

Fernando Yamamoto

Fundador e diretor da Cia *Clowns* de Shakespeare

“A gente sempre trabalhou pela chave da comédia. E como já escreveu Brecht, ‘isso não é mostrar a vida como ela é, mas como ela não deveria ser’. É o que temos buscado.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Lucas Pretti no dia 24 de junho de 2010, em São Paulo.

Fernando Yamamoto

No Rio Grande do Norte, diante da dificuldade de uma turma do ensino médio aprender literatura, o professor sugeriu que o grupo montasse uma peça de teatro. Isso facilitaria a compreensão dos textos estudados. Foi dessa iniciativa despretensiosa que surgiu o *Clowns* de Shakespeare, um dos mais prolíficos grupos teatrais do Nordeste, baseado em Natal. A origem do nome é um poema do Manuel Bandeira, que o grupo adorava, lembra Fernando Yamamoto. “Com o tempo, fomos nos aprofundar no clown e em Shakespeare. Nosso encontro com o palhaço foi completamente transformador.”

A empolgação desencadeada pela experiência transformou os participantes. Chegaram a levantar um espaço próprio, a Casa da Ribeira, para garantir as apresentações. Fernando Yamamoto é um desses fundadores do grupo. Ele é diretor de teatro, professor de artes cênicas e pesquisador teatral. O grupo já esteve em 70 cidades de 17 estados brasileiros e ganhou reconhecimento nacional. Hoje, o grupo sobrevive da participação em editais nacionais e também por temporadas fora de Natal. O *Clowns* de Shakespeare foi selecionado em 2010 pelo programa Petrobras Cultural para um projeto de manutenção.

Para Yamamoto, a realidade cultural de Natal poderia ser melhorada a partir de um diálogo com o turismo. “O turista fica na cidade por dois dias, para conhecer o litoral norte em um, e o litoral sul no outro.” Outro problema apontado por ele é que, até hoje, a capital sofre com a “recolonização” imposta no pós-guerra. “Chegaram a Natal mais americanos do que a cidade tinha de população. Nossa tradição cultural vem sendo duramente reconquistada.”

Por que o nome *Clowns* de Shakespeare?

Vou falar um pouquinho como a gente surgiu, para chegar ao nome. O grupo surgiu de uma brincadeira na escola de segundo grau. O professor de literatura estava com uma turma em dificuldade no último ano, ano de vestibular, e tinha um grupo de alunos com quem ele costumava conversar sobre teatro, cinema. Chamou essa moçada e falou: “Vamos montar uma peça de teatro para tentar dar uma ilustrada nisso?”. Foi tudo despretensioso, jamais ia imaginar fazer teatro na minha vida, não tinha ideia de que fosse mudar toda a trajetória. A gente montou um espetáculo que falava sobre as escolas da literatura brasileira, e foi uma experiência muito forte. A gente resolveu continuar. Aquele nem é considerado o primeiro espetáculo do grupo. Oficialmente, ele foi fundado no ano seguinte, em 1993. Influenciado por toda aquela aura em volta do *Sonho de Uma Noite de Verão*, do Cacá Rosset, do Ornitórrinco [*estreia internacional nos EUA em 1991; estreia no Brasil em 1992*], a gente resolve montar *Sonho de Uma Noite*

de Verão. Pouco tempo antes da estreia, para fechar material gráfico, essas coisas, a gente precisava assinar ou criar o nome para o grupo. E nesse primeiro espetáculo havia uma poesia do Manuel Bandeira chamada *Poética* [do livro *Libertinagem*, 1930], que a gente adorava, que falava mais ou menos assim: “Estou farto do lirismo comedido / do lirismo bem comportado / do lirismo funcionário público (...) que para e vai averiguar no dicionário / o cunho vernáculo de um vocábulo”. Ele vai destruindo todo tipo de formalismo, inclusive na própria pontuação, que a poesia não tem pontuação nenhuma, é toda quebrada. Lá na frente, fala: “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 mais saber do lirismo que não é libertação”. A gente adorava isso. Essa poesia estava dentro dessa peça anterior, que a gente tinha feito. Inconsequentemente, pelo fato de a gente estar montando Shakespeare, a gente resolve pegar a citação daquela poesia, sem ter ideia do tamanho do peso desses dois ícones que a gente colocava no nosso batismo: *clown* e Shakespeare. Shakespeare, sabendo muito mal o que era, e tratando-o de uma forma meio irresponsável, o que, por um lado, era até bom naquele início do trabalho. Com o tempo, fomos tentar aprofundar e descobrir um pouco o que era esse *clown* e o que era esse Shakespeare. Esse nosso encontro com o palhaço foi completamente transformador e revolucionário para a nossa forma de trabalhar, de fazer teatro.

Fale um pouco sobre as montagens do grupo.

A gente começa com essa montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão*, ainda na escola, uma montagem com tudo de melhor e de pior. A gente tem até um pouco de vergonha dessa primeira montagem, porque a gente escrachava Shakespeare. Era uma coisa de adolescente, uma grande brincadeira. Só que, no entanto, isso chamou a atenção de muita gente bacana da cidade. As pessoas conseguiam enxergar que tinha alguma coisa interessante ali. Dos cinco integrantes do grupo hoje, três são fundadores, estão nesses 17 anos da história do grupo. Passada a primeira montagem, eu fui passar um ano na Inglaterra, onde estudei e fiz uma série de coisas. Na volta para Natal, chamei os meninos e então a gente montou *Noite de Reis*, um texto que eu tinha conhecido na Inglaterra. Diferente da primeira montagem, que era absolutamente escrachada e irresponsável, a gente faz uma leitura muito convencional do espetáculo, de três horas e meia, com atores amadores, sem tarimba, cansativa, mas com todos muito focados na busca de respeito, outra relação com o texto. Passadas essas duas últimas montagens, a gente encontra uma pessoa muito importante na nossa trajetória, que é o Sávio Araújo, diretor de teatro e professor da UFRN

[*Universidade Federal do Rio Grande do Norte*]. Ele havia dado uma oficina para a gente e falou que a gente precisava encontrar um caminho para lidar com Shakespeare. Ele brincava da teoria da curvatura da vara: “Vocês entortaram a vara para um lado; agora, entortaram para o outro. Está na hora de vocês soltarem essa vara, que ela vai apontar um bom caminho”. Era justamente a tentativa de encontrar essa forma de trabalhar que depois a gente ia entender no olhar mais subversivo do palhaço. Quando surge o *clown* na nossa história, foi importante para que a gente não acessasse Shakespeare por um viés museológico, mas tendo o cuidado que ele merece. E é quando a gente monta uma versão de *A Megera Domada*, que a gente chama de *A Megera do Nada* [1998]. Isso acaba sendo meio que uma marca do grupo, com Shakespeare, com Brecht: uma pequena intervenção no título da obra para demarcar que é a nossa *Megera*, e não qualquer outra. *A Megera* estabelece um primeiro momento do grupo, um marco histórico. Em seguida, a gente passa para um momento de criar alguns espetáculos, inclusive outra montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão*, e alguns espetáculos menores no período de 1998 a 2002. Também foi quando o grupo mergulhou em um projeto ousado de construção de um centro cultural em Natal, que é a Casa da Ribeira.

O que é Casa da Ribeira?

A Casa da Ribeira foi um projeto de R\$ 1,5 milhão, levantado por uma molecada de 19, 20 anos. Durante cinco anos, a gente levantou dinheiro para botar a casa de pé. Quando isso aconteceu, a gente acabou virando refém da administração dessa casa. A gente virou burocrata: tinha que cuidar de contratar funcionário, trocar lâmpada, manutenção do ar condicionado. E a gente parou de fazer teatro.

O que era o projeto da casa?

Ele existe. Mas o projeto era um centro cultural com um teatro de 160 lugares, uma sala de exposições e um café. Hoje, está voltado para um viés mais social, apesar de ainda estar funcionando também para os artistas. Mas a cidade tinha só dois teatros, na época: o Teatro Alberto Maranhão, histórico, grande, em que você conseguia duas, três pautas por ano; e o Teatro Municipal, que era meio maldito, em uma área ruim da cidade, de estrutura muito precária – hoje, inclusive, está embargado. A ideia de temporada era uma coisa que não existia em Natal, como não existe praticamente no Nordeste todo. Temos em Salvador, no Recife, no máximo em Fortaleza. Com *A Megera*, a gente conseguiu fazer uma temporada em um espaço alternativo, em condições muito precárias de conforto para a gente e para o público, mas conseguiu manter uma temporada de 15

apresentações. Era uma coisa inédita naquele momento na cidade. A partir da experiência, falamos: “Vamos construir um espaço, então?”. Jovens e inconsequentes, tocamos esse negócio e, inacreditavelmente, deu certo. Era um espaço pequeno, mas lindo, superbem equipado, de bom gosto. Só que a gente acabou abrindo o espaço e virando refém dele. Algumas pessoas do grupo acabaram se identificando muito com isso, outras não – essas acabaram naturalmente voltando para o trabalho artístico, e algumas tocaram, estão até hoje. Então, hoje em dia, só existe esse vínculo histórico, afetivo, entre Casa e *Clowns*, mas não tem mais nenhuma ligação direta.

E o que é produzir teatro em Natal?

A nossa experiência é atípica para a cidade, uma exceção. Hoje, a gente consegue ter uma boa infraestrutura em uma sede que não é própria, é alugada, mas que tem uma estrutura muito legal de apresentação, que não é a Casa da Ribeira. Hoje, a gente consegue fazer temporadas em Natal. Não que isso nos mantenha por bilheteria, porque bilheteria não mantém ninguém em nenhum lugar. O que tem garantido nossa subsistência até agora é circular muito pelo país. A gente está começando o nosso projeto de manutenção da Petrobras. Durante dois anos, a gente vai viver um período um pouco atípico, porque a gente passa a ter um mantenedor pela primeira vez. É uma situação absolutamente de exceção. Em geral, o que existe em Natal – e acho que em boa parte do Nordeste – são grupos em que quase ninguém vive do próprio grupo. Quase todos possuem outras atividades, com muita dificuldade de acesso à informação e formação. Hoje em dia, mais formação, porque informação está um pouco mais acessível. Minha visão é otimista, acho que existe uma perspectiva de crescimento disso. As pessoas estão olhando muito para o Nordeste, vejo que o isolamento que o Nordeste tinha está sendo deslocado hoje, talvez, para o Norte. A gente já começa a ter vários grupos do Brasil inteiro passando pelo Nordeste, circulando, buscando projetos de intercâmbio. As coisas estão mudando, mas ainda é precária a situação: viver de teatro ainda é uma coisa praticamente impossível.

Conte um pouco do cenário teatral, desse mapeamento que você faz dos grupos teatrais no Nordeste.

O grupo circula muito pelo Nordeste e sempre procura uma circulação que ultrapasse a ideia de apresentar espetáculo e ir embora. Gostamos de estar na cidade, conhecer os grupos, tentar ter algum tipo de troca. Isso nos inquietava em relação ao que nós mesmos somos. A primeira etapa disso foi com a criação

do A Lapada, um movimento de grupos da Paraíba, do Rio Grande do Norte e do Ceará, com foco na troca artística, no procedimento de trabalho e pensamento. Paralelamente a isso, surge a *Revista Subtexto*, do Galpão Cine Horto. Na quarta edição, se não me engano, a revista convidou algumas pessoas para tentar fazer um mapeamento do teatro no país. Fui convidado para escrever sobre Rio Grande do Norte, Ceará e Maranhão. Eles queriam uma ideia do que existia pelo Brasil, uma provocação. Logo depois, consegui a Bolsa Funarte de Produção Crítica e desenvolvi essa pesquisa. A bolsa contemplava um formulário padrão em primeiro lugar para mapear as questões administrativas, artísticas e de gestão dos grupos. Desde coisas básicas como se o grupo possuía um CNPJ e sede até coisas mais elaboradas como se o grupo possuía preferência de configuração espacial e dramaturgia. Levantei cerca de 250 grupos do Nordeste e, desses, uns 150 me retornaram o formulário. A partir desse mapeamento, selecionei alguns grupos dos nove estados, grande parte deles das capitais, e fui até eles para fazer uma entrevista. Foram cerca de 50 grupos entrevistados.

Qual foi o resultado desse levantamento?

Um material muito rico. A bolsa contemplava financeiramente a publicação, estou tentando concluir essa etapa hoje. É possível fazer uma leitura panorâmica do cenário. Apesar dessas dimensões geográficas gigantes da região – nove estados, realidades tão diferentes – a gente consegue encontrar coisas em comum. Existe um vocabulário comum do tal do teatro de grupo. Fala-se em continuidade, em pesquisa, em intercâmbio, existe um discurso reconhecido por todos. Contudo, ao mesmo tempo, se você conhecer de perto o que significa cada experiência, é impressionante como são coisas completamente diferentes. O que acaba nos aproximando é uma afinidade ética talvez. Diante disso, penso que seja esse o grande problema da nossa articulação política. A gente precisa encontrar uma forma diferente de se articular – e que não passe pelo viés demasiadamente burocrático ou sindical das organizações de classe. Se a gente pensar em organização de classe, a gente tem que abranger desde os teatros mais comerciais até os mais experimentais. E a gente ainda se conhece muito pouco.

Desenhe um pouco os festivais de teatro do Nordeste.

A gente tem um grande festival do Nordeste, que é o Festival Internacional da Bahia de artes cênicas, ligado ao núcleo de festivais internacionais. Ele surge muito ligado já aos preceitos desse núcleo, ocupa um papel muito im-

portante no país, não há dúvida, ao trazer muita gente importante de fora. Mas não ocupa todo o espaço que poderia ocupar. Existem alguns festivais que estão no meio do caminho, que merecem ser citados. Um deles é o Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, no Ceará. Guaramiranga é uma cidade de serra, então, é um festival de inverno. A cidade é minúscula, tem duas ruas e dois teatros. É um festival que já está na sua 17ª edição. Tradicionalmente, era um festival competitivo mas, desde muito tempo, os artistas vinham brigando para que deixasse de ser. E há uns três ou quatro anos, ele finalmente deixou de ser competitivo.

Qual é a importância de deixar de ser competitivo?

O festival provia uma ajuda de custo irrisória para os grupos irem, e quem ganhasse, ganhava um prêmio bacana. Isso acabava definindo muito quem ia ou quem não ia para o festival. Na nossa primeira participação em Guaramiranga, o grupo ainda circulava pouco, e a gente ficou muito feliz porque é um festival que tem importância na região. O nível de troca que esse tipo de festival possibilitava era muito forte; as realidades eram muito mais parecidas, com muitos grupos de grande afinidade. A possibilidade de a gente continuar a desdobrar as relações eram muito maiores, como a Lapada, que é fruto de Guaramiranga. Mas lá tomei uma rasteira desse pensamento que eu tinha, porque se alimentava muito essa coisa da competição, “quem é que vai ganhar”. O espetáculo que ganhava conseguia uma projeção de mídia, no Nordeste inteiro, enquanto os outros... A ideia da competição mais atrapalhava do que ajudava.

E quais são os outros festivais?

Ocupando um papel mais ou menos parecido com esse de Guaramiranga, o Festival Nacional de Teatro de Recife é um que, nesses últimos três anos, quando o Kil Abreu assumiu a curadoria, tem se preocupado em atividades formativas, com debate, intercâmbio. É um festival que tem crescido muito. Tem também o Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia (Filte), que é realizado por um grupo que chama *Oco Teatro*, da cidade de Lauro de Freitas, da Grande Salvador. Também é um festival que tem trazido gente muito importante de toda a América Latina. O grupo Harém tem uma semana de teatro no Piauí, que também tem buscado esse tipo de troca. Fora isso, existe uma série de festivais que não necessariamente conseguem sobreviver por muito tempo, porque ficam a mercê de condições datadas. Em um ano tem, no outro não.

E as experiências do Festival de Cariri e do Festival de Nova Jerusalém?

Esqueci-me de falar de Cariri porque acabo nem considerando. A mostra de Cariri é um mês de atividades intensas, em várias cidades. Tem um valor inquestionável, enorme, leva muita gente boa. Agora, ele é tão grande, tão inchado de tantas coisas acontecendo ao mesmo tempo, que acaba descentralizado, com essa preocupação de não pegar só Juazeiro e Crato. A gente só participou uma vez, então posso estar sendo injusto. Mas a partir de outros olhares, do que eu converso, tenho a sensação de que ele não favorece tanto as trocas por conta da dimensão, você acaba não encontrando muito com as pessoas; é uma loucura. Não é o tipo de festival que mais me interessa. Mas eles conseguem fazer muito bem, e tem o seu valor.

E Nova Jerusalém?

Nova Jerusalém entra em uma questão que me toca profundamente, desses autos, desses grandes espetáculos. Eles estão mais próximos de um evento de marketing do que de um evento artístico. No Rio Grande do Norte – como em Pernambucano e na Paraíba – existe uma política cultural há muitos anos que é praticamente exclusiva desses autos, desses megaespetáculos de rua, nos quais se gastam R\$ 500 mil ou R\$ 1 milhão. Tudo para os artistas ensaiarem por dois meses e se apresentarem duas vezes. Não existe nenhum outro tipo de fomento durante o resto do ano. É uma grande distorção. Entendo todos os tipos de retorno de mídia, de imagem, de turismo, que os governos podem ter, mas é por isso que a gente defende: se você quer que tenha, jogue isso com o dinheiro do turismo, e não da cultura. Eles entendem que, com isso, estão fazendo política pública para teatro, quando isso, comprovadamente, não forma público.

Como vocês se mantêm hoje?

Nós, particularmente, do *Clowns* de Shakespeare, nos mantemos com editais nacionais. Sempre foi desse jeito, com editais nacionais. Uma exceção, que é importante ser citada, é o edital do Banco do Nordeste, que tem papel importantíssimo para a região. Não usa benefício fiscal, não usa renúncia. Ampliaram, desde o ano passado, o apoio do BNDES. É um edital que o país inteiro precisa saber que existe, porque tem fomentado muita coisa.

Como funciona exatamente?

É um edital que contempla todas as áreas, qualquer tipo de atividade. Não conheço muito bem as outras, mas falando especificamente do teatro, pode

ser manutenção, circulação, produção do espetáculo, projeto de pensamento, publicação. É um formato muito aberto, que tem beneficiado muita gente. Eles têm uma parcela relativamente grande de interesse em projetos que beneficiem cidades menores. Você pode mandar quantos projetos quiser. Também pode ser selecionado em mais de um. E recebe a avaliação de todos os projetos que mandou, passando ou não. Mande dois projetos, não passei em nenhum dos dois, mas recebo a conceituação de todos os itens dele, o que foi mais forte, o que foi mais fraco. Eles possuem essa preocupação.

Vocês fazem teatro em uma cidade que é um pólo turístico nacional e internacional. Em muitas das discussões sobre turismo cultural aparecem temas como o crescimento econômico e o turismo sexual. Como é isso?

Na nossa experiência dos pólos, a gente acaba ficando alheio a essas questões, porque a gente trabalha muito pouco em Natal. A ideia desse projeto com a manutenção da Petrobras, inclusive, é para tentarmos ficar um pouco mais em Natal, circular um pouco menos, movimentar mais o nosso espaço e o entorno. Em Natal, a gente sempre ouviu um discurso de que a permanência média do turista na cidade é de dois dias e meio. Sempre houve esse discurso no ar de que o turismo cultural seria o caminho para garantir uma permanência maior dessas pessoas por lá. O pouco que existe de ação voltada à cultura, tanto no estado do Rio Grande do Norte, quanto em Natal, é de um pensamento absolutamente equivocado, distorcido e desligado de diálogo com a classe. Por diversas vezes, a gente viu tentativas de grupos, de produtores, de tentar associar uma coisa à outra, de tentar associar essa ideia do turismo, mas é um circuito muito fechado. E, claro, existem circuitos que passam pela questão do turismo sexual. A praia de Ponta Negra, que é a principal praia urbana da cidade, é uma praia que natalense não vai mais. Há todo um cinturão turístico em que as pessoas da cidade não frequentam. Em geral, esse cinturão turístico é bem melhor cuidado, maquiado, em relação ao resto da cidade.

Mas é uma questão com a qual vocês convivem todo o dia, quer dizer: existe uma agressividade da indústria do turismo?

É a grande atividade econômica da cidade. Outras cidades do Nordeste podem ser até mais fortes turisticamente que Natal, mas elas também possuem outras atividades. Em Natal, a supremacia da indústria do turismo é uma coisa impressionante. O que acaba acontecendo é que a gente vive em dimensões paralelas mesmo.

É impossível pensar em uma política cultural que consiga pelo menos dialogar com essa questão do turismo?

A gente não consegue os acessos para discutir condições mínimas de política pública para cultura. É uma área que mexe com muito dinheiro. Natal é uma cidade curiosa. Durante a Segunda Guerra, ela sofreu uma recolonização, a população mais do que dobrou, muitos norte-americanos foram para lá. Natal é a primeira cidade do Brasil a tomar Coca-Cola, a mascar chiclete. Chegou mais norte-americano do que a cidade tinha de população. Isso causou uma barreira cultural para a cidade com efeitos até hoje, mesmo com Câmara Cascudo e com toda a tradição popular. Como o Nordeste inteiro, você possui uma tradição riquíssima, mas que vem sendo duramente reconquistada, porque é algo que está ligado ao imaginário da cidade.

Qual é a sua opinião sobre as universidades, a formação de produtores e a formação de técnicos no Nordeste?

No Nordeste, para a arte, com exceção do que acontece na Bahia, tenho visto uma distância completa entre a academia e a produção. Conheço, obviamente, melhor a experiência do Rio Grande do Norte, de Natal. Nacionalmente existe um movimento de aproximação por causa de pessoas que estão ligadas a essas duas pontas: o grupo Lume, o Antônio Araújo, o Sérgio Carvalho, muita gente. Essas pessoas têm conseguido estabelecer pontos benéficos para os dois lados. O teatro de grupo hoje começa a se preocupar com a sistematização dos seus procedimentos, visando ampliar a ideia do pensamento, não só para a cena, mas para outros suportes. No Nordeste, contudo, tenho uma sensação que isso ainda está num estágio muito embrionário.

Pelos teatros por onde vocês circulam no Nordeste, existe formação de técnicos, iluminadores, de todo esse pessoal que faz a estrutura do teatro?

Com algumas exceções, o geral é muito ruim. É gente que começa a trabalhar por acaso, que o vizinho chama ou porque mora perto. Mas mesmo com essa formação absolutamente prática e experiencial, algumas casas conseguem formar gente muito boa. A experiência de Nova Olinda, da Fundação Casa Grande, é com uma molecada que manja de equipamentos e possui uma habilidade enorme. Mas é exceção, não é regra. Em geral, são técnicos muito mal preparados.

Quando foi criada a Casa da Ribeira, alguns se identificaram com o trabalho ali de agitador, de produtor mesmo, e outros não. Quando vocês se desligam e voltam para o *Clowns*, como vocês fazem a administração no dia a dia?

A Casa da Ribeira foi fundamental para a gente. Como eu falei, a gente era uma molecada que aprendeu na marra, o que foi fundamental. Levamos para Natal o Grupo Galpão, a Companhia do Latão, os Parlapatões, o La Mínima, e começamos a ficar conhecidos dentro do circuito. Isso foi fundamental para o que veio depois. Hoje em dia, a gente tem uma estrutura muito mais modesta do que a Casa da Ribeira, mas que possui uma administração. É um mal necessário: fazer isso que a gente não gosta, mas sabe que tem que fazer para os outros. A gente tem um secretário no grupo, mas, na verdade, todo mundo se envolve.

Como preencher edital?

Antes de ter um secretário, a gente tinha que elaborar, escrever, fazer a planilha, encadernar, levar ao correio, separar certidão, ir ao cartório. A gente está formando essa pessoa para que, cada vez mais, ela consiga ter essa autonomia. Nós trabalhamos de oito a dez horas por dia. Rotina é uma coisa que a gente não consegue ter, mas, idealmente, a ideia é que a gente consiga ter um treinamento diário de quatro a seis horas, e que o resto do tempo fique para questões administrativas. Mas é como a gente funciona. Os outros grupos acabam tendo que ensaiar à noite, ou em fim de semana. A nossa realidade ainda é muito distante da maioria dos grupos.

Para fechar, fale um trecho de uma peça de vocês.

A gente falou em *A Megera*, mas também existe outra grande virada do grupo. Foi quando estávamos com dez anos de história, em 2003, e vivíamos um ostracismo artístico por causa da Casa da Ribeira. O Eduardo Moreira, do Galpão, foi dirigir comigo a peça *Muito Barulho Por Quase Nada*, foi um divisor de águas para a gente. Começamos a ter uma projeção nacional e a circular pelo Brasil. A partir daí, nos espetáculos seguintes – *Roda Chico*, *O Casamento do Pequeno Burguês*, *Fábulas e O Capitão e a Sereia* –, o grupo já começa a aproximar a questão do pensamento à prática. Mas é a partir de *Muito Barulho* que a gente começa a ter mais projeção, a circular, ganhamos o APCA [*prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte*] e o Shell. E isso acaba abrindo muitas portas. Todos esses espetáculos proporcionaram esse momento. Mas para citar um trecho de algum espetáculo, acho que vou citar o Brecht. Na abertura de *O Casamento do Pequeno Burguês* tinha uma fala muito curta, mas que para

a gente era muito significativa: “*Vimos não para mostrar a vida como ela é, mas sim a vida como ela não deveria ser*”. Brecht trouxe isso para a gente, essa transformação no olhar do riso. A gente sempre trabalhou pela chave da comédia. Não é nem mostrar a vida como ela é ou como deveria ser, mas como ela não deveria ser. É o que temos buscado.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/fernando-yamamoto/>