

Dramático ou pós-dramático, cena ou performatividade? Enrique Diaz antes e depois da Companhia dos Atores

**Dramatic or post-dramatic, scene or performativity?
Enrique Diaz before and after Companhia dos Atores**

*Entrevista com Enrique Diaz concedida
à João Bernardo Fernandes Caldeira ¹*

Resumo

Entrevista com o encenador Enrique Diaz, instigado a responder sobre os tensionamentos e procedimentos como diretor artístico da Companhia dos Atores, até 2012, e os utilizados em sua recente trajetória-solo, na qual encenou três textos de Daniel Maclvor. Situado neste entrelugar entre cena e performance, árvore e rizoma, sob influxo tanto de Artaud como da tradição do teatro moderno, Diaz oferece um campo de horizontes possíveis sobre as reconfigurações, agenciamentos e possibilidades da própria encenação contemporânea.

Palavras-chave: Teatro; performatividade; pós-dramático; processo colaborativo

Abstract

Interview with the director Enrique Diaz, confronted to answer on the tensions and procedures as artistic director of the Company of the Actors, until 2012, and of his recent trajectory-solo. Situated in this interlacing between scene and performance, tree and rhizome, under the influence of both Artaud and the tradition of modern theater, Diaz offers a field of inquiries about the reconfigurations and assemblages of the contemporary staging itself.

Keywords: Theater; performativity; post-dramatic; collaborative process

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC), da Universidade Federal do Rio de Janeiro - joaobernardo@gmail.com



João Bernardo Fernandes Caldeira com Enrique Diaz
No PPGAC (UFRJ), em 2014. Foto: Bruno Jatobá

Depois de 24 anos como diretor artístico da Companhia dos Atores, em 17 de outubro de 2012 **Enrique Diaz** anunciou o seu desligamento do grupo. No ano seguinte, ele assinaria direção e atuação de *Cine Monstro*, seu primeiro monólogo como ator. Era o terceiro espetáculo em sequência que dirigia baseado em textos do canadense Daniel Maclvor e fora do âmbito da Companhia dos Atores (*In on it*, de 2010, e *A primeira vista*, de 2012, foram os outros dois). Em comum, entre estas três montagens, modos de operação em diversos sentidos divergentes dos procedimentos investigados em mais de duas décadas de Companhia dos Atores. Texto e encenação não resultavam de um processo colaborativo empreendido por um coletivo de múltiplos atores-performers-criadores.

Esta trajetória ímpar nos oferece um horizonte de indagações e tensionamentos capaz de redimensionar os possíveis contatos e desfronteirizações entre os conceitos de teatro pós-dramático e performatividade. Trata-se, agora, de um diretor que empreende apenas algumas semanas de ensaios, voltados, sobretudo, para apreensão de um texto dramático. Estaríamos diante de um retorno reconfigurado da figura do encenador, que estaria abrindo mão de produzir uma cena múltipla, não totalizante, intertextual, performativa e colaborativa? Ao optar por encenar os escritos de Daniel Maclvor, portanto exteriores e anteriores à sala de ensaios, Diaz retoma a proeminência da palavra escrita sobre a presença cênica? Ou seria possível entrever uma dramaturgia que já se configura como autorreferente, fragmentada, desfronteirizada e híbrida, situada nesta zona de indiscernibilidade entre real e ficção, em que o texto procura se articular com a performatividade da palavra?



João Bernardo Fernandes Caldeira com Enrique Diaz
No PPGAC (UFRJ), em 2014. Foto: Bruno Jatobá

Na entrevista a seguir, confrontamos Enrique Diaz com conceitos e procedimentos sobre os quais nem mesmo a Companhia dos Atores chegou a um consenso. Criação coletiva, processo colaborativo, pós-modernidade, pós-dramático e performatividade, termos muitas vezes associados à trajetória do grupo e discutidos internamente. Um debate que se estende de Zimbisnki a Antunes Filho, de José Celso Martinez a Gerald Thomas, Companhia do Latão e Vertigem – à própria trajetória do teatro nacional.

Qual é o lugar ocupado hoje pelo teatro numa sociedade do espetáculo, da imagem, da cibercultura, hiper-realista, desmaterializada?

Olha difícil falar geral, até porque não me preocupo muito com isso. Pra mim o teatro funciona como uma proximidade real, uma acessibilidade em termos de encontro. É o lugar onde a gente realmente se encontra e faz as coisas juntos. Isso porque o meu caminho, na Companhia, é um caminho geracional, um gozo do teatro é um gozo quase adolescente. Então se mistura essa facilidade da amizade e do encontro com o espaço onde você pode exuberar, delirar. E que traz essa impressão de que o que deseja não está tão longe de onde você está. Então eu identifico o teatro, pela minha trajetória, até certo ponto errática, como um lugar onde a gente faz o que quiser. Nada te impede. Se você quiser fazer teatro, você vai e faz. Se você quiser fazer cinema, já é um pouco mais difícil. Acho que teatro tem essa quase não mediação. É o lugar da resistência por excelência. Porque você simplesmente se encontra. Fica sendo um lugar de importância extrema.

Num mundo de desencontro, um lugar de encontro?

Eu nem diria desencontro. Acho que o mundo é feito de muita coisa, não tenho essa visão apocalíptica. Acho que tem sim essa questão da mediação, das mídias, da distância, da relação com a presença, que hoje em dia é diferente do que há 50 anos. Então a relação de copresença, física, mudou bastante. O teatro mantém um lugar de copresença e de convivência muito particular. Tanto que existe essa coisa pueril, imbecil, de como as pessoas se comportam no teatro – como se fosse Netflix – porque estão desacostumadas com um pacto mínimo de que estamos nos encontrando aqui. Parece que estão só consumindo alguma coisa, pagaram ingresso e têm direito a serem satisfeitas. E esse lugar não é só do teatro. Tem uma coisa de festa também, em muitas instâncias não tradicionalmente teatrais, com esse potencial de encontro, de comunidade, de estar junto no mesmo espaço, que eu acho importante. Mas sem desmerecer toda ação mediada eletronicamente, tudo isso é sensacional. Já que estamos todos ficando obsoletos, acho importante lembrar que algum dia foi assim.

Os processos de pesquisa da Companhia incluíam a investigação do corpo do ator, por meio de workshops, viewpoints, improviso etc. Você afirmou: “Há uma visão primária de que ator atua e diretor dirige só. Está pressuposto na ideia de companhia que há um embate, discussão”. No livro comemorativo de 15 anos do grupo (Cordeiro & Diaz & Olinto, 2006), você e os integrantes da Companhia adotam a ideia de que se utilizaram do processo colaborativo, em vez da criação coletiva. É essa a sua opinião? Qual você acredita ser a diferença entre processo colaborativo e criação coletiva?

É uma questão de sensação da terminologia. Essa coisa do colaborativo ficou muito forte com o Teatro da Vertigem. Eu me lembro de que quando isso aconteceu já não era mais criação coletiva, mas uma espécie de organização de funções. Há toda uma tentativa, quase como uma empresa (no bom sentido), de entender as funções dentro do trabalho e, ao mesmo tempo, permiti-las que se permeabilizem. Então, no fundo, é uma mistura das duas coisas, se a gente pressupor que a criação coletiva é uma mistura geral de funções, todo mundo junto o tempo todo, não tem uma cabeça; enquanto o processo colaborativo, como foi batizado, possui esse pressuposto de que as funções existem, mas são permeáveis, há uma potencialidade de colaboração, em parte porque não é o caos total e em parte porque não é hierarquizado e as pessoas e papéis não estão totalmente separadas. Foi uma coisa que foi acontecendo naturalmente, e num momento foi nomeada. Eu tenho a impressão de que a gente viveu uma mistura bem forte das duas coisas: a gente sempre trabalhou com o caos, de maneira bem-vinda, e ao mesmo tempo com esse desejo de organização. Eu sempre tive desejo de desenho dos trabalhos. Depois de muito tempo na Companhia fui vendo que deixar a coisa... – vivi isso também com o Coletivo Improviso de uma maneira até mais radical – havia uma tendência de fazer espetáculos que fossem mais improvisados, sob esse forte vetor do que pode acontecer durante o próprio espetáculo. E eu sentia que tinha um negócio ali, que pode ser do mandão, que eu não conseguia fazer algo que fosse realmente liberado em termos de tudo pode acontecer. Então eu

fazia essa função que era o tempo todo tentar lembrar as pessoas: “o que a gente está fazendo”? Em determinados momentos históricos da Companhia, dizendo: “gente, vamos só tentar lembrar o que eram os outros espetáculos, sem querer determinar ou seguir uma plataforma de trabalho, mas para tentarmos reconhecer o que a gente fez e tentar ver, nesse exercício de reflexão, o que a gente é, está sendo e pode ser”. E ainda assim mantendo um caminho mais ou menos errático, a gente fez vários trabalhos que apontavam para direções bem diferentes.



João Bernardo Fernandes Caldeira com Enrique Diaz
No PPGAC (UFRJ), em 2014. Foto: Bruno Jatobá

Como se as duas coisas caminhassem paralelamente.

É, tinha uma coisa de encontro festivo. Lembro-me de ensaios específicos, em que, ao mesmo tempo, tinham pessoas chegando, pessoas se aquecendo, algumas conversando e outras já produzindo cena. Aquilo ali acontecendo, a música rolando, e isso não ser um problema. Esse caldo caótico era muito legal. Depois de um tempo, a gente foi precisando cada vez mais de uma organização maior, porque quanto mais o tempo passa mais velho a gente fica e menos tempo a gente tem para ficar de boeira. A gente organizava as pesquisas, criava grupos específicos, treinamentos, focando os pressupostos de cada trabalho.

E, em geral, era você o responsável por essa organizada geral

Não vou assumir que só eu fazia isso, mas era uma função prioritariamente minha, ou que eu exercia prioritariamente por uma necessidade de ter um todo, ou algum tipo de organização. Mas também não descarto a interpretação de que seja só uma questão de querer mandar mesmo. Eu lembro que eu sempre falava também dessa relação solta com os trabalhos, de tentarmos fugir do padrão habitual de uma companhia, que era muito messiânico demais. Muitas vezes fomos caracterizados, por pessoas de fora, como uma companhia que, diferentemente de outras, conse-

guia manter um namoro com outros trabalhos, com televisão, cinema, outras companhias etc. Era algo muito positivo. Mas eu sempre falava: “a gente precisa só saber se existe uma espécie de perímetro comum. Porque se isso aqui não tem contorno nenhum, se é igual a todo o resto, por que a gente chama de companhia?”. Então tinha essa coisa da gente tentar ser um organismo vivo, com essa respiração, mas que fizesse sentido o esforço que dizia respeito à sua manutenção. Se não, nem teria sentido. Tem a ver com esse jogo de soltura e amarração. Eu diria até que o cansaço em relação a isso é que fez com que eu acabasse saindo, porque é um negócio bem selvagem.

Em sua recente trajetória solo, na montagem dos textos de Daniel Maclvor, podemos dizer que você deixou o processo colaborativo? Você decide abandonar esse problema, esse modo de operação? Ou você passa a reunir este processo coletivo em uma única pessoa, encarnando uma espécie de persona criadora multidivida entre espaços conflitivos e disjuntivos, entre ator e encenador?

Anota isso prá mim para eu usar! Por mais que a Companhia tivesse desejo de pesquisa, e que tomasse eventualmente aulas para determinados trabalhos, eu nunca tive vontade ou vocação para desenvolver um treinamento. Essa história em Nova Iorque² foi super bacana, porque naquele momento, naquela idade, trouxe uma formação que deu um andamento diferente para nós. E criou uma espécie de comunidade, foi importante inclusive para o teatro no Rio. Esses trabalhos a partir dos textos do Daniel fazem parte de um movimento. No Coletivo Improvisado havia uma maneira diferente de trabalhar da Companhia – semelhante, mas diferente – porque não era uma companhia, mas algo muito mais solto, baseado num treinamento. Tinha uma fluidez totalmente diferente da Companhia, que tinha um componente geracional, todo mundo da mesma idade. No Coletivo, a gente tinha outra coisa segurando as pessoas que não essa relação afetiva e histórica. E isso era muito libertador. Tanto que quando o Coletivo foi virando o Coletivo, antes era só um treinamento, eu falava: “gente, eu não quero outra companhia, pelo amor de deus!”. Mas, ao mesmo tempo, a gente quer alguma coisa do “ser” companhia. E aí também passa a ter filho, tinha a minha família, a família da minha mulher, a Companhia. Não aguentava mais família. Essas peças do Daniel foram quase uma casualidade – não todas elas, mas no princípio –, uma espécie de antídoto para esse excesso de família. *In on it*³ eu acho que não tem nada a ver com trabalho colaborativo. É uma peça pronta, que eu montei. O trabalho é feito como qualquer peça de teatro minimamente decente. Decente que eu quero dizer é que não se trata de um diretor babaca que chega e fala: “ó, é assim, assim e acabou”. Porque isso eu não sei o que é. É sempre colaboração. Mas eu montei: *In on it* em seis semanas. Não dá para entrar no mesmo nível de debate, neste sentido desse espaço que você abre. Esses textos vieram com naturezas tão diferentes, opostas e apaixonantes, que era uma espécie de aprendizado. Porque não era uma questão mais tanto de corpos no espaço, agrupamentos, contrastes e

² Em 2001, Diaz passou um período em Nova York pesquisando o trabalho de Anne Bogart, e SITI Company, focado principalmente nas técnicas de treinamento de Tadashi Suzuki e nos *viewpoints*.

³ Dos três espetáculos encenados por Diaz, baseados nos textos de Daniel Maclvor, *In on it* foi o primeiro.

oposições. Era um trabalho muito mais solitário do ator. Na Companhia era o ator dentro de uma indagação coletiva, de geração, de espetáculo. Os espetáculos do Daniel são muito mais controlados, no sentido da forma, de uma concentração muito grande no material dramático. O que a gente precisa ser para realmente entender esse material e fazer dele o melhor? E tem uma questão de produção também: eram peças fáceis de fazer. Não tinha aquele potencial de risco de peças da Companhia. Ensaiei *Melodrama* durante um ano, *A morta* foram nove meses, eram coisas que não sabíamos onde iriam dar. *A Bao A Qu* não tinha nem texto. As peças do Daniel tinham uma espécie de garantia, dada por aquele texto, e ao mesmo tempo você não estava fazendo algo burocraticamente, porque dava trabalho. E, ao mesmo tempo, encontra um tipo de público diferente. Então tem essa trajetória. E essa coisa da família e de como lidar com essa administração de muita gente que você quer que tenha opinião, e que possui opiniões divergentes, e desse conflito político. O quanto isso trás cansaço. Isso se traduziu pra mim também pessoalmente numa espécie de maturação, não sei nem se maturidade. Um processo de mudança, ficando mais velho, e aquele lugar ali mais caótico foi se distanciando. Então, ao mesmo tempo, não à toa que eu quis fazer um solo. Fui indo nessa direção. E tem horas que eu falo: "o que está acontecendo? Onde foi parar todo mundo"? Em outros momentos, quando estou me aquecendo para fazer a peça, eu penso: "que paraíso, que maravilha! Por que eu não uso esse espaço no palco que é o melhor lugar no mundo para aquecer? Em silêncio, sabe, silêncio"! São meus amores da vida, incríveis, mas como é que faz para que essas pessoas, com essa qualidade de família... E aí tem a coisa do pai também, e tem uma hora em que você fala: "não"! Dá vontade de você ser ator com outro diretor. Que é o revés. Só que eu sou muito chato, então acabei preferindo escolher ser eu mesmo o diretor. Mas também foi só uma vez, né. Vai virar a Denise Stoklos, agora. E eu não estou falando mal da Denise Stoklos. Eu adoro a Denise Stoklos.

Qual é a potência dessa cena mais intimista e minimalista em relação ao trabalho da Companhia?

Eu gosto muito da composição e relação espacial dos *viewpoints*, do fluxo, da dinâmica, da musicalidade, dos corpos e do contraponto. Isso eu exercia muito com a Companhia. Na hora em que você elimina essa quantidade de elementos e foca, você pensa: "caramba, tenho todo tempo do mundo. É incrível". Mas você perde aquela revoada, que é linda, eu adoro. E ganha um foco muito grande. Eu particularmente gosto muito desses textos, mesmo eles sendo bem *playwrite*, acabadinhos e pensadinhos. Fazer aquilo com excelência é um trabalho muito tesudo. No caso de - *In on it*, não mexi uma vírgula. Mentira. Tem dois cacos na peça. *A primeira vista* foi um pouco mais livre, sobretudo na tradução. *Cine Monstro* já meti a mão com mais liberdade, sabendo que, no fundo, ao fazer isso, eu estava respeitando o texto dele. Em termos de resultado, concretamente, plasticamente, são diferentes.

Você afirmou: "às vezes tenho vontade de trabalhar mais tradicionalmente, porque muitas vezes eu vejo espetáculos e me satisfaço com aquilo também. Mas a Companhia acaba tendo esse lugar de embate, de busca. Eu fico buscando mais

um autor que compartilhe comigo desta busca do que um autor que fique parado” (Cordeiro & Diaz & Olinto, 2006). No teatro contemporâneo, muitas vezes o texto é visto como algo que impõe à cena uma lógica opressora, de separação entre gesto e palavra, tal como formulado por, entre outros autores, Artaud e Derrida. Por isso, em muitos casos, o texto surge do processo colaborativo para compor essa escritura cênica em movimento. Você encontrou, na obra de MacIvor, esse texto que você buscava, perfurado, espiralar, que já é cena e não literatura, repleto de lacunas, vazios e entrelinhas a serem preenchidas não só pelo encenador, mas também pelo espectador?

Quando estávamos trabalhando em *O Rei da Vela*, ou também *A morta*, a gente falava: “O bom do texto do Oswald é que ele é incompleto, meio errado, deixa buraco. A gente sente que tem espaço para entrar”. É o texto esponja, do qual cada época vai se ocupar de um jeito. A gente não queria montar o texto, a gente queria pensar. Queríamos ler um texto, uma ideia, um material qualquer, e descobrir as nossas indagações e possíveis respostas, durante o trabalho. O Daniel tem esse negócio de... – aí volta essa coisa do tempo, da idade e tal –... de um conforto. Vou abrir alguns parênteses. Quando eu vi - *In on it* encenado, antes de querer fazer, eu falei: “olha, ele faz o que eu gosto de fazer, em termos de dobraduras e do jogo de metalinguagem, e já está no texto. Poxa, uma peça boa de fazer, um bom exercício”. Eu fiz essa peça como um exercício. É uma peça com dois atores, você arranja patrocínio, treina, aprende com aquilo, monta e compartilha aquele texto com as pessoas. Tem uma facilidade mesmo. Não quer dizer que eu não volte a fazer trabalhos com uma experimentação mais ampla no futuro. De qualquer maneira, o Daniel é ator, diretor, roteirista, cineasta. Então muitos textos dele já passaram pela cena. Ele não publica o texto depois de escrever, mas depois de montar, de fazer *workshops* com o público, experimentar e discutir. São peças de ator também. E isso foi muito impressionante. Quando ensaiei - *In on it*, eu, no meu hábito, fui tentar ver: “onde é que eu rasgo aqui? Onde invento uma imagem, uma quebra, de uma qualidade que não seja só no nível do texto em cena”? A gente fazia *viewpoints*, experimentava, como exercício de relação, mas a gente parava e falava: “Não! Não precisa botar mais coisa”. E aí vinha na memória a famigerada época dos encenadores, pulando na frente da plateia, metaforicamente, claro: “Olha eu aqui!” E a gente, daqui do outro lado: “me deixa ver a peça!” Tinha vezes que o ego do encenador aparecia de um jeito chato. Quando a gente fez *In on it*, tive uma sensação louca, mesmo já tendo encenado Shakespeare, Tchekhov e tal: “Eu não preciso ser importante: é lindo o que ele escreve, eu tenho que ser veículo”. Nos ensaios de *Cine Monstro* – que tem um jogo com o ego dele de um jeito específico e muito sofisticado, a meu ver – eu sempre pensava que eu não estava ali, que era o texto dele e o que eu tinha de fazer era compartilhar. Eu não estava em questão. E isso me tranquilizava. Não é um show meu, mas uma peça dele. É claro que estar em cena é uma cilada para o ego. Depois de me achar importante na Companhia (eu era a figura central), ganhar prêmio, tem uma hora que você fala: “prá quê”? Prá quê essa parte que tem a ver, não com o trabalho, mas com uma espécie de coleção que você faz para o ego? Então essa coisa de ir diminuindo, até ficar sozinho, tem um pouco a ver com isso. Mas você pode pensar que seja o contrário: fazer um solo significa mais ego. Talvez até seja.

No caso de *Cine Monstro*, há essa relação forte com o ego

O ego é um assunto muito forte para o Daniel nas três peças. O que achei sensacional nos textos é que ele tem uma argumentação, através do percurso dos personagens, de um desprendimento do ego. Tem uma desconstrução do ego, o tempo todo ele está relativizando o ego, na ligação com o afeto. No caso das duas peças de duos, o tempo todo o afeto é o lugar ameaçador. Você perde o limite do seu espaço porque o outro entra e você passa a ser o fluxo entre um e outro e perde o controle. Então você quer, nas relações de afeto, controlar, mas percebe que você é muito mais fluxo, muito mais vital, naquele caminho, naquela dinâmica, do que quando bota as cercas. Especificamente em *In on it*, em que o personagem é um autor de teatro – achando que, já que ele escreveu a peça, tudo o que ela contém é objeto dele –, ele se vê sendo objeto. É isso que ele aprende. E então essa tentativa de controle desaparece. E você percebe que, quanto mais controle, pior é a vida. E aí o curioso foi que eu trouxe o Daniel para o Brasil, no ano passado⁴, e eu descobri que ele é tão capaz de falar dessas coisas porque possui uma questão com o ego monstruosa. É foda. Porque ele desenvolve aquele raciocínio incrível, mas ele é um monstro, uma máquina louca.

Como você vê *Cine Monstro*?

Cine Monstro é anterior. Nessas outras duas peças ele consegue fazer o afeto se redimir. No final das contas, “ai que lindo, como a gente tem que ser mais assim, aberto, permeável” Em *Cine Monstro* acho que não, era uma fase em que ele está falando do pesado, da escrotidão, do ego, do negócio devorador. Sede, fome, droga, estupro, saliva e caninos. Tudo feito desse princípio básico de uma devoração selvagem, violenta, carniceira.



Cine Monstro - Dirigido e protagonizado por Enrique Diaz, o espetáculo marca a terceira parceria com o dramaturgo canadense Daniel MacIvor. Fonte: <http://www.oifuturo.org.br/evento/cine-monstro-versao-1-0/>

Na introdução da publicação de *Cine Monstro* você afirma (in MacIVOR, 2013) que esse texto se presta ao drama e à revelação de verdades inconfessáveis, abrindo

⁴ Em novembro de 2013.

um espaço para o não eu e o inominável, ao mesmo tempo em que se presta também à comédia, ao exagero, ao jogo. Há essa duplicidade, esse jogo com o perto e o longe, o raso e abismal. Você vê essa articulação como uma espécie de aliança entre dramático e pós-dramático, ou entre dramático e pós-moderno?

Acho que na hora que você pensa de maneira binária, entre o dramático cômico e o dramático pós-dramático, a gente entra numa cilada. Podemos até pensar essas coisas todas. Mas eu não meteria o pós-dramático no meio. Acho até que, depois, se você quiser, podemos meter. Que é de um cheio e de um vazio. Eu vejo uma coisa que o Daniel tem com o cinema, pensando formalmente até. Os personagens têm nomes, profissões, se encontram em lugares reconhecíveis e existe uma trilha sonora realista. Não é realista, mas que aponta para um lugar real na vida: restaurante, parque etc. Isso tudo está cheio de informações que te ajudam a colorir. E existem outras cenas com duas figuras, que não têm nome e que dialogam entre si, como se fossem duas entidades. Não são duas entidades, mas é como se fossem entidades, ou dois personagens beckettianos, que têm uma existência em si naquela relação, daquele espaço, que geralmente é o próprio teatro, no caso de *In on it*. Então tem a suspensão. E tem o vazio. Que é um vazio de morte, mas também de linguagem. Ele só fala o que é necessário para gente ver que existe uma linha. Eu acho isso até mais importante, de certa maneira, porque ele aponta para o público. São situações da vida nas quais a gente se reconhece ao mesmo tempo em que aponta para um lugar que é outra coisa. Um não, um fora, com morte, com o que eu não consigo imaginar. Com outra coisa que é o espaço vazio mesmo. No caso de *Cine Monstro*, o cheio são esses personagens reconhecíveis, que já estão mais próximos da cultura de massa, há um assassinato terrível, situações terríveis, o cinema falado, presente, os personagens falam de cinema, querem ver cinema, escrever cinema, viver cinema. Ou a vida é um pouco um filme. É meio Tarantino, nesse sentido. Por outro lado, você tem o vazio, que obrigatoriamente está em questão, porque a peça começa com o escuro e o silêncio. Esse lugar é de morte, de um escuro mesmo, de onde você não sabe o que vai vir. E tem uma herança cultural bíblica, uma relação com o pai. Então acho que é uma articulação mais complexa do que caberia numa relação binária. Tem muitas articulações ali e acho que nas três peças ele trabalha também com até onde a gente é capaz de decodificar ou de não entender. Da minha experiência com o público, tem gente que não entende. Tem gente que, inclusive, gosta muito mesmo sem entender. Qual é a relação do público com a peça? Até onde essa peça monta? Eu me lembro de várias vezes, duas pelo menos, em que o crítico de teatro nitidamente não entendeu o fechamento narrativo. Ele tratou aquilo como uma peça que flutua, mas não entendeu que, se você parar para olhar, está tudo amarradinho. Então tem um lugar ali entre o escuro e cheio, entre o vazio e o claro, que tem a ver com essa dubiedade. Agora, eu não acho que ele escreva peças pós-dramáticas. Acho que ele escreve peças *playwrite*, com Beckett, com espaço de teatro. Talvez se preste ao pós-dramático, mas não acho que essa seja a ideia dele. Nem a minha.



Cine Monstro - Dirigido e protagonizado por Enrique Diaz, o espetáculo marca a terceira parceria com o dramaturgo canadense Daniel MacIvor. Fonte: <http://www.naosooogato.com.br/wp-content/uploads/2013/07/FOTO-4-1.png>

O último espetáculo da Companhia, *Conselho de classe*, já sem a sua participação, possui narrativa mais clássica e foi desenvolvido também a partir de um texto teatral, de autoria de Jô Bilac. Ao mesmo tempo, você hoje dirige também telenovelas. Você encenou três textos, com pouquíssimas alterações. Será que, após aquele intenso momento de experimentação e desconstrução da linguagem, hoje observamos uma reconciliação de fronteiras mais fluidas entre pós-moderno e moderno, texto e cena colaborativa?

Eu não sei, acho que tem de tudo. Uma vez, a gente tava fazendo *Ensaio.Hamlet*, e um cara veio falar de um livro sobre pós-moderno. Eu respondi: "não li o livro, eu estou fazendo a peça. Se tem a ver, legal". Mas as pessoas não precisam do livro nem do conceito de pós-moderno. A minha sensação é que se criou um lugar de um modismo. A sensação que eu tenho é que a Companhia no trabalho tem isso tudo, em vários momentos e de várias maneiras, mas sem precisar pertencer a lugar nenhum. Quando eu dirijo novela, tem diferença, mas eu também estou pertencendo. Eu não vejo nenhum problema nessas coisas existirem com as suas funções, com os valores que cada um queira atribuir. Não sei te responder se hoje no mundo, ou no Brasil, é isso que está acontecendo. Eu voto, escolho sempre, por trânsito e fluxo. Voto sempre pra gente reconhecer o que é uma coisa, o que é outra, mas perceber o que pode ter de interessante. Uma coisa é um produto inteiramente de massa e típico desse veículo, outra coisa é experimentação no teatro. São duas coisas inteiramente diferentes. Não acho que essas coisas não se alimentem. Elas podem se alimentar, eventualmente, em algum lugar. Existem muitas pessoas que trabalham seja com cinema, seja com teatro tradicional, videocliques, televisão, e que se alimentam de artes visuais, dança, teatro e tudo o que está acontecendo. Mas não sei te responder qual é o termômetro de hoje e qual é o ar do meu tempo. Tem a história do Duchamp, que pegou o ar de Paris. Qual é o ar agora? Não sei. Estou lá na minha. Me virando. Não sei dizer.

Talvez esse momento seja justamente de maior fluxo e trânsito

É, hoje está vertiginoso. Você falou do pós-moderno... A capacidade que algumas obras, espectadores e pessoas possuem, de fruir, de não precisar de um chão permanente, seja de estilo, de lugar, de unidade – eu gosto muito disso. Ao limite da vertigem, mas que você possa mudar o chão de lugar. A minha analista querida, já falecida, dizia que uma dobradiça bem azeitada gira e traz consigo todos os planos, capaz de trocar de eixo, de plural, de singular. E acho que com essa capacidade – aí sim tornamos as coisas mais complexas – a gente ganha mais. Essa capacidade de pontos de vista ao mesmo tempo, passado e futuro, essa relativização das identidades e das unidades. O mundo, em geral, está cada vez mais capaz de realizar esse tipo de operação. Ao mesmo tempo, naturalmente como reação, está sendo capaz também de ser mais reacionário e conservador, num jogo delicado de novo e arcaico.

Como é sair da função de diretor de uma companhia para dirigir a si mesmo? Qual é o papel do encenador hoje? Sua função é a de um propositos, ou de alguém que estimula o elenco e que regula a cena?

Não sei se sei responder. No caso da minha trajetória pessoal, cada vez mais eu, para fazer teatro, fico com medo das parcerias. Quero fazer teatro com os amigos. Em *Cine Monstro*, foi isso ao extremo. Consegui um dinheiro, na verdade nem tinha dinheiro, fui para o Festival de Curitiba com a peça pronta, fiquei um ano estudando o texto, ensaiei três semanas e fiz a peça. Pronto. É só uma peça. Não tem muito... É uma peça-exercício, vamos ensaiar, seis semanas, foi. Não tem muito peso, entendeu. E não tem uma afirmação também, não tem trilogia nenhuma. Tem só: vamos fazer outra, fazer outra, fazer outra. Não tem plataforma. Agora até que tem, porque eu quero um projeto para televisão, umas peças adaptadas.

Foram quantas semanas de ensaio para cada espetáculo?

Seis semanas de ensaios para - *In on it*, oito para *A primeira vista* e três para *Cine Monstro*. Mas, na verdade, no caso de *Cine Monstro*, fiquei estudando o texto um tempão, cerca de um ano. Essas três semanas eram muito mais pra fazer, era meio que contar a história direito. E a relação com as imagens e tal, teve esse processinho.

Em *Cine Monstro*, você se dirige à plateia para contar do processo da peça e também para insultá-la, como escrito na obra do Daniel. Em que medida a sua cena é política, ritual e flerte com a performance?

Uma coisa que fui percebendo: é meio *stand-up* com performance. Eu não sei, fico vendo essas coisas de maneira muito misturada. Essa questão do político, não sei o que determina quão político aquilo é. Por outro lado, essa peça tem esse jogo de lidar com o público, assim como os outros textos, de colocar a plateia num lugar, com uma função dramaturgica. Ele é testemunha, a gente conversa com ele. E, no caso dos casais de - *In on it* e *A primeira vista*, ele é o terceiro elemento: o terapeuta,

ou alguém cuja presença está determinando a existência da peça. Sem o público, não existe nenhuma das três peças, no sentido dramaturgicamente mesmo. Por mais que tenha uma imagem de limbo – no caso de - *In on it* e *A primeira vista* –, esse limbo pressupõe o olhar do público. Em *Cine Monstro* é um pouco diferente, porque ele mais agride e coloca o público em questão. Através do filme de terror e da cultura de massa ele opera uma espécie de reflexão, para que o público veja que, ele quis estar ali e ver aquilo o está vendo. A plateia quis ver drama, ver dar problema, dar merda. Quis ver alguém matando o pai no porão. Há um jogo incisivo, da parte do Daniel. Agora, eu particularmente gosto muito mais quando o público, mesmo impactado, ri disso. Porque é onde eu me veria melhor: impactado, pensando naquilo tudo, mas rindo. Do que assistindo uma peça em que supostamente eu poderia ter a sensação de que o personagem ou o ator ou o autor estão me jogando coisas na cara. Eu não gosto disso. Eu gosto do jogo, do sustinho, dessa mentira, do que da impressão de que eventualmente a pessoa possa estar falando: “seus merdas, será que vocês não perceberam ainda!?”. Então esse aspecto que a gente poderia chamar de político, eu não visto essa roupa. Essa roupa de dizer para alguém o que deve ser. Eu visto a roupa do jogo. Passo por aquilo tudo e, na relação, as pessoas veem o que elas quiserem, e o que forem capazes. Sobre o ritual, não sei responder, mas acho que cabe na mesma coisa. Nesse sentido de uma coisa que eu gostaria de evitar, mas que talvez esteja ali. Esse lugar de falar: “a gente olha prá gente”, “a humanidade tem dessas coisas, tem sede, fome, gosto de sangue, desejos sexuais profundos”. E de reconhecer o mal. Eu não gosto nem dessa palavra, mas, por falta de outra, reconhecer essas pulsões violentas. Eu acho sensacional. Essencial. Parar para olhar os impulsos agressivos e reconhecê-los acho que é uma das coisas mais importantes da vida.

Iniciam-se as perguntas da plateia.

Na temporada de *Cine Monstro*, uma pessoa da plateia incomodou-se com o fato de que alguns espectadores estavam rindo de determinadas situações. Como você vê esse encontro entre arte e espectador, também na possibilidade do atrito?

É delicado. Tem uma coisa da função da arte, de criar problemas, renovar o olhar, abrir o espaço do espectador, de contradizer e se expandir. Isso pode acontecer de várias maneiras. Esse exemplo, de provocar mais diretamente, colocando uma luz sobre as pessoas e sobre essa questão, é uma maneira mais agressiva. Mas, por outro lado, você pode também querer ser aceito. O riso do público é uma maneira interessante de lidar com aquele material, que é violento. Rir daquilo, mas gostando, é interessante porque você não está se excluindo. Você está tendo prazer, salivando com aquilo, no riso. É diferente de quando você está *intelectando*. Então é um jogo complexo, porque eu estou em cena e se a plateia está em silêncio pode significar que as pessoas estão trabalhando ou que preferiam não estar ali. E às vezes acontece de não estarem mais ali minutos depois. Eu prefiro que elas não vão embora, que se incomodem e saiam dali trabalhando. Se muitas saírem, não vou falar: “uau, estou esculachando a burguesia”. Eu converso com as pessoas depois e há dias em que as pessoas estão abaladas com aquilo. Em outros é um show de comédia. Eu acho

divertidíssimo. Prá mim é muito rico também por isso: o que eu preciso aprender com essa peça? Como eu gostaria de conseguir fazer a peça? Cada vez que faço, eu penso: “eu tinha que fazer muito melhor ainda”. Entre ser aceito ou provocar alguma coisa, eu fico no meio do caminho. Como falei antes, gosto da capacidade de trânsito. Prefiro que a gente se canibalize ali na peça, mas que, no final das contas, mesmo com aqueles assuntos todos, a gente fique com essa capacidade: “olha como a gente se encontra, faz uma peça e você passa por mil coisas”. A gente compartilhando essa capacidade de fazer literatura, de visitar lugares. Mas não tem uma verdade prá ser defendida. Tem uma experiência pra pessoa usar onde ela quiser. Nesse sentido, eu gosto muito da coisa do solo, porque isso fica claro: “você vai viajar em coisas aqui, mas depois acabou, valeu, beijo”.

Querida que você falasse sobre essa mistura de teatro e cinema que ocorre em *Cine Monstro* e que acaba por formar um filme na cabeça do espectador

Como o Daniel fala muito de cinema, e como o conceito final da peça é desse público tendo esse prazer, é muito mais interessante que, sensorialmente, ele seja convidado a esse prazer. Para ele então poder ser pego com a boca na botija na hora em que ele está começando a salivar com aquilo: “olha! Está vendo?! Está gostando de ver o cara ser morto em pedacinhos? Está excitado com isso?”. E tem esse jogo: videoarte, cinema e teatro. Não tem uma tentativa de ser cinema de fato. Mas algo entre a imersão do cinema de hoje e essa coisa do teatro interrompendo. O teatro é um cara falando com as pessoas. É perigoso. “Bom, você está aqui, ô babaca, o que você veio fazer aqui”? O teatro com função no cinema. Assim como em *In on it* tem o Beckett interrompendo a peça bem feita, em *Cine Monstro* o teatro entra pra falar: “Cinema imersivo? Mas prá quê? O que você quer com isso”. Eu adoro essa ideia.



João Bernardo Fernandes Caldeira com Enrique Diaz
No PPGAC (UFRJ), em 2014. Foto: Bruno Jatobá

Referências

CORDEIRO, Fabio. *Processos criativos da Cia. dos Atores*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2004.

CORDEIRO, Fabio; DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo (orgs.). *Na Companhia dos Atores - ensaios sobre os 18 anos da Cia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

MacIVOR, Daniel. *Cine Monstro*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó. 2013.

Recebido em: 05/06/2017

Aprovado em: 04/09/2017