

## ***A prática do intercâmbio adotada pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare e suas possíveis relações com a cultura popular*** por Diogo Spinelli<sup>125</sup>

**Resumo:** Neste artigo pretendemos identificar as diferentes possibilidades de intercâmbio artístico utilizadas pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal, Rio Grande do Norte), e, a partir de uma perspectiva formativa, estabelecer possíveis pontos de consonância entre estas, a transmissão de conhecimento relativa à “cultura popular” a partir da leitura de Burke (1989), e características do movimento de teatro de grupo.

**Palavras-chave:** Intercâmbios artísticos, teatro de grupo; Clowns de Shakespeare.

**Abstract:** This article aims to identify the different possibilities of artistic exchanges adopted by Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal, Rio Grande do Norte), and, through a formative perspective, establish possible points of consonance among these possibilities, the transmission of knowledge on the “popular culture” as assigned by Burke (1989) and characteristics of Brazilian’s theater groups .

**Keywords:** artistic exchanges, group theaters, Clowns de Shakespeare.



Foto de Rafael Telles. Grupo Clowns de Shakespeare. Dudu Galvão, Joel Monteiro, Camille Carvalho, Marco França, João Ricardo, Renata Kaiser e Paula Queiroz em *Muito barulho por quase nada*.

<sup>125</sup> Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Atualmente desenvolve seu Mestrado em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP (IA-UNESP). É fundador e diretor da Cia. Alô, Doçura!

O presente artigo resulta dos questionamentos suscitados neste pesquisador quando do desenvolvimento de seu mestrado, atualmente em curso, sob o título provisório de *Ser e não ser: a poética da alteridade no fazer artístico-pedagógico dos Clowns de Shakespeare*. Tal pesquisa está sendo realizada na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, sob a orientação da Profa. Dra. Lúcia Romano, e nela propomos a investigar o diálogo entre o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal – RN) e os diretores Fernando Yamamoto – seu diretor artístico – e Gabriel Villela e Marcio Aurelio, encenadores convidados a assinar a direção de duas recentes montagens do grupo potiguar. Pretendemos, assim, analisar o procedimento do convite a diferentes encenadores externos ao Grupo como possibilidade de aprofundamento da prática artística e da poética do coletivo, identificada por nós como uma *poética da alteridade*. Tal poética se caracteriza por uma intensa troca artística entre o Grupo e diversos coletivos e profissionais das artes cênicas, trocas essas que adquirem forte caráter pedagógico, e de autoformação para os integrantes do próprio coletivo. Neste artigo, pretendemos estabelecer uma possível relação entre a prática do intercâmbio artístico proposta pelos Clowns de Shakespeare, aspectos da transmissão do conhecimento associado à cultura popular tal qual descrito pelo historiador inglês Peter Burke em seu livro *Cultura popular na Idade Moderna* (1989) e características do chamado movimento de teatro de grupo.

Fundado oficialmente em 17 de novembro de 1993, data das apresentações de *Sonho de uma noite de verão* (1993) no Teatro Alberto Maranhão, localizado no bairro da Ribeira, em Natal-RN, o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare constituiu-se inicialmente dentro de um contexto escolar, sendo conduzido nesse primeiro espetáculo pelo então professor de literatura Marco Aurélio Barbosa, e tendo como integrantes alunos e ex-alunos recém-formados do Colégio Objetivo de Natal. A partir do ano de 1994, o Grupo já se encontrava totalmente desvinculado do colégio no qual inicialmente fora gerado, e os integrantes remanescentes, uma vez que não possuíam formação oficial em artes cênicas, começaram a procurar artistas e profissionais que pudessem auxiliá-los nesta formação teatral junto ao próprio fazer artístico do Grupo.

Podemos considerar que, apesar de haver uma intensa renovação de integrantes ao longo da história do Grupo, tal característica inicial, de estabelecer a formação de seus integrantes através do convite a trocas e intercâmbios com outros artistas, permaneceu como uma constante na

trajetória do coletivo e se mantém até hoje, decorridos vinte e um anos da fundação do Grupo. Essa característica é frisada pelo próprio diretor artístico dos Clowns de Shakespeare, Fernando Yamamoto, quando afirma que “[...] quem acompanha a trajetória dos Clowns de Shakespeare sabe o quanto a troca com outros profissionais e grupos é um traço fundamental para a formação da identidade do grupo” (YAMAMOTO, 2012, p.17).

A troca entre os Clowns de Shakespeare e outros profissionais e grupos, citada por Yamamoto, se estabelece de variadas formas. Podemos citar como formas de intercâmbio 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 até mesmo o convite a encenadores externos ao Grupo para a condução de seus processos, como em *Sua Incelença, Ricardo III* (2010), que teve direção de Gabriel Villela, *Hamlet: um relato dramático medieval* (2013), com direção de Marcio Aurelio, ou mais recentemente, *Dois amores y um bicho* (2015), dirigido por Rafael Carrera. Podemos incluir como exemplo de intercâmbio também as trocas ocorridas entre grupos, como o projeto Conexões Música da Cena, realizado em conjunto com a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz (Porto Alegre/RS) por intermédio 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 a participação do Grupo em movimentos de articulação política tais como o Movimento Redemoinho e A Lapada, e a idealização e realização de duas edições do Festival O Mundo Inteiro é Um Palco, composto por espetáculos, cenas curtas, oficinas e ações formativas.

Segundo Yamamoto, o aspecto do intercâmbio com outros artistas não é característica exclusiva dos Clowns de Shakespeare, mas uma tendência dos grupos de teatro na atualidade: “[...] é muito significativa na produção contemporânea de coletivos a ocorrência de experiências de trocas e intercâmbios, seja em movimentos mais amplos, seja em experiências mais pontuais e restritas [...]” (YAMAMOTO, 2009, p.60). De fato, a existência de editais especificamente destinados aos intercâmbios entre grupos, conforme o anteriormente citado Edital Rumos, e a utilização de procedimentos similares aos praticados pelos Clowns de Shakespeare por outros coletivos, como por exemplo, o recorrente convite a diferentes

encenadores na trajetória do Grupo Galpão (Belo Horizonte – MG), atestam que elementos de uma poética da alteridade estão presentes em maior ou menor grau em variados coletivos pertencentes ao chamado movimento de teatro de grupo.

Mas o que se busca e o que se gera através dessas trocas?

A resposta à pergunta anterior sem dúvida é de grande complexidade, dada que são múltiplas as decorrências advindas desses intercâmbios, e conforme sinalizado pelos exemplos citados relativos aos Clowns de Shakespeare, inúmeras são também as formas de realização dessas trocas. No caso específico de nossa pesquisa, optamos por ressaltar o caráter pedagógico envolvido nos intercâmbios, verificando se as trocas do Grupo ocorridas dentro de sala de ensaio (oficinas com outros artistas e/ou colaboração destes em processos de criação do Grupo) poderiam se caracterizar como alternativa possível de formação para seus integrantes.

Caso analisemos a formação dos integrantes atuais dos Clowns de Shakespeare – incluindo como integrantes não apenas os atores que compõem o elenco do coletivo, mas também seu diretor, iluminador, e produtor – uma parte significativa deles não possui formação técnica ou universitária em artes cênicas, tendo sua formação teatral ocorrido no decorrer do fazer artístico do Grupo. Isso se dá, em parte, pelo fato de os cursos técnicos de teatro terem sido introduzidos em Natal somente na primeira década dos anos 2000, data que coincide com a inauguração do curso de Licenciatura em Teatro, oferecido pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. A título de curiosidade e comparação, o curso universitário em arte dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP foi instituído em 1973, e o curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte foi inaugurado apenas em 2006.

Seria então a poética da alteridade uma alternativa desenvolvida pelos coletivos teatrais a não prescindir de uma formação oficial?

Segundo André Carreira, “O movimento de grupos teatrais sempre esteve preocupado com a formação de atores. A carência de escolas formadoras foi durante muitos anos suprida pelos próprios grupos que funcionavam como celeiro de atores” (CARREIRA, 2006, p. 51). Podemos observar que a formação através dos intercâmbios com outros profissionais, tal como aquela ocorrida no caso dos integrantes dos Clowns de Shakespeare, vincula-se exemplarmente ao quadro exposto por Carreira. Dentre as características dessa formação, identificamos que geralmente

ela ocorre por meio da observação, da transmissão oral, e da experiência prática, e que, sobretudo, ela é realizada em espaços não-oficiais de construção de conhecimento, não estando também, por consequência, regida sob os preceitos do ensino formal. Esse fato nos remete ao conceito da transmissão de conhecimento da chamada *pequena tradição*, segundo o historiador Peter Burke (1989).

No segundo capítulo de seu livro *Cultura popular na Idade Moderna* (1989), Burke revisita criticamente o pensamento do antropólogo social Robert Redfield, de acordo com o qual em determinadas sociedades coexistiriam duas tradições culturais: a *grande tradição* pertencente à minoria culta, e a *pequena tradição*, pertencente aos demais setores da população não pertencentes àquela minoria culta. A crítica de Burke sobre o pensamento de Redfield resvala-se primordialmente no que ele define como uma não correspondência simétrica entre a grande tradição e a pequena tradição e os grupos sociais formados respectivamente pela elite e pelo povo comum. Segundo Burke:

A elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição. Essa assimetria surgiu porque as duas tradições eram transmitidas de formas diferentes. A grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e universidades. [...] A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. Estava aberta a todos, como a igreja, a taverna e a praça do mercado, onde ocorriam tantas apresentações (1999, p.55).

Assim sendo, a pequena tradição – que no decorrer dos escritos de Burke pode vir a ser associada ao que comumente chamamos de *cultura popular* – seria compartilhada por todos os setores da população, enquanto a grande tradição estaria restrita à elite, sobretudo pelo modo como tal tradição era transmitida.

É certo que a transmissão de conhecimento na pequena tradição/cultura popular, conforme descrita por Redfield e revista por Burke, e a formação através da troca com outros profissionais, tal como ocorre no caso dos Clowns de Shakespeare, não são totalmente correspondentes. Principalmente se considerarmos o fator da universalidade do acesso ao conhecimento como uma característica da transmissão da pequena tradição, dado que, a princípio, o conhecimento gerado através dos intercâmbios propostos pelo Clowns de Shakespeare estaria restrito exclusivamente àqueles que deles participaram. Ainda que assim o seja, observamos que

parte desse conhecimento é partilhada com o público não-participante de intercâmbios, seja através de oficinas públicas ministradas pelos integrantes do Grupo, posteriormente aos intercâmbios, ou por intermédio das apresentações dos espetáculos resultantes desses processos – o que nos remete novamente à Burke, quando este se refere que a pequena tradição era transmitida através de apresentações nas praças.

Contudo, o fator que chama a atenção como possível maior aspecto de semelhança entre ambos os processos – transmissão da pequena tradição e formação através das trocas – reside no fato de que em ambos os conhecimentos são adquiridos, transmitidos, e gerados à margem dos espaços identificados inicialmente como oficiais para tal.

Acreditamos, assim, que a prática de intercâmbio, transmissão e criação de conhecimento ocorrida nos espaços alternativos como aqueles propiciados não apenas pelos Clowns de Shakespeare, mas também por diversos outros coletivos vinculados ao chamado movimento de teatro de grupo, conforme mencionado anteriormente, podem ser atrelados a aspectos da cultura popular devido a seu caráter não-oficial, independentemente das escolhas estéticas resultantes dessas trocas.

Essa característica de não-oficialidade, por sua vez, parece aproximar-se dos objetivos dos coletivos identificados sob a denominação de teatro de grupo, na busca de se manterem alheios às lógicas mercadológicas de produção, e apresentarem-se como alternativa possível de desenvolvimento teatral em regiões e condições periféricas.

Carreira afirma que:

Compreender as tendências determinantes na arte do ator periférico, e identificar como as práticas do teatro de grupo constituem um universo pedagógico, aparece como uma tarefa central na pesquisa sobre teatro brasileiro. Pois isso constitui um eixo que permite definir a cara de um possível “outro teatro” que tem pouca visibilidade e se enfrenta com a dificuldade de conquistar espaços de divulgação e circulação (2006, p. 52).

Esperamos que, através dos exemplos citados e de nossa contribuição neste breve artigo, tenhamos podido auxiliar a fomentar atuais e futuras pesquisas sobre o teatro que se faz contemporaneamente no Brasil.

## Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BEZERRA, Camille Carvalho. *O capitão e a sereia: processo de formação de uma atriz*. 2014. Monografia (de graduação) apresentada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Rio Grande do Norte: 2014.

BRITO, Rubens José Souza. “Popular”, in: *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2009.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARREIRA, André. “O teatro de rua”, in: *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2013.

DEPARTAMENTO DAS ARTES – UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE. Teatro. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/deart/\\_v2/cursos/graduacao/teatro](http://www.cchla.ufrn.br/deart/_v2/cursos/graduacao/teatro)>. Acesso em: 02 agosto 2014.

YAMAMOTO, Fernando. “Encontros e mapeamentos”, in: YAMAMOTO, Fernando. *Cartografia do teatro de grupo do Nordeste: CE - PB - RN*. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012, p. 15-19.

\_\_\_\_\_. “Agrupando grupos, coletivizando coletivos”, in: *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte, n. 06, p. 59-68, dez. 2009.

## Vídeos de espetáculos:

CLOWNS DE SHAKESPEARE. *Hamlet*: um relato dramático medieval, 2013. Vídeo disponível online.

\_\_\_\_\_. *Sua Incelença, Ricardo III*, 2010. Vídeo disponível online.