



ENTREVISTA COM RITA CLEMENTE

Interview with Rita Clemente

ROGER XAVIER

roger-contatos@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3803-0139>

RITA CLEMENTE

ENTREVISTA COM RITA CLEMENTE

Roger Xavier¹

Rita Clemente²

Em 2021 a atriz, diretora e dramaturga mineira Rita Clemente comemora seus 30 anos de dedicação ao teatro em Minas Gerais. Natural de Araxá, Rita cresceu em Nova Lima, mas foi em Belo Horizonte que a artista se formou em Teatro, pelo Palácio das Artes, e em Música, pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Sua formação musical, sempre muito presente em suas encenações, reitera sua concepção do teatro primeiramente como linguagem no ato de criação. Sua trajetória solo, incomum no teatro mineiro, chama atenção diante de um histórico de produção relevante, com trabalhos no teatro, no cinema e também na televisão. Atualmente, Rita administra a Clementtina Plataforma de Criação, espaço dedicado à sua prática teatral e à formação de novos atores na capital mineira.



Doce Ismênia (2011) - Foto Guto Muniz

REVISTA AÇÃO - Teatro. Quando surge na sua vida? Foi na escola?

RITA CLEMENTE - Não foi na escola, embora me lembre de participar de eventos escolares com apresentações ensaiadas. Lembro, por exemplo, de um pequeno poema: “grande peixe é o cristo, que vive a nos chamar, pela água do batismo, e para com ele ficar” [...]. Imagina, isso é páscoa! Era

1 Ator, professor, produtor teatral e pesquisador em História do Teatro Brasileiro. Co-fundador da AFO!TA Teatro (São João del-Rei/MG). Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO.

2 Atriz, diretora e dramaturga mineira. Mestre em Artes pela UEMG. Proprietária da Clementtina Plataforma de Criação (Belo Horizonte/ MG).

uma escola estadual, de primário. Eu devia ter 7 anos... Essa é a minha imagem de escola e teatro, uma imagem católica. Acho que nós – mineiros – temos uma relação muito forte com o catecismo. Nessa época de menina eu era muito envolvida com o catecismo. Me lembro de uma grande procissão de crianças vestidas de São Francisco, e creio que essas atividades me mantinham ali, muito mais pela encenação do que pela doutrina. Entendia muito pouco e respeitava muito. Tudo isso me fazia estabelecer alguma relação com a igreja em função de poder apresentar algo parecido com uma cena: eu poderia cantar, ou fazer a ação de colocar palma ou coroa, enfim. Isso tudo era imensamente teatral ou cênico ou ficcional, nem importa o nome, era outra realidade.

REVISTA AÇÃO - Em 1986, foi criada a segunda escola técnica de formação de atores no Estado de Minas Gerais: o Curso Técnico em Arte Dramática (Cefart - Palácio das Artes), em atividade até hoje, ao lado do Teatro Universitário da UFMG, escola pioneira desde a década de 1950. Você foi aluna da primeira turma do Cefart, formando-se em 1989. Como era a ambiência geral do curso?

RITA CLEMENTE - Acredito que eu tive sorte ao ser aprovada no curso, pois eu não sabia nada de teatro. Eu vivenciei algumas oficinas de teatro em Nova Lima/MG, cidade próxima à capital, mas não ia ao teatro, pois não tinha teatro por lá. Eu comecei a estudar música desde cedo na escola na Ordem dos Músicos do Brasil (depois Milton Nascimento), na capital, mas teatro, não. Quando eu realizei o teste eu estava muito mal preparada. Lembro vagamente que, no dia da prova, escolhi e li com muita dificuldade um texto teatral do Arthur Azevedo e foi com esse texto que fiz a minha prova. Lembro também que foi um amigo que contou sobre a criação desse curso no Palácio, que haveria provas para uma primeira turma – inclusive ele fazia teatro em Nova Lima. Bom, aconteceu que eu decidi fazer o teste. Eu passei, ele não. Fiquei até constrangida. Passei e eu tenho a intuição que haviam “almas generosas” que me deixaram passar, como o Helvécio Guimarães. Com certeza ele viu alguma coisa que interessou a ele, e quando penso nisso, penso muito no realismo, talvez o gênero que o Helvécio tinha mais intimidade e experiência. Por isso nunca refuto o realismo, nunca desprezo esse gênero como um lugar onde é também possível a criação. Veja, a própria televisão e a produção cinematográfica têm um acento realista muito forte, e por que não? Aliás, talvez ainda seja o único mercado pungente. Nós que pesquisamos muitas vezes esquecemos que grande parte das pessoas – o suposto público de teatro – reconhece a linguagem teatral a partir do realismo. Bom...

O processo de formação, no curso do Palácio, foi fundamental, pois realmente eu não sabia nada. Mas eu me “encontrei” lá e fiz o curso com muita tranquilidade no que se refere às questões técnicas e artísticas, mas com uma grande dificuldade logística: eu morava em Nova Lima, ia e voltava todo dia. Creio que, talvez por influência do Helvécio, o curso tinha uma tendência de tratar da formação do ator como o Actors Studio “pensava”, pois o Helvécio havia participado de alguma atividade nessa escola e entendia o quanto o ator americano tinha formação. Por causa disso, talvez, a estruturação do curso nos dava oportunidade de fazer dança e canto. Veja bem, não era só a ideia de preparação corporal ou vocal na grade noturna, pois existia uma conexão com as outras escolas (de formação técnica em Dança e Música), permitindo aos alunos frequentarem modalidades como balé clássico e moderno. No caso da Música, podíamos fazer parte do Coral, por exemplo. Aos sábados, tínhamos aulas de técnicas circenses/acrobacia, com Chico Pelúcio, membro do Grupo Galpão. Além disso, nós – alunos – tínhamos acesso aos espetáculos que compunham a programação do grande teatro do Palácio das Artes, o que foi muito importante. Já no terceiro ano, ficávamos mais focados nas montagens. E mesmo que alguns de nós percebêssemos certa incipiência do ensino técnico e da orientação artística da escola, imagino que essa fragilidade existia não porquê o professor era “ruim”, mas porque ele também estava

buscando, estava em estudo.

Eu tive realmente nesses 3 anos a chance de conhecer alguns artistas de Belo Horizonte, artistas importantíssimos dando aula para nós: Lelena Lucas, Gil Amâncio, Walmir José, Helvécio Guimarães, Helvécio Ferreira, Carlos Rocha, Eid Ribeiro, Fernando Limoeiro...

REVISTA AÇÃO - Quem era o professor de atuação?

RITA CLEMENTE - Cada semestre era diferente. Primeiro, tivemos aula com Fernando Limoeiro. No segundo semestre, começamos a ter aula com Carlos Rocha, da Companhia Sonho & Drama. Se por um lado tínhamos Carlos Rocha com um trabalho mais integral do ator, ou seja, contextual, subtextual, muito corporal etc, tínhamos o Helvécio e Luiz Paixão que transitavam na cadeira de interpretação de texto. E nesse sentido, o Helvécio foi fundamental para mim. Ele me legou uma relação com o texto teatral que até então eu desconhecia e acolhi isso. Digo isso porque sei de gente que não acolhia esse tipo de trabalho, fruto da desconstrução de algo que a gente ainda nem sabia, fruto da ânsia de ser “moderno”. E ser moderno, em 1980, já era retrógrado. Mas os alunos tendem a querer contestar, quase sempre, talvez até, para fugir de suas próprias dificuldades. Outras vezes, porque os professores precisam, também, serem chacoalhados para avançar.



Dias Felizes - suite em nove movimentos (2013) - segunda versão -
Foto Bianca Aun

REVISTA AÇÃO - Havia uma bibliografia sobre a arte do ator?

RITA CLEMENTE - Não, mas creio que seja consensual da escola trabalhar com certos encenadores importantes que deixaram seus registros de suas produções e pesquisas. Eu conheci Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Eugenio Barba na escola. Digo isso porque estavam muito presentes nas conversas, nos apontamentos, nas aulas em geral e seus livros eram a base para algumas disciplinas: desde História do Teatro, Teoria teatral até Interpretação.

REVISTA AÇÃO - Nos anos 1990, quais eram os nomes do teatro mineiro? Quem foi sua referência no teatro profissional no início da carreira?

RITA CLEMENTE - Confesso que pretendia ir um pouco além do que eu podia. Me lembro que Denise Stoklos fazia muito sentido para mim, embora eu não pensava – como de costume, no trabalho dela – realizar tão cedo um solo. Mas o trabalho dela gerava em mim a sensação de que havia a possibilidade de uma criação para além de gêneros estanques, ainda que eu não tivesse a menor vontade de fazer mímica...

Dos anos 1990, Bia Lessa me chamava muita atenção, pela forma como ela lidava com textos não-teatrais. Lembro do “barulho” causado pelas encenações de Gerald Thomas, e alguns “ruídos” me tocaram. Talvez por causa do viés sensacionalista das proposições estéticas e conceituais, ficou muito pouco daquelas montagens, o que não tira desse sensacionalismo alguns clarões de criação, com toda certeza muitíssimo pungentes. São ruídos importantes sim.

Bom, talvez o único teatro que tenha me levado ao teatro teria sido o trabalho da Cia Sonho & Drama. Cito também a Cida Falabella e Carlos Rocha que foram referências pra mim porque estive com eles [Cia. Sonho & Drama] por aproximadamente 3 anos, e um diretor acaba sendo uma referência.

REVISTA AÇÃO - Paulo Lisboa. Esse nome...

RITA CLEMENTE - Ele também foi referência pra mim. Talvez por ter sido um dos integrantes mais expressivos da Cia. Sonho & Drama e por ter “encarnado” uma trajetória solo. Por ser de Nova Lima, eu tive com ele uma relação de muita empatia, principalmente quando entrei no Palácio das Artes. Paulo Lisboa me mostrou um texto: *Dias Felizes*, de Beckett. Na verdade, ele plantou esse texto no meu coração.

Em um dos últimos trabalhos que eu vi dele - *Josefina, a cantora* (1999), da Cia. Absurda, me chamou muita atenção a construção de vocabulários próximos ao Kabuki, muito mais ligado ao trabalho corporal do teatro oriental do que, na época, daquilo que alguns chamavam de trabalho de ações físicas. Ele era um ator muitíssimo ligado às materialidades da cena, ou seja, da linguagem. E nesse sentido, escapava de forma contundente dos valores realistas de composição, dramaturgia e interpretação.

REVISTA AÇÃO - 4 anos após se formar no Cefart, você retorna à instituição, dessa vez como professora. Você começou a dirigir nesse contexto?

RITA CLEMENTE - Sim. Ser professora, pra mim, estava ligado a “pagar contas”, como qualquer cidadão que não tem pai, mãe ou herança que o faça. Mas era o Palácio das Artes! Eu fui muito bem recebida, tive experiências da maior qualidade lá e, claro, voltar como professora era um privilégio. Existia muita tensão também porque eu tenho um grau de exigência muito grande. Isso me faz trabalhar muito e, ao mesmo tempo, acaba me sabotando.

Então quando eu comecei a dar aula no curso de formação técnica, a tensão ficou maior porque talvez eu quisesse oferecer aquilo que eu desejei ter quando atriz em formação. Por isso foi uma experiência tensionada pra mim, mas uma experiência muito gratificante, pois aprendi muito como professora. Olhar o Outro, tentar enxergar aquilo que se apresenta diante de mim, com a peculiaridade de ser, também, atriz, me deu muita noção da cena. Acho que ainda hoje, no trabalho como diretora, isto acontece.

REVISTA AÇÃO - Você assumiu uma cadeira específica no curso?

RITA CLEMENTE - Preparação corporal e improvisação. Depois assumi Interpretação. Existia uma mobilidade nessas cadeiras.

REVISTA AÇÃO - Você também foi professora do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), em 1999 a 2001. No início dos anos 2000 foi professora de teatro do recém-inaugurado Galpão Cine-Horto. Comente sobre essas experiências.

RITA CLEMENTE - Com essas perguntas estou vasculhando o passado e entendo, hoje, que essas experiências foram estruturantes. Eu tinha menos de 30 anos e isso significa inexperiência. Devo dizer também que significa algum talento aliado à necessidade de pagar contas. Mas me lembro também que tudo se deu num fluxo de acontecimentos muito natural, pois nunca escolhi, apenas aceitei com muita alegria a possibilidade de trabalhar com essa linguagem artística. A escola da UFOP começou com um curso técnico e logo migrou para a graduação. Particpei dos dois cursos, como professora, ao mesmo tempo em que trabalhava no Galpão Cine Horto inaugurando o espaço e a pequena escola livre. Muito estudo envolvido, mas em momento nenhum, um abandono à criação. Nestas escolas pude dirigir e até atuar, como por exemplo, no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto.

Com relação ao Galpão Cine Horto, em primeiro lugar, temos o Galpão que é uma referência para todos no Brasil. Destaco, do grupo, o Chico Pelúcio que estava arregimentando forças para que o Galpão Cine Horto fosse criado. No início, o Galpão planejou conversas com alguns artistas, nós tivemos umas práticas, encontros, oficinas, antes de abrir espaço cultural. Quando o Cine Horto ficou pronto, o Chico me convidou para dar aula lá. E é claro que eu fui, por diversas razões, mas principalmente porque havia uma relação de reciprocidade de interesses, de respeito e admiração. O Cine Horto nascia como uma pérola ali, no bairro Horto, um antigo cinema da década de 20 de arquitetura Art Decó. Com certeza o Galpão Cine Horto, naquela época, foi um diferencial também na cidade. Era um espaço aberto ao público, com uma ideia formativa de cursos livres que foi se construindo e abrindo outras frentes de ação. Foi uma experiência de muito aprendizado.



Amanda (2015). Foto Bianca Aun

REVISTA AÇÃO - Pode-se dizer que os anos de 1990 marca a institucionalização do ensino formal de teatro na capital mineira. Isso significa pensar numa nova geração de atores. Além disso, a ausência de um mercado teatral mineiro permanece como condição propícia para a eclosão de agrupamentos teatrais. Todavia, você percorreu, e ainda percorre, uma trajetória solo. Por quê?

RITA CLEMENTE - Primeiro, foi uma contingência. Eu não me adaptava à *Cia. Sonho & Drama* em relação ao modo de vida. Naquela época, a minha condição econômica exigia de mim ter outras atividades que entravam em choque com o trabalho de grupo alicerçado na continuidade. Eu não tive opção e, por isso, sai. Nessa mesma época o meu pai faleceu, então... órfã e sem dinheiro – daria um excelente melodrama! [risos] – eu precisava reagir. Então, dar aula é essa salvação digna que eu faço questão de não abandonar mais. Eu acabei criando uma incompatibilidade na medida em que eu acolhi a ideia de ter um trabalho remunerado, para continuar criando, porém sem me integrar a um grupo. Essas coisas nunca ocorrem sozinhas, elas vêm também de uma vontade de ter mais liberdade nas escolhas.

Houve um momento – eu estava trabalhando no Palácio das Artes – em que o Toninho do Galpão me ligou e me disse: “Rita, nós vamos fazer uma nova montagem com Gabriel Villela, e a gente quer receber mais um ator. Alguns de nós pensamos em você. Estamos chamando outros nomes também e gostaria que você conversasse com ele [Gabriel], pois mesmo que nossa escolha seja importante, ele precisa te conhecer”. Para mim, era algo como “Ah, vou poder ser atriz e vou ser remunerada por isto!!!”. Mas eu dei uma sabotada nessa relação, ou seja, eu queria muito, mas eu já dava aula, tinha a minha independência. Acontece que eu não fui conversar com o “colega”, e outro “coleguinha” foi na frente e, enfim, se deram bem. É bem provável que, nessa época, eu estivesse muito em dúvida sobre essa relação com um grupo muito importante, que eu sempre admirei, inclusive pela sua força de produção e organização institucional. Mas algo não me levou. Talvez por imaturidade, por procrastinação jovial, achando que fosse me prender... Enfim, foi por isso, também, que a circunstância de estar sozinha foi se costurando, se costurando... E eu consegui me manter e produzir.

Por mais que houvesse essa dúvida, hoje eu acho a ideia de grupo muito importante. Pode ser um grupo de diretores, olha que fantástico. Um grupo de atores solos, por que não? Grupos! Ainda mais entendendo um grupo como uma associação de pessoas que têm interesses em comum e podem empreender juntas, porque – digo para todos – estar só, mesmo que nunca sozinha, é muito pesado. É pesado lidar com a minha empresa, com as demandas burocráticas, acaba sendo difícil e tão ou mais limitante do que quando há um grupo.

Apesar disso, considero louvável o artista promover o próprio trabalho. Antes, promover o próprio trabalho era visto de forma pejorativa, considerava o artista-solo como alguém vaidoso, pretensioso, quer brilhar sozinho...”queridos, estamos a pagar contas, todos!”. É muito humilde se colocar, se deixar ver enquanto artista que propõe o seu trabalho do qual você é responsável. Quer mais vaidade destruída do que essa? É coragem. Coragem boa. Deveríamos ter todos.

REVISTA AÇÃO - Em qual dimensão, pra você, instaura o teatro? Qual o papel do teatro?

RITA CLEMENTE - É claro que é, como qualquer outra arte, uma plataforma de criação. Nesse sentido, não há o que questionar com relação às escolhas de cada um. Há quem faça do teatro um palanque, um lugar de encontro pessoal, de certa subjetividade. Algo que nem é existencial, mas

está num plano psicológico, talvez... Eu acho todas essas coisas legítimas. Mas a mim interessa o labor da linguagem. Eu acho que eu não tive tempo para escolher o teatro, quando eu comecei, eu me senti dentro do teatro, muito bem recebida, mas posso dizer que quando eu entendi Teatro como um lugar de inventividade, de criação e, portanto, de laborar linguagem, aí sim, escolhi. Isso pra mim me interessa mais hoje. É claro que cada um de nós se viu no teatro por questões muito subjetivas, muitas vezes inconscientemente porque precisava de um lugar para discutir questões humanas, e também estar com o outro. Porque eu acho que o teatro tem isso, mesmo quando a gente trabalha sozinho. Hoje em dia eu nem faço grande distinção, acho que a gente está sempre em grupo. Acho a ideia de grupo fundamental, mas hoje entendo que grupo pode ser algo mais diverso e talvez mais efetivamente promotor do trabalho dos integrantes, enfim...

Mas eu gosto de criar, na acepção mais óbvia do termo. E acho que o teatro me possibilita a criação. Eu quero ainda que outras áreas me favoreçam no exercício da criação... teatro é uma plataforma de uma imensa potência criativa. Então é difícil largar esse osso. Essa coisa do fácil acesso, essa qualidade democrática, isso tudo é desejável e nos ajuda a garantir um lugar de criação.

Com a pandemia, eu ando falando mais em “cena”, do que em teatro, para tentar me entender nessa circunstância que impede de ter o público junto, no mesmo espaço em que a cena acontece. Mas eu tenho tratado, inclusive, essa relação com o mesmo pensamento da linguagem teatral, portanto, cênica: há uma relação intermediada pelo computador ou pela máquina (câmera); aqui, onde eu estou, não é o mesmo espaço em que o Roger está, não é o mesmo espaço do outro que me vê, mas estamos em um mesmo lugar, virtual, mediado por máquina e para cada um de nós há materialidades tempo/corpo/voz/objetos/sensorialidades. E assim, com essas materialidades, eu posso continuar a lidar com a ideia de criação de cena. Esse é um pouco o meu pressuposto hoje em dia, de onde eu tenho tirado condições de criação. Entender o teatro ou a cena como uma linguagem a ser inscrita, criada, construída, manipulada e presentificada.



Antes do Fim (2017) Foto Bianca Aun

REVISTA AÇÃO - Queria destacar a presença do dramaturgo Samuel Beckett na sua produção. Quando ele entra na sua vida? Seria Beckett o ponto de partida dos seus estudos interdisciplinares entre teatro e música na escrita de cena?

RITA CLEMENTE - Sim!!! Veja: eu cheguei ao Beckett até tardiamente. Eu só entro em contato com um texto de Beckett pelas mãos de Paulo Lisboa, um “quase” conterrâneo – porque eu não nasci em Nova Lima, mas vivi lá toda minha infância e juventude – que já era um super ator reconhecido, no Brasil sim, mas com um trabalho fortemente instaurado em Belo Horizonte, o Paulo viu que eu passei no Palácio das Artes e me entregou o *Dias Felizes*. Eu acho que eu conheci o teatro aí. Eu não sabia nada de teatro, então é como se eu recebesse, de repente, toda uma história do teatro pelos *Dias Felizes*. Uma história resumida num teatro moderno, que ao mesmo tempo se diferenciava de um realismo clássico, continha ainda dados do drama, como personagens, circunstância, desenvolvimento – não vou falar “dramático”, mas de desenvolvimento da narrativa – então eu conheci ali, reconheci, fiquei muito curiosa com essa obra. Me chamou atenção, me falou que o teatro é surpreendente. E que aquele livro escrito falava da cena, e não só das palavras. Daí isso me encaixou, fez sentido pra mim. É claro que ali já tinha a musicalidade de Beckett, clara, óbvia, digam o que quiserem dizer, mas está ali, não precisa nem de grandes estudos para se entender que ele propõe uma partitura ali, naquele jogo. Talvez na ânsia – vá saber – de que a sua obra fosse montada dentro daqueles parâmetros rítmicos, formais, daquela estética proposta a partir do texto. E sim, todo mundo sabe o quanto é difícil aquele texto para qualquer um. Dizer aquelas coisas e, evidentemente, traçar aquele trajeto. Ao mesmo tempo em que já está dada a cena. A cena de Samuel Beckett está já no texto, porque o que se diz não é o mais importante, o que se diz não é exatamente o que fala, a obra. Eu acredito, sim, que ali, naquela obra, o teatro me capturou, não só pela descoberta do teatro moderno, mas também pela relação entre texto e cena que ali está muito presente. Foi bastante revelador ler, foi uma escola pra mim. Depois eu fiz, produzi, dirigi, atuei, mas já com quase 40 anos, pensando na cena que eu, Rita, aqui, neste tempo em que estou, gostaria de instaurar.

Nós temos essa coisa de digerir o material que chega pra nós, e acho que como artistas seja o nosso papel. Talvez essa ideia antropofágica esteja entranhada nas nossas noções de criação, de processo criativo. E eu não sei até que ponto isso é uma herança daquilo que a Semana de Arte Moderna, de 1922, nos deixou. Talvez seja sim uma herança. Eu não quero fazer o Shakespeare como os europeus, pela razão óbvia de não ser europeia, de não ter aquela cultura, mas aquilo que pode fazer sentido para mim, para nós, no Shakespeare. É uma coisa básica, mas que faz todo sentido. O óbvio costuma ser assim, básico e fundamental. Então acho que talvez seja um pensamento muito natural, orgânico em artistas que nasceram num país colonizado por europeus, mas que de alguma maneira resiste, inclusive, pela sua diferença. Nosso território é outro, nosso clima é outro. Talvez essa seja a nossa salvação, talvez nossa identidade seja o nosso território. E quando eu falo território, eu não estou sendo territorialista. Eu não acredito muito em gritos nacionalistas, mas eu acredito que a gente é ‘a cara’ do local onde a gente vive: o que a gente come, bebe, o sol que a gente toma ou não. Totalmente, pra mim. Então eu nem tenho medo da colonizada que eu sou, porque eu nunca quis ser europeia, mas também nunca quis me opor àquilo que eu li e me descortinou algo, que chegou pra mim de outros territórios, que eu vi tanta potência, tanta fertilidade, tanta surpresa, e até emoção. É muito emocionante ler um texto de Beckett: tão distante desse artista, eu, aqui, me senti tão próxima. Isso é, na verdade, uma qualidade dele. É ele quem consegue fazer isso.

REVISTA AÇÃO - Em 2013, você participou da montagem de Fluxorama, com texto de Jô Bilac e ao lado de Inez Viana e Vinicius Arneiro em cena. Nessa obra, composta por três monólogos, cada ator-diretor era responsável por uma história. E a partir desse projeto você criou Amanda, em 2015. O que te motivou a dar continuidade ao monólogo?

RITA CLEMENTE - Realmente, não foi em nada planejado encontrar Vinicius Arneiro e Inez Vianna. Nada planejado. Na verdade, o meu foco era o Jô, que tive a sorte de conhecer de uma maneira orgânica através de um amigo, tomamos um fricante no *Oi Futuro*, em 2012, e eu falei “uai, me manda um texto, por favor.” [risos]. E Jô me mandou Amanda, me senti muito “Amanda”, envolvida naquela narrativa, sabendo da dificuldade da narrativa, pois não instaurava uma circunstância, ou seja, era bastante direta. Mas tudo pra mim tem um lugar de muita curiosidade, então quando eu vi aquela dificuldade, eu quis ver como lidar com isso. Pois bem, eu imagino que Amanda já fazia parte de um estudo do Jô junto com Vinicius Arneiro, que está relacionado a um fluxo contínuo de texto. Mesmo assim, incipiente e formal, acho que havia essa aliança. Então o Jô tentou alinhar o meu desejo, e provavelmente o do Vinicius, e chamar mais uma atriz para compor essa trilogia. Por isso, criamos um projeto para o edital do *Oi Futuro*, no qual passamos e tivemos um curto tempo para fazer. Foi muito estressante pra mim. Primeiro eu estava fora da minha casa; não sou muito afeita ao Rio de Janeiro, pelo clima; fui sim muito bem recebida pela equipe; mas foi um processo em que eu não me achei. Sinceramente, acho que nem me debrucei como deveria, mas foi uma experiência que me trouxe muita coisa. E ficou pra mim aquela sensação de que, talvez, eu já tivesse uma visão sobre esse texto do Jô, e que ali no *Fluxorama*, eu não me permiti me lançar, sem críticas, naquele momento de fluxo contínuo – portanto, um monólogo – porque pra mim a cena é muito importante. É o tipo de dramaturgia que me diz respeito, hoje, enquanto artista da cena. Quando eu voltei para BH, e quis rever essas “dúvidas”... “O que teria acontecido comigo?”, “Que rejeição houve ao monólogo?”. Então resolvi investigar isso. Não é uma resposta negativa ao *Fluxorama*. É uma resposta a mim mesma – como atriz, artista da cena, diretora. É uma resposta que só vem depois. Ou seja: entendi que o monólogo não contemplava a cena.

Eu queria procurar o que poderia me afetar, mas também não queria bancar de moderninha, entende... não acho fértil esse horror ao óbvio. Explico: penso que, quando o artista não consegue olhar o passado e “assumi-lo”, acaba lutando contra outras formas, gêneros, lutando contra uma xícara, lutando contra dar “tchau”, dizer “oi”, enfim... contra algo que não precisa mais lutar, pois já lutaram, já estamos na contemporaneidade que nos permite tudo, então, você pode incorporar os elementos. É muito interessante porque, desde Amores Surdos, eu luto para ter uma xícara em cena [risos], no mesmo ano em que eu fiz Dias Felizes. Ou seja, o fato do teatro nos permitir abstrações de toda ordem, de poéticas muito abrangentes, isso não significa que, ao segurar uma xícara, estou sendo realista. Assim ficamos mais pobres, negacionistas [risos] da arte. Sejamos “contemporâneos”. Abracemos o passado com vontade, alegria, com fertilidade e sem essa camisa de força. Me refiro a essas ideologias baratas e formatos estanques, que a gente engole, sem ter mastigado.

Enfim, *Amanda* vem para me deixar livre, sem camisa de força. E fora do *Fluxorama*, Amanda ganha uma cena. A partir desse primeiro esforço, o de ter cena, e de interromper o fluxo – fluxo contínuo é bem dos modernos, não é? – eu queria estar em algum lugar. Acaba sendo meio metafórico, porque eu não estava em lugar nenhum. Eu queria estar em algum lugar. Nós nunca estamos livres das nossas metáforas pessoais, e elas acabam nos movimentando em alguma coisa. Eu faço questão que essa direção se converta em alguma coisa mais concreta, que essas inquietações de mulher-artista possam gerar labor e linguagem.



O inominável (2001) - Foto Pablo Barros

REVISTA AÇÃO - Quais são as diferenças entre monólogo e solo?

RITA CLEMENTE - Olha, o Beckett é sensacional. Ele coloca uma pessoa que fala sozinha, mas o interlocutor está lá. Willie pode ter morrido. Mas é pra ele que ela fala. Com ele. Daí já se estabelece uma relação diferente do monólogo. Como sou ávida por linguagem de cena e por materialidades, a ideia de solo se inscreve na medida em que as materialidades têm voz e podem dialogar comigo. E como se dialoga com uma xícara? É apenas deixar que ela fale. Não necessariamente bancar a louca e falar com ela, mas deixar que ela seja. E que quebrada, diga. E que amontoada, fale. Caindo, me afete. Inclusive, fale ao público – no sentido de uma voz, independente de mim. E assim eu pretendo dar ao espectador muito mais que uma atriz falando lindamente um texto. Ou se esforçando em parecer ser espontânea... o que já parece bastante falso. Por que fugir das surpresas, tragicidades, idiossincrasias, contradições e até do drama? Contém gente em tudo isso. Então o monólogo, pra mim, seria quando o texto está bem na nossa frente, em primeiro e único plano. Para mim já deixa de ser um monólogo quando qualquer elemento se interponha ou equilibre esse ponto de vista, ou que o texto deixe de estar na frente de tudo, até para ele ganhar perspectiva e, portanto, muito mais sentido. Porque quando eu coloco o texto na frente, eu creio que ele perde a possibilidade de dizer mais, pois fica apenas com as visões dos artistas. Quando eu tiro ele desse lugar, eu faço com que outras perspectivas sejam criadas. E a pessoa que está me vendo – além da atriz também – ganha possibilidade de perfurar esse escudo literário, que muitas vezes o texto carrega. Isso é um desejo, é uma possibilidade. Não tem nada de errado em fazer um monólogo, mas é preciso ter a opção.

REVISTA AÇÃO - Sobre Amanda e ser a peça mais duradoura.

RITA CLEMENTE - *Dias Felizes* também teve uma duração boa, além de marcar a minha volta como atriz de uma maneira muito contundente. Mas me custou muito, horrores de trabalho. Me custou um processo de reconhecimento, remontagem, de revisão, de dificuldades reais para lidar com uma estética que eu me propus a fazer, envolvendo uma musicalidade muito presente. Mas não havia essa continuidade que *Amanda* tem. Isso é inédito pra mim. E, aliás, acho que hoje em dia é difícil você ver uma peça de um artista independente durar tanto tempo em continuidade. Quero dizer, *Amanda* esteve sempre em cartaz. E tem uma coisa importante para que isso acontecesse, é que nos últimos dois anos e meio, depois de me apresentar em algumas cidades, eu procurei fazer apresentações todos os meses na Clementina Plataforma de Criação, meu estúdio, para eu poder continuar sendo atriz e para a obra continuar “dizendo”. Nesse caminho também, surgiu o mestrado e decidi discutir uma “obra” que eu tenha feito. Acho que, de outro jeito, eu nem faria mestrado. A gente tem que se explicar o tempo todo: há quem pense que fazer dissertação sobre o próprio trabalho é presunção. Discordo, entendo que quem vai ver Teatro merece mais. Merece um artista que pensa, que estuda, que cria. É um valor, pra mim.

REVISTA AÇÃO - O que é a Clementina Cultura? Quando surge e por quê?

RITA CLEMENTE - É uma empresa montada há 10 anos para gerar nota fiscal. Para que eu pudesse trabalhar de forma independente e de modo legalizado. Nos últimos três anos, torna-se um estúdio atualmente nomeado de Clementina Plataforma de Criação.

De um modo geral, é um espaço de criação artística que serve à comunidade. A Clementina tem recebido artistas que ensaiam lá, outros projetos que me contratam para processos de criação que, também, acontecem lá. Eu desejo muito que a Clementina esteja para além de mim, que se configure como uma empresa que agregue um grupo de estudos, por exemplo. Atores que vão trabalhar a partir de pressupostos de pesquisa, mas que também possam de alguma maneira desenvolver seus projetos. Eu fico com essa vontade de caminhar nessa direção com esse espaço-empresa.



Elenco de Antes do Fim. Da dir. para esq. Márcio Monteiro, Odilon Esteves, Fafá Rennó, Rita Clemente e Ramon Coelho (2017). Foto Bianca Aun

REVISTA AÇÃO - Você tem desenvolvido projetos de criação com jovens atores dentro da Clementtina. O que você pensa sobre essa procura pelo seu trabalho?

RITA CLEMENTE - Primeiro, eu sou uma senhora. Uma senhora já tem status de experiente. E eu acho que experiência não pode ser repassada – porque é o seguinte: experiência é experiência, fica em você. Mas “experiência” caduca também. Te serve para uma próxima, para outra. Mas te dá uma visão de mundo, de arte, de coisas vividas que te ensinaram. E eu tenho aprendido a lidar com isso, assim como eu tenho aprendido a lidar com a idade. Eu vou começar a envelhecer – eu me sinto muito jovem –, mas eu estou muito afim de viver o envelhecimento do corpo de maneira lúcida. Uma das coisas é compreender o que a vida nos pede agora e como converter experiências em novas experiências. Eu acho que as pessoas me procuram porque, talvez, eu tenha sido sempre muitíssimo fiel ao meu trabalho, há uma confiabilidade no meu trabalho que está relacionada ao produto final e ao que eu digo a essas pessoas. E também ao grau de contradição que eu faço questão de mostrar. Gosto de falar e propor dando força às minhas dúvidas. É uma espécie de honestidade, jogo limpo que eu gosto de ter. Mas também há controvérsias, porque há quem me odeie. Há quem ache que eu possa estraçalhar o ego da pessoa e ela vai ficar arrasada. Já fiz isso, inclusive. E nem sei porquê fiz isso. Talvez o momento, talvez o hormônio, mas nunca sem propósito. O propósito sempre foi a obra. E sim, até me arrependo. Mas pode ocorrer. Pode ocorrer de você não ver outro caminho a não ser destroçar um ego. Não mata, mas marca. Embora eu acredite que essa não é minha função. Então, tem gente que não vai encarar esta senhora, mas aos que vão, a estes eu dedico o meu melhor. Estou na fase de dar o melhor pra quem acredita em mim e tenha seus desejos criativos. Estou muito imbuída dessa vontade de estar junto, com quem quer estar junto de verdade.

REVISTA AÇÃO - E atuar, dirigir e escrever. Ao longo da sua trajetória, você também tem assinado a dramaturgia e a direção de suas obras, sobretudo seus últimos trabalhos. É o caso, por exemplo, da tetralogia Bala Perdida. O que condicionou esse caminho?

RITA CLEMENTE - Durante uma conversa do processo de criação em torno de *Para desencadear reviravoltas na Indonésia*, a Yara de Novaes soltou algo do tipo... “Chega uma hora que ser atriz não basta”. Podemos interpretar desdobramentos dessa fala. Mas, em primeiro lugar, a própria incipiência do mercado não te deixa ser só ator. A não ser que realmente haja uma estrutura para isso, que você seja ator de Rede Globo, ou você esteja num momento da sua carreira em que você está fazendo muitos filmes e séries, vai conseguir se manter, mas isso tudo tem fim. Então você que é profissional independente, é comum ir abrindo “frentes”. Bom, primeiramente eu sou atriz, porque foi isso o que me levou para a arte. Depois, passo a ser diretora porque passo a dar aula e tem naturalmente algo muito próximo da função de diretora. Depois disso, a vontade de falar de determinada coisa, que não necessariamente está aí disponível, em termos de literatura dramática. Então, como você não tem um grupo e/ou uma estrutura que vai chamar um dramaturgo para estar com você, te ajudando no processo, você – artista independente – vai acabar escrevendo e assinando a obra. Mas você está fazendo só o seu trabalho, está fazendo aquilo que você acha importante fazer para sua obra acontecer. Eu precisava e eu fiz. Isso é ótimo, mas é também bastante difícil. Essa complexidade, às vezes chata, que é o fato de você não poder se ver. Por exemplo, você vai se dirigir? É indigesto. Eu não gostaria de ficar sem diretor, mas também vai ficando

super difícil porque tem diretor que tem até medo de atores que têm mais noção da linguagem, enfim. Aconselho a criarem seus grupos, verticalizarem seus trabalhos técnicos de ator, diretor, dramaturgo, etc para terem tranquilidade na criação.

Mas sim, neste fazer teatral brasileiro, “essa terra de ninguém”, pode ser que uma atriz, diretora e dramaturga encontre circunstâncias que seja muito difícil você não contestar um pouco, não é? Porque parece que hoje em dia todo mundo faz tudo, mas é mentira, não faz, finge que faz... é tudo sem a menor experiência, sem o menor estudo. Confesso que isso me incomoda. Medo de me deparar com circunstâncias indesejáveis. Isso pode ser que me bloqueie e faça com que eu retorne ao formato escrever-dirigir-atoar.

Agora, essa tríade separadamente é ótima, é ser um artista da cena. Posso atuar, sim. Posso dirigir, sim. Posso escrever, sim.



Enquanto espera (2003) - Foto Guto Muniz

REVISTA AÇÃO - Comemorar 30 anos de carreira. É a caminhada árdua que motiva a celebração?

RITA CLEMENTE - Tem um lado laboral, de muita fricção, que é pra se comemorar. Mas também tem outro lado, de uma beleza muito grande, que te faz perguntar “gente, como eu cheguei até aqui?”. É próprio de se comemorar a beleza desse vínculo com a arte na sua existência. Há uma aliança que se cria com a existência, se comportando a partir de uma possível visão sobre o mundo, ou seja, através do seu trabalho, você tem uma visão sobre as pessoas, sobre o mundo.... Esse exercício te humaniza, te traz um pouco mais de sabedoria, de lucidez. Não há enlouquecimento, ao contrário. E a gente não quer largar o osso, também, porque isso nos ajuda a viver, nos ajuda a estarmos aqui, falando de coisas que, em outras profissões, são debates inúteis.