

MEMORIAL SOBRE O PROCESSO DA PEÇA “VENDEM-SE SHAKES PRA REIS”, DIRIGIDA POR DANIEL CINTRA:

Vendo o todo agora, todos os altos e baixos pelos quais eu e a equipe passamos, além do reconhecimento de problemas estruturais com relação à peça como ela estreou na UFRJ, um aprendizado se destaca dentre todos os demais: saber escolher o grupo. Desenvolvendo um pouco mais, teatro é trabalho em bando. Como disse Adriana Schneider no dia da avaliação, apesar de todas as dificuldades encontradas, consegui formar um bando, e o trabalho de bufão é isso. Teatro é isso. Eu me formo agora no curso de Direção Teatral carregando muitas vivências, muitos atravessamentos, muitas dores e muitas alegrias, mas destaco essa conquista em especial para definir o que foi este processo.

O primeiro semestre de 2016 foi dedicado, principalmente, a desenvolver a idéia da peça. Começando com o desejo de adentrar o universo de Shakespeare, seguindo meu impulso/instinto, resolvi começar a ler várias peças do dramaturgo, sem ainda saber ao certo o que encontraria, se me focaria em uma peça, mais de uma, uma livre adaptação, criação coletiva, quantos atores, concepção. Nada. Resolvendo começar por algumas das mais conhecidas que adiei por tanto tempo, como “Otelo”, “Rei Lear”, “Ricardo III”, “Macbeth” e relendo outras como “Romeu e Julieta” e “Hamlet”, fui percebendo um padrão que me chamou a atenção nessas peças, que são as figuras que detém algum poder e como abusam do mesmo. Em todas essas obras, seja na figura de governantes, de famílias poderosas ou simplesmente um sujeito ardiloso, há sempre aquela personagem que faz de tudo para alcançar o poder, seja desestruturando quem o detém ou fazendo de tudo para mantê-lo. Personagens que acreditam que os fins justificam os meios e que a aparência sempre deve ser mantida.

Em paralelo a minha pesquisa sobre o repertório de Shakespeare, foi impossível me manter indiferente ao golpe que o país sofreu também no mesmo ano de 2016, através de um longo processo de manipulação midiática e do uso de massa de manobra, termo que aprendi em especial neste ano. Eu nunca me senti o indivíduo mais politizado e nunca acompanhei ou me envolvi muito no processo político do país, fato que tenho tentado mudar e tive ajuda considerável no meu percurso acadêmico. Pelo próprio fato de eu ter descoberto em 2012 a minha necessidade de me aprofundar no campo da comicidade – em especial a arte da palhaçaria – fui percebendo gradativamente como era impossível não ser um sujeito político, não estar envolvido, justamente por estar constantemente operando com esses balanceamentos de forças, instigando pensamentos, instigando ações. E nesse ano de 2016, as pessoas nas ruas foram estranhamente afetadas de modo que nunca senti antes. Discussões fervorosas nas ruas transformando-se em discursos de ódio; ignorância e comodismo frente o que estava acontecendo; linchamentos; pessoas indo pras ruas e repetindo frases genéricas; discussões com familiares cada vez mais constantes, ganhando uma dualidade absurda de um grande embate de dois lados (coxinhas VS mortadelas; tucanos VS petralhas; verde e amarelo

VS vermelho). Não teve como não ser atravessado por essas vivências e relacioná-las com as obras de Shakespeare. Sintetizando, eu precisava criticar as esferas de poder que tornaram tudo isso possível.

Encontrando a substância sobre a qual precisava tratar, pensei e repensei muito qual a melhor maneira de me apropriar do repertório de Shakespeare para isso. Por mais que eu tenha encontrado um mote, o tempo era limitado, o desafio não era fácil e, por vezes, me senti muito desestimulado. A princípio, optei por fazer um recorte de peças do dramaturgo para evidenciar as esferas de poder existentes nelas. Quis mostrar com o espetáculo minhas percepções iniciais das diferentes esferas de poder existentes na obra do dramaturgo e aproximá-las. A maioria das vezes que apresentava a idéia para colegas fui recebido com reações de grande surpresa e incredulidade, questionamentos se eu realmente queria fazer isso, se eu tinha certeza se era isso o que eu queria. Sabendo das dificuldades, um dos primeiros pensamentos que me veio foi de que eu não era realmente capaz disso, seguido de outro que dizia: então vou me tornar capaz. E eu posso dizer que um dos maiores desafios deste projeto, que se deu antes de começar o processo com toda a equipe propriamente dita, foi de lutar contra a falta de fé de muita gente ao meu redor e, principalmente, a minha própria.

Outra decisão que veio desde o início foi a escolha dos bufões. Quando percebi que o alvo era o poder, a escolha de um grupo de bufões para tratar desse assunto veio como algo natural. Desenvolvo sim uma pesquisa no campo da palhaçaria desde o final do ano de 2012, e de certa forma esta peça acabou se tornando uma continuação dessa pesquisa, mas este nunca foi meu intuito inicial. Percebi que os tempos não pedem mais por sutilezas ou indiretas, mas sim muito escracho, exagero, sujeira. Tive uma experiência prática com bufonaria com Daniela Carmona no início do ano de 2015 que tinha sido bem árdua, gratificante e esclarecedora sobre o que é a figura do bufão, mas mesmo que tivesse um pouco mais de luz sobre o assunto, sentia que o abismo ainda era muito grande. E, mais uma vez, minha solução quanto a isso foi: vamos arriscar. E já que seria também uma continuação da minha pesquisa de comicidade, também era extremamente significativo fechar este ciclo na faculdade com o meu bando na vida, do qual tenho orgulho e muito carinho de dizer que faço parte desde final de 2014, que é o meu grupo, o Grutta Teatro. Descobrimos um pouco mais o que era a palhaçaria juntos, e agora queria que, também juntos, descobríssemos o que era a bufonaria. Mesmo que não necessariamente todos estivessem em cena (somos quatro no grupo), se pelo menos pudessem estar envolvidos de alguma maneira, seja pensando, escrevendo ou só observando, já seria ótimo. O convite inicial que fiz foi para que todos atuassem. Dois puderam, os atores Farley Matos e Victor Leal. Máira Baky, que além de atriz é dramaturga, por conta da disponibilidade, ficou encarregada da dramaturgia junto comigo. E além de serem do grupo, mas tinha já dois excelentes atores desde o início, com quem já tinha experiências prévias e o Victor que eu sabia que já tinha também um posicionamento e estudos políticos que poderiam contribuir imensamente ao trabalho.

Chegando mais perto do final do ano, outra decisão que terminou o que seria a peça foi uma sugestão dada por Adriana Schneider quer era de focar em uma peça só.

Meu desejo inicial era de sintetizar e colocar em um mesmo espetáculo três peças de Shakespeare, que seriam “Otelo”, “Macbeth” e “Romeu e Julieta”. Por conta do tempo que tínhamos, mesmo que eu me debruçasse sobre as três peças, a equipe ainda não estava inteiramente formada e até que tivesse todos, eu necessitaria de um tempo de estudo sobre esses materiais que não teria. Mesmo assumindo fazer uma comédia com essas obras por conta da bufonaria, dando enfoque no que nos interessasse dizer, precisávamos conhecer minimamente o material sobre o qual queríamos fazer a desconstrução e reconstrução. Adriana sugeriu de eu focar uma única peça lançando o questionamento de “O que vai dar mais liberdade para os bufões brincarem?”. Seguindo esse conselho, optei por focar na peça “Macbeth”, por considerá-la a mais linear e simples em comparação com as outras. A figura de um Macbeth que vai subindo sistematicamente ao trono que mata e manipula para realizar seus objetivos, me pareceu um prato cheio para fazer paralelos, seja com outros tiranos do repertório de Shakespeare ou com tiranos diversos da atualidade.

E em meados do mês de julho tinha formado minha equipe. Os atores Victor Leal, Farley Matos, Ana Kailani e João Vitor Novaes, o musicista que tocaria ao vivo, Duda Bastos, e Maíra Baky na dramaturgia junto comigo. Não tínhamos ainda ninguém para cenário e figurino, pois quando o projeto foi inicialmente levado para a Eba, nenhum aluno demonstrou interesse inicialmente. Só formei a equipe no final de setembro após anúncio no Facebook. Mal sabia eu que apenas metade dessas pessoas permaneceriam até o final do processo. Muitos alegaram que eu deveria ainda repensar a peça escolhida por ter optado, justamente, fazer a tal da peça “amaldiçoada” de Shakespeare. Mais uma vez, optei por lutar contra isso, antes de ceder e assumir que era isso mesmo. Sentimos a maldição no primeiro dia com toda a equipe reunida.

Tivemos um primeiro encontro para descobrir horários em comum e marcarmos os nossos ensaios. Seguindo o cronograma inicial de ensaios que planejei, com três ensaios por semana seguidos a risca (ensaios extras seriam marcados conforme a necessidade), entre uns três meses e meio acredito que teríamos a peça. Teríamos um primeiro mês inteiro para investigar e descobrir o que seria o bufão de cada ator; o segundo mês para improvisarmos diferentes maneiras de contar a peça junto do bufão, enquanto a dramaturgia seria escrita; terceiro e último mês seria para marcar a peça, terminando com ela toda levantada. O mês de agosto, como era o mês de Olimpíadas, imaginei que a maioria teria mais tempo livre e que poderíamos, talvez, aproveitar esse mês em especial para intensificarmos os ensaios e adiantar o máximo de materiais possíveis e cairmos dentro do treinamento dos bufões. E eis que surge minha primeira grande dificuldade no processo, que se arrastou durante praticamente ele todo, que foram os horários. Eu estava realmente muito confiante com a equipe que havia formado, mas justamente no mês de agosto a maioria estava muito apegada de trabalhos dentro do período das Olimpíadas. Um dos atores, João Vitor, falou que do final de agosto em diante ele não teria as segundas nem terças por estar trabalhando em outro estado. O Victor tendo que lidar com questões de paternidade recém descobertas. Ana Kailani com problemas absurdos de horários e sem ter certeza de vários. O musicista no

início faltava muito também por problemas de horário do seu trabalho, que variavam. Só eu e um ator, Farley, que tínhamos mais disponibilidade. O choque com o tempo ocupado de todos foi tão avassalador que comecei a repensar o cronograma inteiro a partir desse primeiro encontro. Durante o mês de agosto todo éramos obrigados a marcar ensaios novos a cada semana, já que os horários de todos eram muito flutuantes. E nem todos os ensaios teríamos todos os atores. Vi-me obrigado a reduzir e juntar etapas do processo que, a princípio, se dariam de formas mais separadas, cada uma com seu devido tempo para acontecerem e depois irem gradativamente se juntando. Comecei a repensar sobre o tempo de duração da peça, que antes não tinha restrição, para que ela tivesse o tempo menor possível, pensando que assim teria mais chances de ter ela levantada. Conforme avançamos, descobri também que a Maíra, que dividiria comigo a tarefa da dramaturgia, não poderia mais acompanhar o processo, e me vi fazendo a dupla função de diretor e dramaturgo que não havia planejado. E comprei a briga.

Como nosso tempo estava consideravelmente reduzido em comparação com o planejamento inicial, repensei o cronograma e começamos a experimentar um ensaio só para experimentar o bufão, através do trabalho energético do Grutta, outros ensaios só focados em improvisos com diferentes maneiras de contar a história de “Macbeth” (contar como um telejornal, como uma novela mexicana, como um filme da Disney, só narrando, narrando e ilustrando, etc) e outros ensaios focados nas práticas que apreendi da oficina de John Mowat de teatro físico e visual para trabalharmos foco, decupagem da cena e composição de personagens. Sendo três dias de ensaio por semana, cada dia teria uma dessas abordagens, ao invés de termos um mês inteiro dedicado para cada uma. Esses ensaios iniciais foram para passar pelo processo de instrumentalização com os atores e descobrir qual era a energia do grupo formado. Victor e Farley eu já tinha uma parceria de trabalhos anteriores, dirigindo e atuando junto. Ana Kainali é minha parceira palhaça de pesquisa, com quem já fiz umas intervenções nas ruas e conheci na oficina de bufão da Carmona (ela é a única atriz que já tinha alguma experiência com bufonaria), e foi a primeira vez que tivemos essa relação de atriz e diretor. João Vitor era o elemento mais desconhecido, por eu só ter visto trabalhos anteriormente, ter escutado recomendações e algumas poucas conversas que tivemos. Resolvi arriscar. Após o primeiro dia prático, descobri a necessidade de termos mais uma atriz, e chamei uma garota que havia feito uma oficina de palhaçaria que ministrei no meio do ano, que se chamava Anauê Braz. Ela tinha demonstrado ótima energia e potencial e arrisquei também.

Para o início do processo, além dos encontros práticos, marcamos encontros teóricos dedicados exclusivamente para discutir a peça conforme a necessidade. Olhando pra trás, eu diria que tivemos uns três ou quatro encontros que foram só conversas. Conversávamos também em outros momentos, como no final de cada ensaio ou separadamente com cada ator em outras ocasiões, mas reconheci que teoria e prática são uma coisa só e um deveria influenciar o outro sem a necessidade de nenhuma sobreposição. Quando sentíamos que as práticas estavam ficando vazias de conteúdo, marcávamos um dia para suprir isso e falar sobre, para trazermos questionamentos,

descobrirmos juntos referências, caminhos para tomarmos. O que descobríssemos das nossas conversas moldava totalmente o próximo ensaio prático, que foi sempre repensado conforme a necessidade do processo.

Nosso primeiro encontro teórico, por exemplo, tínhamos dois objetivos: trazer todos os questionamentos que encontrássemos sobre a peça de “Macbeth” e que tentássemos contar e escrever todos os acontecimentos dela. Sobre os questionamentos, pedi aos atores que não tentassem, neste momento, já fazer paralelos com a nossa situação política ou que necessariamente buscassem questionamentos sobre as esferas de poder, mas que primeiro encontrassem passagens na obra que, de uma maneira íntima e pessoal, tocassem eles. Acredito sim que as decisões tomadas pelas figuras que detém o poder influenciam diretamente nossas maneiras de pensar e agir em sociedade, mas antes de fazer essa ligação direta, era preciso partir de algo que importasse para cada ator, que tivesse uma ligação pessoal. Assim, ao invés de atirar para todos os lados (afinal, podemos encontrar mil questionamentos na obra de Shakespeare dependendo do ponto de vista) partíamos de uma base mais delimitada. Por exemplo, as atrizes Anauê e Ana ficaram particularmente tocadas pela personagem da Lady Macbeth e levantaram várias questões sobre a condição da mulher na sociedade a partir dela. Ana achava que ela era uma bruxa, e viu na personagem uma oportunidade de dar voz para várias mulheres. Anauê observou que ela começa a peça de maneira extremamente forte e determinante, tomando os impulsos iniciais para a ascensão de Macbeth ao trono, e gradativamente ela vai definhando, sendo deixada de lado, até sumir em sua morte misteriosa e incerta da peça original. O homem que deveria mais agradecê-la por ter feito ele chegar onde chegou, foi deixando-a de lado. Achei que essas questões levantadas por elas eram extremamente ricas e precisavam ser aproveitadas na peça. A partir dessas observações feitas por cada ator, fui aos poucos delimitando tarefas para cada um, linhas de pesquisa. Eu sei perfeitamente que seria indelicado e arriscado sair criando cenas de cunho feminista ou que falassem de situações sobre as quais que, por mais que eu seja a favor da luta e das causas, não tenho como sentir na pele, justamente por reconhecer minhas origens. Por isso eu precisava da pluralidade na equipe, de pessoas que, além de terem o talento, que trouxessem questionamentos diversos, posicionamentos que de fato pudessem acrescentar ao trabalho. Se fôssemos ter cenas de cunho feminista, deveriam ser feitas por mulheres.

Fui aos poucos designando essas pesquisas pessoais para cada ator não só para levantarmos cenas com essas pesquisas, mas também para a composição dos bufões de cada um. Afinal, mesmo com as incertezas do que exatamente seria o espetáculo, uma das coisas que eram mais certas era a base dos bufões que brincariam de contar a peça de “Macbeth”, do jeito deles, aproveitando para fazer nossas críticas e comentários. E esses bufões deveriam ser reflexos dos próprios atores, de alguma temática que estivesse intimamente ligada a eles. Assim, por exemplo, dei a Victor a referência do trabalho de bufão de Leo Bassi, pois sabia que o desejo de Victor de parodiar mais os políticos demagogos, os fascistas, estava mais entranhado nele. Posteriormente, nas salas de ensaio, Farley descobriu suas próprias questões com a sua sexualidade e seu

bufão seria uma *drag queen*, e imediatamente fiquei mandando referências para ele de figuras relacionadas, como o Dr. Frunkenfurter do filme “Rocky Horror”, o trabalho do “Buraco da Lacaia Cabaret On Ice” e outros.

Além das pesquisas individuais, tivemos também as experimentações práticas focadas em experimentar peças de roupas que achassem interessantes. Mesmo que não fosse o figurino definitivo, só para eles se habituarem a usar algo físico para a composição dos seus bufões. Aqui, dois trabalhos se juntaram para que isso fosse possível. De um lado, o trabalho de composição de personagem do John Mowat, em que separamos parte a parte a composição do bufão. Ele poderia ter um andar peculiar, uma postura só dele, um rosto próprio, uma voz e gestos típicos. E o outro trabalho foi minha pesquisa de palhaçaria, na qual um dos maiores aprendizados que tive foi, já que (por enquanto) não sei tocar instrumentos, fazer piruetas ou malabarismos, resolvi focar em descobrir o que sei fazer. Assim, a composição do palhaço vira uma extensa investigação de parte a parte do corpo, onde tento apontar para cada ator uma voz que funcione muito bem em um, um jeito de mexer a mão que é particularmente divertido de ver em outro, uma tensão na boca bem peculiar que também é interessante. Cada ator tem a sua peculiaridade, o seu ritmo e jeito próprio de operar, de ser. Resolvi aproveitar essas características de cada ator na composição de seus bufões. Assim, Victor falava mais justamente por improvisar melhor as falas. A bufona da Ana se achava muito sensual e adora brincar com o próprio corpo, era muito vaidosa, sendo que essa já era uma característica da própria atriz. João Vitor era cheio de manias e toques, freqüentemente grosseiro e de mau humor, corrigindo e chamando a atenção inclusive de outros atores durante os ensaios. Assim, falei pra ele que todas essas características fossem levadas pra cena, e ele começou a compor um bufão baseado em um velho rabugento que acredita ser o líder do bando.

Outra influência importante dos primeiros encontros teóricos que foi levada diretamente para os improvisos nos ensaios práticos foi de buscarmos a comicidade existente dentro da própria peça de “Macbeth”. Já que o bufão tem esse poder de comentar e criticar, de escancarar os nossos alvos, o atrito de uma peça datada do século XVII da Inglaterra com um grupo carioca do século XXI foi também um prato cheio para os comentários dos bufões. A própria insistência em se fazer Shakespeare nos dias atuais e freqüentemente utilizando uma linguagem que, mesmo sendo bela, é extremamente difícil e inacessível, precisava também ser levado pra cena. Considerado por muitos como o melhor dramaturgo do teatro, o mais conhecido, o mais encenado, o próprio Shakespeare foi ganhando um status como se fosse algo muito distante e acima de meros mortais, como se fosse voltado para um público específico. Ele foi perdendo o seu caráter popular e, assim, virou ele mesmo base e alvo na nossa peça ao mesmo tempo. Uma peça de Shakespeare que também critica o próprio Shakespeare. Investigamos a fundo elementos considerados estranhos na peça e bastante questionáveis. Elementos que talvez fizessem bastante sentido quando escritos, mas que são muito estranhos e confusos quando seguidos a risca nos tempos atuais. Percebemos que todas as cenas onde o Rei Duncan estava o personagem estava sempre elogiando

algo ou alguém. Assim, na nossa peça, ele se tornou um chato que só sabe papparicar. Achemos absurda a segunda cena da peça onde um sargento ensanguentado, morrendo no chão do campo de batalha, é obrigado a dar um longo relato sobre os feitos de Macbeth em batalha para o Rei, ao invés de ser logo socorrido. Então recriamos essa cena onde o sargento morre e ressuscita repetidas vezes sem conseguir dar a notícia, enquanto o Rei escuta do alto. O personagem do general Banquo, amigo de Macbeth, era sempre tratado, ainda que sutilmente, como um personagem em segundo plano, como se sempre estivesse à sombra de Macbeth. Então verticalizamos nessa característica e ele virou um pobre coitado, bobo e que se conforma com tudo, que acha que tudo está sempre ótimo. Lady Macbeth ganhou ares de uma vilã de novela mexicana. Macbeth virou um inseguro indeciso que adora soltar um monólogo, mas que logo vira um amálgama de várias figuras para paródia, desde machistas, até políticos e um PM reproduzindo todo o discurso de um fascista abordando jovens da favela. Características da obra de Shakespeare como levar páginas e páginas para descrever pouca coisa, excesso de textos rebuscados, momentos inusitados para o personagem começar um monólogo, indagações sobre o que é a vida a partir da fala de um nobre (fato presente em várias tragédias do dramaturgo), tudo isso virou material para a subversão dos bufões. Mais do que sair inventando piadas, encontramos piadas já existentes na obra original, mesmo que não fosse uma comédia.

Neste processo, talvez mais do que qualquer outro, além de me ver obrigado a manter a calma frente os imprevistos que foram surgindo e pensar em soluções para que o trabalho pudesse continuar e mantivéssemos uma qualidade, me vi também seguindo meus instintos muito mais vezes. Sem saber dizer exatamente o porquê, tomei decisões que simplesmente me pareceram certas. Naturalmente pareceram certas, tive esse sentimento. E olhando agora, além de contratempos que foram surgindo, muitos dos problemas que enfrentamos foram justamente por eu não ter seguido esses instintos. Talvez eu não tivesse cem por cento de certeza com toda a equipe inicial, mas não percebi isso, ou não quis perceber, talvez por medo de atrasarmos mais ainda o cronograma. Posteriormente, tivemos problemas graves com João Vitor e alguns (que logo foram resolvidos) com Anauê Braz.

Ela, por exemplo, descobri depois que não era atriz. Tinha sim muito potencial, muita energia, empolgação, posicionamentos e questionamentos que achava interessantes, mas ainda assim, eu estava lidando com uma não atriz, e ela mesma falou que não era e que precisaria muito de ajuda. Acreditei que ela iria evoluir ao longo do processo, que as marcas e dramaturgia definidas dariam muito mais segurança para ela, mas nos momentos de improviso (mesmo a peça estando marcada, operamos muito com improviso e relação com a platéia) ela ficava completamente desesperada e perdida, mesmo tendo vontade de fazer.

E o problema enfrentado com o João Vitor, além dos horários que, dos três dias fixos que marcamos de setembro em diante ele só podia dois, era de energia. Ótimo ator, bastante trabalhador e dedicado, mas seu humor e posturas durante todo o processo simplesmente não estavam em sintonia com o restante do grupo. Conforme o tempo

passou, ele freqüentemente ficava doente, cheio de dores que ou faziam com que não pudesse ir a alguns ensaios (e assim perdemos algumas semanas do cronograma) ou sua participação era muito limitada e se esgotava cedo demais, por cansaço. Constantemente no celular durante conversas, pouco participativo, eu e o restante da equipe fomos sentindo um distanciamento que só aumentava. Quando são seis pessoas em uma sala fechada se encontrando toda semana durante meses de processo, é muita energia acumulada e impossível não sentir quando algo está estranho, mesmo que ninguém fale abertamente.

Este último problema aqui apresentado também teve um agravante colocado por Victor que, por me conhecer a mais tempo, se deu a liberdade de falar sobre o assunto. Sempre fiz questão que nos ensaios os atores se sentissem o mais a vontade possível. São seis pessoas trabalhando em conjunto durante meses de processo, sabendo que juntos tornaríamos essa peça uma realidade. Mesmo que o convite inicial tenha sido meu, não existem hierarquias na sala de ensaio, mas sim parcerias, um ajudando o outro. Isso tudo é ótimo por um lado, mas por outro, tem também o risco de cair em uma permissividade que foi muito prejudicial para o trabalho. Como, por exemplo, quando não chamei tanto a atenção de faltas e atrasos de várias pessoas como deveria pelo receio de perdê-las, considerando que este é um trabalho que, momentaneamente, não estava sendo pago, era um investimento. Posturas pouco participativas na sala de ensaio ou de distanciamento também aconteceram por conta disso. E ainda o contrário, quando questionamentos da cena e da direção eram feitos pelos atores durante as práticas propostas, quebrando totalmente o fluxo de trabalho do dia. Críticas são fundamentais e sempre peço por elas, mas precisam vir no momento correto. Passando por essas dificuldades, descobri mais ainda a real diferença entre ser autoritário e ter autoridade. Eu não precisava ser autoritário para exercer minha autoridade de diretor. E para exercer minha autoridade era necessário para que tivéssemos uma fluidez no trabalho, que pudéssemos avançar com ele.

Aprendi especialmente neste trabalho que ator não se justifica. Eu enquanto ator já tinha este pensamento, mas como diretor é diferente e maneira de perceber isso. Aprendi isso principalmente ao observar o contraste entre atores que claramente avançavam mais junto comigo quando experimentavam tudo que era proposto sem pestanejar e que estavam presentes todos os dias na hora marcada, com dos atores que ficavam dando justificativas constantes por terem se atrasado ou para não fazer alguma coisa sugerida. Mesmo o trabalho não sendo pago, somos todos adultos e ninguém estava sendo obrigado a fazer nada, o que não deveria ser uma novidade para ninguém, então quem assume este compromisso ou qualquer outro, só deve assumir para fazê-lo de maneira sincera e completamente entregue, nada menos que isso. Ao menos, este deveria ter sido o acordo.

Considerando as dificuldades iniciais de ter que administrar egos, afetos e falta de presença física (lutando muito para também não ser espiritual), tinha ainda que cumprir o (novo) cronograma a todo custo e garantir a qualidade do trabalho. Assim, e ainda estando sozinho agora na parte dramatúrgica, fui me dando prazos para ter partes do

trabalho levantado. Por exemplo, final de agosto e no máximo início de setembro deveríamos ter a dramaturgia pronta. E fui o mês de agosto inteiro registrando as criações dos atores na sala de ensaio. Fomos fazendo nossas seleções com relação a peça original, o que queríamos manter dela e o que não queríamos. Aos poucos, entre improvisos e conversas, fomos moldando nossa própria versão de “Macbeth”. Cenas da peça original que tinham a função de contextualizar o que estava se passando pela Escócia em dado momento da história, o que a população estava pensando (todas as mortes realizadas por Macbeth eram retransmitidas de outra forma ao povo), vimos como uma ótima oportunidade para fazer nossa crítica a manipulação midiática que o Brasil tem vivido, e substituímos essas cenas por cenas de repórteres entrevistando Macbeth discursando. Aos poucos, nessas cenas Macbeth foi ganhando contornos de Michel Temer, e resolvemos optar por manter a paródia, sem precisar mencionar nomes.

Outras cenas não necessariamente tinham uma crítica, algumas eram apenas necessárias para avançarmos na história, mas reconhecemos que essas cenas, sendo divertidas por serem divertidas, eram também estratégicas na medida que o público se divertiria sem um compromisso aparente, para logo em seguida colocarmos uma crítica mais clara. Por exemplo, uma cena que não aparece na peça, que só é dita, é a morte do Rei Duncan. Em um momento do processo, optamos por representá-lo por um fantoche. Durante sua morte, todos os atores pegam o fantoche e pisoteiam nele até matá-lo. Logo depois vem uma cena que poderíamos ter apenas narrado, mas fizemos questão de colocá-la, pois achamos que exemplificava muito do que queríamos dizer com a peça, que é a morte dos guardas para levarem a culpa pelo assassinato de Duncan. Em um improviso enquanto fazia o Macbeth, aos poucos Victor foi reproduzindo todos os discursos de “bandido bom é bandido morto”, ganhando os trejeitos de um PM fascista. Assim, optamos também por manter esse caráter e verticalizar mais nele, sem o intuito de fazer graça. Trabalhamos dessa maneira temperaturas na peça, com cenas mais “frias” (morte de Duncan) seguida de cenas mais “quentes” (Macbeth PM). A peça foi toda pensada e dosada dessa maneira. Um dos problemas mais graves que sentimos durante o processo foi ritmo, que continuamos sentindo a necessidade de acertá-los mesmo depois da estréia na UFRJ. Mesmo no final, com a peça toda levantada, poderíamos ter duas passadas da peça completamente diferentes, uma chata e outra incrível, simplesmente por causa de mudanças de ritmo em uma ou mais cenas.

O musicista, Duda Bastos, que no início teve suas presenças mais irregulares por conta de trabalhos, depois conseguiu chegar junto e caiu dentro do trabalho, estando presente em quase todos os ensaios, criando sua trilha sempre em conjunto com os improvisos dos atores, como se ele mesmo fosse mais um ator em cena. Esta relação com a música, aliás, hoje não consigo ver de outra maneira que não a que foi estabelecida com a Duda. Ele se tornou um integrante fundamental da equipe e, com o tempo, os poucos ensaios que não esteve presente faziam uma falta absurda, como se o ator que está presente em todas as cenas não estivesse mais e tivéssemos que fazer com um buraco.

Outras adaptações como cortes foram necessárias, por conta de nosso tempo de peça. Os vários nobres da peça original foram sintetizados na figura de Macduff. O segundo filho de Duncan, Donalbain, que aparecia no início da peça e depois desaparecia sem nenhum motivo aparente, foi simplesmente cortado. Até começamos a brincar com essas dúvidas existentes no texto original, mas tivemos que fazer escolhas para termos uma base mais forte.

No final de agosto, tivemos nossa primeira baixa no elenco quando Anauê teve que sair da peça, pois antes ela só podia estar conosco porque sua faculdade estava em greve e agora não estava mais. Ficamos um período só com quatro pessoas, enquanto procurávamos uma atriz nova para substituí-la.

Uma tarefa que pedi e que determinou nossa base foi uma composição que eles tiveram quase um mês para preparar. Eu queria que, em algum momento da peça, os bufões parassem para comentar com a platéia sobre a seguinte pergunta: como se faz um rei? Já que o objetivo era fazer paralelos com nossa atualidade, eu queria de alguma maneira aproximar a palavra “rei” usada na peça com outras formas de reis da atualidade, do nosso país. E dei algumas regras para a composição: ela tem que ser visual; tem que ser uma resposta do bufão de vocês; pode usar um objeto; pode falar; pode usar música; tem que ter um barulho. E deixei em aberto para responderem o que quisessem, o que entendessem da tarefa, mas precisavam responder com sinceridade, e não apenas por fazer o que foi pedido. No dia das apresentações, João levou um pote grande de suplemento com a palavra “Rei” grudada no nome da embalagem, de modo que aparecia escrito “Ultra Rei Pro”. O pote estava cheio de leite em pó, que ele chamou de vitamina, misturou na água e bebeu. Enquanto demonstrava, fazia todo um discurso de vendedor, falando como todo mundo quer superar as dificuldades da vida, de como no fundo todo mundo quer se tornar um rei. Farley fez uma espécie de bolo invisível que colocava dentro de um aparelho de microondas, como se para ser rei existisse uma receita. Victor fez todo um discurso sério falando do que um rei era feito e simulou uma cena de sexo onde o rei era concebido. E Ana fez uma vitamina nojenta com extrato de tomate, farinha, canela, coxinha e ovos. Durante todas as suas apresentações, permeava o que parecia ser um discurso de vendedores de algo, de um produto, onde todo mundo tenta convencer das vantagens de ser um rei. A visão dos bufões do que era um rei estavam postas de maneiras escancaradas, como o Victor descrevendo o rei como um fascista manipulador, e a Ana que queria fazer alusão do asco da sua vitamina com o rei como uma figura também nojenta, que causa repulsa. A partir dessas composições, visualizei o formato base que veio a ser a peça, dos bufões vendedores de serviços e anunciando seu mais novo produto: uma vitamina milagrosa que torna qualquer um que bebê-la um rei! Para ilustrar a eficácia do produto, os bufões começavam a contar sua versão de “Macbeth”, que supostamente tomou o produto. Juntamos essa base dos bufões vendedores com a peça de “Macbeth” recontada e, assim, no início de setembro, tivemos nossa dramaturgia.

A maioria do que está escrito foi pura criação dos atores na sala de ensaio que eu fui registrando. Algumas poucas partes, alguns buracos que precisavam ser preenchidos

fui eu que escrevi sem que os atores tivessem improvisado antes. Uma cena em especial, que era o monólogo final da Lady Macbeth antes de morrer, pedi que a Ana escrevesse, e que fosse um verdadeiro desabafo da própria atriz do que ela gostaria de dizer naquele momento, do que estava pulsando nela. O surgimento do texto foi, de fato, um trabalho em conjunto, uma criação coletiva.

No início de setembro encontramos nossa nova atriz, que ficou até o final, que foi a Thais'D Castro. Eu a conheci brevemente num trabalho anterior, mas nos falamos muito pouco. Senti uma boa vibração dela e ouvi ótimas recomendações. Mais do que as recomendações, senti que algo muito bom podia vir dela, e foi um dos maiores acréscimos que tivemos na peça. Mesmo ela chegando com a dramaturgia já levantada, falei pra ela de como foi todo o processo, sobre as pesquisas individuais de cada ator sobre os seus bufões e que ela poderia (deveria) experimentar algo que dissesse respeito a ela. Imediatamente ela trouxe pros ensaios um bufão com deficiência, que no caso, foi um cotoco no lugar do braço direito, justamente porque a deficiência era algo presente em sua família e era muito significativo trazer isso de alguma forma para a cena. Com texto pronto e atriz substituída, iríamos finalmente começar a marcar a peça!

Só que, na mesma semana em que tivemos essas novidades e chegamos a começar a marcar a peça, Farley Matos, que esteve no processo desde o início, se vê obrigado a sair da peça por conta de outros trabalhos que surgiram e iam tomar muito do seu tempo. A saída dele foi a que mais doeu, não só por estar desde o início, mas por ser um dos atores mais entregues e disponíveis na sala de ensaio, o único além do Victor que era do Grutta, extremamente querido e responsável por boa parte dos materiais de cena que foram criados. Por conta do nosso tempo já muito reduzido, optei agora por repensar a peça no formato de quatro atores ao invés de cinco, sobre o qual ela toda tinha sido pensada.

Apresentamos as seis primeiras cenas (pulando a cena de apresentação dos bufões vendedores, que ainda não estava pronta e sem a presença do musicista) para a orientadora exatamente uma semana depois da saída do Farley, e a peça se encontrava em um estado de pura histeria, exageros e inseguranças. Sabíamos que tinham várias outras cenas que não foram apresentadas ainda que iriam suprir essas questões, mas depois dos comentários da orientadora a peça logo ganhou novos rumos. Apontou sobre o exagero visual que falava mais alto e a falta das críticas. Percebemos que estávamos dando falta de afinar mais o material de "Macbeth" com os bufões de cada ator. Percebi que, na ansiedade de levantar logo a peça dentro do nosso cronograma (que ficava mudando constantemente a cada atraso, falta e imprevistos que atravessavam o processo), acabei separando os bufões dos improvisos de como brincar de contar a peça de "Macbeth", quando deveriam ter sido os bufões a brincar de improvisar a peça o tempo todo. Vários ensaios, pelo desespero de contornar os imprevistos, sabendo que os atores estavam todos ainda muito inseguros em saber o que é a figura do bufão, se tinham descoberto ou não, se estavam fazendo direito ou não, optei por partir direto para os improvisos das cenas ou invés de sempre começar pelos bufões. Isso tornou a peça, até o momento que nos encontrávamos, carecendo de conteúdo. Outra crítica feita que

foi longamente discutida depois foi o uso do cotoco pela Thais (que desde o início fazia todos os ensaios com o braço enfaixado), que poderia dar leituras perigosas, talvez causar algum constrangimento na platéia e na própria atriz. Optamos, temporariamente, por não ter mais o cotoco.

Concordei com todos os apontamentos e sei que eram necessários, mas mesmo assim, na primeira vez que eles chegam, o sentimento que toma conta é de total incerteza e insegurança. Que rumo eu tenho tomado? Será que erramos desde o início? Dava tempo de mudar? Por onde começar? Mudávamos tudo ou por partes? Como os atores vão ficar depois disso? Esta última questão foi minha maior preocupação, porque não era só que decisões o diretor iria tomar para modificar a cena, mas também como administrar as inseguranças dos próprios atores. Ao passo que uns tínhamos maturidade o bastante para saber que críticas são necessárias e fazem parte de qualquer processo, tive receio de eles perderem a confiança naquele que começou toda essa loucura, que os mobilizou para gastarem seu tempo e dinheiro para se encontrarem três vezes por semana sem ganhar um único centavo. Nos ensaios seguintes, a energia ficou bem pra baixo, mas eu sabia que o maior desafio era eu clarear a cabeça para tomar as decisões necessárias e manter a minha energia sempre carregada para não ter o risco de todo mundo se deixar arrastar.

Essa falta de unir melhor os bufões com a nossa versão de “Macbeth”, que geraram todos os apontamentos feitos pela Adriana, se mostrou um erro grave de minha parte por dois motivos: mesmo chegando no formato final que foi a apresentação na UFRJ, demorou muito para os bufões de fato estarem dentro da peça, atravessando a história de Macbeth, tanto é que alguns dos apontamentos feitos pela banca e pessoas que viram posteriormente foi de ter dado falta de mais cenas dos bufões, de mais atravessamentos deles na peça; e outro problema foi de, indiretamente, ter alimentado essa insegurança dos atores com uma idéia de que precisamos “saber muito” sobre bufão para arriscar fazê-lo, criando um imaginário, um ideal de um lugar de entendimento e compreensão a ser alcançado. Sim, temos que ter o preparo. Sim, temos que correr atrás. Não, não podemos ser ingênuos quanto a isso e dizer que estamos fazendo uma coisa quando na verdade estamos fazendo outra, mas precisamos fazer para descobrir. Precisamos arriscar para ver como é. Ninguém deve esperar chegar a um formato ou compreensão “absoluta” sobre o que é essa figura. Devíamos pura e simplesmente fazer. Esse medo, essa necessidade de ter a certeza de que aquilo é ou não é bufão, como se precisasse da aprovação de um super estudioso ou entendedor do assunto para dar o sinal verde pra gente e dizer que estávamos fazendo da maneira “correta” atrasou muito, prejudicou muito o processo, simplesmente por deixar a insegurança falar mais alto.

No final do mês de setembro, após uma postagem minha no Facebook buscando colaboradores interessados em participar da peça para trabalhar com cenário e figurino, consegui fechar a minha equipe, com Uirá Clemente na Direção de Arte e Cenário e Tallyson Ramon (e uma equipe de sua escolha de assistentes) para Figurino.

Encontrei-me primeiro com Uirá, com quem tive uma excelente relação de trabalho. Extremamente compromissado e trabalhador, lançou idéias que achei que condiziam muito com o formato de peça que tínhamos alcançado naquele momento. Sua idéia dos baús que ficariam em cada ponta da arena foi aceita imediatamente e assim que tivemos a verba para a peça o cenário foi feito logo. Em algumas conversas, como os atores pegavam muitos objetos para fazer os personagens e usar na cena, para usar como espadas, microfones e outras coisas, pensei na idéia de assumirmos a estética do shopping chão, dos vendedores ambulantes vendendo um monte de tralha, objetos antigos, sujos e enferrujados no chão. Em um trabalho conjunto, chegamos a um consenso quanto ao cenário relativamente rápido e sem grandes atritos. O mesmo não pôde ser dito do figurino.

Marquei encontros junto de Uirá e Tallyson para discutirmos juntos a estética da peça, pois Cenário e Figurino deveriam dialogar e serem feitos em sintonia. O figurino base para a peça toda seriam os figurinos dos bufões, que deveriam traduzir os bufões investigados e criados por cada ator. Para fazer os personagens da peça de “Macbeth”, acessórios seriam colocados por cima (que, segundo me explicaram, já era função do cenógrafo). Ana já usava nos ensaios enchimentos nos peitos e na bunda, e era muito importante que isso se mantivesse nos figurinos e que ela ficasse segura com isso, por exemplo. Depois de algumas conversas e alguns ensaios que o Tallyson assistiu, ele veio com os desenhos dos figurinos. A princípio, eu e os atores achamos bastante interessantes. O problema foi e demora para fazê-los. Todos os figurinos e maquiagens só foram experimentados dois dias antes da estréia. Os atrasos foram inaceitáveis, deixando todos extremamente preocupados e ansiosos. Tallyson fazia demandas de materiais com muito atraso, e por vezes descobri que pediu materiais que não existiam. Uma falta de comunicação absurda da parte dele. Com os atores cientes disso, sugeri que cada um entrasse em contato diretamente com ele para ver se poderiam ajudar a adiantar alguma peça de figurino própria, dividindo assim funções e obrigando e adiantar o processo, porque demorava muito mais quando os pedidos dele centralizavam apenas em mim. Havendo essa disponibilidade e ajuda dos atores, conseguimos adiantar algumas coisas, mas não muito. Se não fosse pressão minha, os figurinos teriam chegado um dia antes da estréia.

Seguimos marcando a peça, agora tentando assimilar os apontamentos feitos pela orientadora com o prazo que tínhamos para cumprir. Apesar de tudo, tínhamos uma data para estreiar e a peça precisava estar levantada a tempo. Com o tempo, conversei muito com a Thais sobre sua bufona sem o braço e os riscos que teríamos se realmente fizéssemos dessa maneira. Para ela, era realmente muito significativo que realmente fizessem sem o braço, pois assim seria mais incômodo para quem assiste, e ela não via outra forma real de trazer para a cena esse incômodo da deficiência, para operar com a hipocrisia e preconceitos do próprio espectador. Já que isso dizia tanto respeito a ela era tão importante, resolvi comprar essa briga e ir até o fim com ela. E fomos. No geral, vendo a peça hoje, gosto muito da maneira que ficou. Para alcançar mais ainda esse lugar do incômodo no espectador, que nos interessava alcançar, sugeri a profissão de

prostituta para sua bufona. Além de vendedora, era também uma prostituta sem o braço direito. Assim ela operaria sempre buscando literalmente se vender para o espectador, e o cotoco sempre presente. Na banca sugeriram que o cotoco poderia ser melhor explorado, atravessar ainda mais na peça, e concordo, apesar de ter também gostado de nosso resultado final. Foi além do esperado.

Outra questão grave no processo foram os problemas de sala de ensaio com o João Vitor, que foram ficando cada vez piores, ele ficava cada vez mais doente, mais apegado de trabalhos e tarefas não relacionados com a peça e ele não estava sabendo realmente se separar deles para se entregar ao processo. Estava claro que ele não estava em condições de continuar fazendo a peça. A qualquer momento achei que ele fosse desistir, mas ele insistia. E eu deixei. Mesmo com a peça sendo marcada, tinha um problema muito estranho de energia na sala de ensaio. Uma coisa ruim estava acumulada ali, e no fundo eu sabia que boa parte era proveniente dele. Todos os atores e o musicista sabiam, mas poucos falavam disso. A peça estava quase toda marcada, o primeiro e o segundo ato marcos (dividimos a peça em três), quando a maldição de Macbeth fala mais uma vez: surgiu um problema no trabalho de João que impediria ele de se apresentar em um dos dias marcados. No mesmo dia que ele deu essa notícia, tentei me manter lógico e busquei a solução mais prática, que era trocar de data com a aluna diretora que se apresentava na mesma semana que eu. Cheguei e entrar em contato com ela, ela disse que veria o que podia fazer. Só que, antes mesmo de ela dar uma resposta definitiva, meu instinto falou mais alto dessa vez: senti que era uma oportunidade de mudar essa situação tão negativa centrada em uma única pessoa. Eu precisava fazer isso por mim, pela peça e por todo mundo envolvido. Era a chance de dar a renovada que precisava. Então, conversei com ele, aleguei que não consegui trocar as datas e que precisava fazer logo a substituição.

Durante uma semana inteira fiquei procurando o novo ator (e agora sem condições e repensar novamente para o formato de três atores), assumindo que ele pegaria o que o João deixou, que não teríamos tempo para compor um bufão só pra ele, que ia ser o que desse. E então, por indicação de Maíra, conheci o Pedro Silva, ou Ph Silva, como prefere ser chamado, que literalmente salvou a peça. Além de poder estar presente nos nossos três dias de ensaio, ele se mostrou extremamente competente, excelente ator, muito comprometido e trouxe várias características bem peculiares que foram facilmente aproveitadas na composição do seu bufão, que ganhou agora um aspecto mais de punheteiro, esquisito, de tarado solitário. Ele pegou as marcas em uma semana, e na semana seguinte terminamos de marcar a peça toda com ele. Em duas semanas avançamos dois meses de processo. Mesmo com todos os fatores externos que foram nos afetando, foi absurda a diferença de energia quando esse ator novo chegou. Se enturmou rápido com todos e, pela primeira vez, estávamos todos confiantes com a peça. Estávamos realmente leves, nos divertindo.

Hoje é muito claro como no início do processo começamos relativamente bem, apesar dos problemas de horários. Quando juntos, os atores rendiam muito e criamos muito relativamente rápido. A partir de um certo momento, a energia foi baixando, as

faltas e atrasos foram aumentando, pessoas saíram, figurinos atrasavam, insegurança falavam mais alto, pessoas ficavam freqüentemente doentes e exaustas. Um pouco de cada coisa aconteceu neste processo. Durante um bom tempo todos lutávamos para fazer a coisa acontecer, ficamos muito desestimulados. O maior esforço meu enquanto diretor foi, além de pensar em soluções para as cenas, não deixar a energia baixa prevalecer, não deixar que todos se desanimassem. Se o corpo estava presente, mas o espírito não, então já não teria o menor sentido em fazer nada disso. E mesmo assim, apesar de tudo, fizemos, conseguimos. Eu digo hoje que a melhor resposta para qualquer desestímulo seja os que foram descobertos durante o processo ou mesmo enquanto o projeto estava sendo pensado e poucos acreditavam que seria realmente possível é uma só: mostrar que é possível fazendo. Obriguei-me aqui a superar limites. Obriguei-me a insistir e fazer e tentar fazer bem. Obriguei-me a encontrar estímulos para aqueles que toparam fazer essa loucura comigo. Quando não sabia o que fazer, tornei minha dúvida uma questão coletiva e busquei ajuda no grupo. No bando. Este foi um trabalho que me ensinou mais uma vez que teatro é trabalho de grupo, de confiança e de necessidade. Não fazemos nada disso porque queremos, mas porque precisamos. Nada menos que necessitamos de fazer isso, de fazer nascer este trabalho. E foi porque precisamos muito que ele acontecesse, formamos o nosso bando, e nasceu. Se o trabalho teve qualquer mérito, qualquer elogio foi por mérito do grupo, do suor, dedicação e sofrimentos sempre compartilhados juntos e resolvidos juntos. Não só para levantar e ajustar as cenas, mas até para as buscas de atores novos. Eu e toda a equipe nos prontificamos a resolver isso.

Só tenho a agradecer imensamente muito e para muita gente. Quando chegamos ao final, nos agradecimentos finais, a sensação de conjunto se faz muito forte. Foram muitas mãos que manusearam ferramentas invisíveis de afetos e energias. Foram muitas mãos que abraçaram essa peça e que me fizeram sentir abraçado. E o sentimento forte e tranquilizador de que, ao fechar este ciclo que foram as apresentações na UFRJ, só agora estamos realmente começando. Começando outro ciclo.

NOME COMPLETO DO ALUNO: Daniel Cintra dos Santos Rangel

DRE: 112077161

ORIENTADORA: Adriana Schneider Alcure