveu com o Galpão de fazer um ensaio aberto. Só faltava o último ato, a gente pegou as nossas malas, pegou o que a gente tinha, e foi para minha cidade, Acari. É outra coisa que eu vivo até hoje, porque naquela semana eu não conseguia viver, me emocionar, no sentido distanciado, porque eu estava trabalhando em Acari. Sinceramente, naquela semana, não era emocionante. Era tudo muito conhecido para mim, era minha casa, a minha terra, o meu pôr do sol incrível, era meu povo, era caseiro, era um quarto de casa. Mas depois, foi incrível. Ver o meu povo, a minha origem, diante daquela obra, e entendendo aquela obra do jeito que eles entenderam, no sentido inteligente da palavra. Era um público muito inteligente. Fiquei tão orgulhosa do meu público, tão orgulhosa do lugar de onde eu vim. Tem pessoas que falaram coisas aprofundadas sobre a obra, os comentários eram profundos sobre a trama que Shakespeare estava apontando. Foi muito lindo também porque a gente viu que a obra é popular, a obra chega mesmo, e ela é muito bem feita, não é um teatro popular que as pessoas de Acari estão mais acostumadas a ver, um teatro mais simples, de feira, mas que tinha isso também no lugar da comunicação. Estava tudo lá, estava Shakespeare, e um Shakespeare popular que conta histórias das quais as pessoas sabem, porque elas são antes de tudo, humanas. Teve um cara lá em Acari que falou: “Isso daí, de mandar um matar o outro, isso aqui a gente entende demais, isso aí é a nossa vida”. E é realmente disso que Shakespeare fala. E eu sei que eles entendem, porque isso acontece lá, isso acontece em qualquer lugar. Sempre penso que as cidades do interior têm todos os tipos de pessoas que você encontra numa cidade grande como São Paulo só que com uma diferença: São Paulo é tão grande que você não enxerga as pessoas e nas cidades pequenas todos os exemplos humanos estão à sua mão e você os caracteriza, e fica mais próximo de você como ator trazer para a cena, porque você tem essa vivência com alguém. Porque tudo está na gente. Acho que nosso material antes de ser arte, é humano. E a gente sabe do humano, basta a gente se perceber.

**Diogo: E os procedimentos do Marcio na montagem do *Hamlet*, como foram?**

**Titina:** Com Marcio também começamos com muita leitura, muito entendimento da obra, porque tem que ter muita leitura em Shakespeare. Primeiro, porque foi escrito num período muito distante, e Shakespeare escrevia para os atores dele com os atores dele, então para a gente descobrir muitos enigmas a gente tem que ler muito. Parece que ele diz onde ele não diz. Aliás,

muito se diz onde se não diz. Por isso é preciso muita leitura para enxergar esse lugar do que não foi dito. Depois a gente foi pra sala de ensaio. Com Marcio tinha uma coisa que era assim: o teatro de Marcio é muito característico, então quando a gente foi para a sala, a gente também teve que aprender essa gramática nova. E aí sim foi o início de uma gramática. Porque com Gabriel a gente também acaba aprendendo uma gramática, mas como já falei, a gramática de Gabriel é muito mais próxima da nossa própria gramática, e quando a gente entendeu a forma, foi, mas com Marcio, não. Por isso acho que precisaríamos de um tempo de processo maior com Marcio. Teve gente que achou que já estava na hora de estreiar, mas eu não. Eu senti falta de pelo menos uns dois meses de processo, e acho que a gente ia ficar num lugar mais confortável enquanto desenho. Até mesmo porque o teatro de Marcio é muito desenhado. Um amigo meu falo: “Titina, esse diretor é um arquiteto!”.

**Diogo: E o Marcio Aurelio é quase um Niemeyer.**

**Titina:** Sim, quase um Niemeyer. E a gente, a gente espalha brasa. Então, como se enquadrar nesse lugar? Mas esse lugar é maravilhoso, eu ainda quero aprender isso. Enquanto atriz eu quero aprender tudo, por isso que se Deus quiser eu vou trabalhar até a morte, porque eu quero aprender tudo o que puder aprender, eu tenho fome de aprender o teatro de Gabriel, de aprender o teatro de Marcio, quero aprender o teatro de Diogo, o teatro de Rafael Carrera, de **Fernando Yamamoto**, de Marco França, e de quem mais vier. Seria tão bom se tivéssemos mais tempo com Marcio, e talvez seja por isso que ainda é um trabalho em processo para mim. Eu queria fazer aquilo com louvor e acho que não consegui fazer com louvor. Louvor é uma palavra forte. Mas quero dizer “fazer aquilo muito bem”. Queria tanto poder estar com Marcio mais tempo, ter **Lígia** mais tempo, para errar mais e acertar mais, e conseguir realizar bem, porque é tão bonito aquilo quando é bem executado. Aquela forma é como um poema quando é muito bem escrito, e em três frases descreve o universo inteiro. Eu adoro, amo a síntese. É até difícil eu escrever, porque eu até queria saber escrever mais linhas porque o mundo exige que a gente escreva muito, mas de fato meu coração pulsa pela síntese. É por isso que dos gêneros literários o poema, quando é um bom poema, é o que eu mais gosto. E essa questão da arquitetura que acho que Marcio tem na poesia dele. Traços tão retos, mas que dentro dessa retidão são como o movimento espiral do universo: o sol parece que se move em linha reta, mas ele gira numa espiral, e no entanto ainda parece uma linha reta. É lindo quando essa linha reta tem o universo inteiro aí dentro se mexendo, e acho que isso tem no teatro de Marcio.