



entrevista

Enrique Díaz

Flora Süssekind

O ENCENADOR COMO ANATOMISTA

A cronologia da formação e das duas décadas de atividades do grupo teatral, elaborada por Fábio Cordeiro para o livro *Na Companhia dos Atores*, lançado pela Editora Aeroplano em 2006, inclui, logo no primeiro registro destacado por ele (referente ao ano de 1987), informação particularmente relevante para a compreensão do processo de trabalho da companhia e, sobretudo, do método cênico de Enrique Diaz. Trata-se de referência a um momento ainda anterior à formação da companhia, no qual alguns atores, muitos dos quais viriam a fazer parte do grupo, decidiu se reunir regularmente para uma oficina de estudo e experimentação numa escola em Laranjeiras, no Rio de Janeiro.

“Enrique tinha acabado de ler *Uma Anatomia do Drama*, de Martin Esslin”, registra Fábio Cordeiro, “e, nessa oportunidade, experimenta com os demais atores uma qualidade de atuação ‘não psicológica’¹. Especificando as atividades realizadas nesse laboratório em texto incluído no programa de *A Bao A Qu*, Enrique Diaz comentaria: “Um dos pontos centrais da pesquisa era a utilização da estrutura dialética de objetivos e estímulos da teoria de Stanislavski em compatibilidade com gestos e ações com pouco ou nenhum significado. O domínio dos meios expressivos, a capacidade de trabalhar partes do corpo e voz de forma independente”². Além da despsicologização do trabalho com elementos da teoria stanislavskiana (ênfatisando as ações físicas, e uma fisicalidade ligada a “gestos e ações com pouco ou nenhum significado”), sublinha, ainda, os exercícios quase de dissecação expressiva de partes do corpo do ator, e a separação, a tensão entre corpo e voz, entre ritmos, volumes, sonoridades.

A referência à leitura de Esslin seria melhor explicitada por Enrique Diaz em texto de 2006: “Imaginava se conseguiria desenvolver aquela noção da progressão dentro da estrutura dramática, o interesse do espectador por algo que se desenrole à sua frente, ainda que com elementos abstratos”³. Lembre-se, porém, que, na análise de Esslin da estrutura dramática, presente no quinto capítulo do seu estudo, a discussão do processo de construção do interesse já aponta para uma variedade de tensões e formas de suspense, e, via Beckett, para o seu possível desligamento de intrigas ou de qualquer tipo convencional de enredo. Pois é de uma articulação de aspectos distintos e não necessariamente narrativo-seqüenciais (cada cena ou seção podendo conter elementos próprios de suspense) que depende, a seu ver, a estrutura, a forma. De uma espécie de dinâmica de partições, seccionamentos, combinações e recombinações de elementos.

Lembre-se, nesse sentido, como esses mecanismos de partição e contraste seriam ampliados ao longo dos anos nos trabalhos da Companhia dos Atores e nos espetáculos dirigidos por Enrique Diaz. Passando-se, ainda em fins dos anos 1980, em *Rua Cordelier*, de uma dominância do *Marat-Sade*, de Peter Weiss (que servira de texto de referência para a montagem), no sentido de uma intensificação

crescente da tensão intertextual, propiciada pelo acréscimo de trechos de *Mauser*, de Heiner Muller, e de *A Morte de Danton*, de Büchner, e por sucessivas recombinações desse material e de interferências musicais propositadamente dissonantes. Algo semelhante se dá com a referência borgeana trabalhada em *A Bao A Qu*, que vai dando lugar a uma agramaticalidade expansiva, na qual não há espécies imaginárias apenas, mas toda uma língua inventada, por meio da qual se sublinham a disjunção entre som e a autonomização, em cena, em meio a sua mútua complementaridade, de gesto e voz.

Esslin distingue, na sua anatomia da encenação, elementos, intervalos, cenas, seções, padrões de intensidade, de repetição, contraste, transição, e define as formas dramáticas como uma “combinação de elementos espaciais e temporais que permitem um número infinito de permutações estruturais entre unidade espacial e diversidade rítmica, de um lado, e entre unidade de ritmo e tom em meio a ampla variedade de mudanças visuais, de outro”⁴. Lembre-se o número reduzido de objetos utilizados em cena e as combinações operadas teatralmente em *A Bao A Qu*, por exemplo. Tijolos, pneus, cadeiras demarcando o espaço e definindo uma dinâmica de jogo combinatório para o espetáculo. Tomando como objeto de recombinação agora figuras de referência, observe-se o passar de um a outro ator dos personagens de *Hamlet* e de *A gaivota*. E, em termos de figuração de operações de dissecação, lembre-se o palco dividido em pequenas seções identicamente iluminadas à vela e a vidro no chão do teatro em *Ensaio. Hamlet*, como a exhibir a anatomização a que estava sendo submetida a peça. Por outro lado, contrastando-se o andamento vertiginoso deste espetáculo com os brancos de *A gaivota*, encenada logo em seguida por Enrique Diaz, observa-se que a estrutura quase em díptico armada pelo

¹ CORDEIRO, Fábio. “Cia. dos Atores no Tempo”. (In: CORDEIRO, Fábio; DIAZ, Enrique e OLINTO, Marcelo (org.). *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006), p. 235.

² Texto sem assinatura. Programa de *A Bao A Qu* (reproduzido na p. 303 de *Na Companhia dos Atores*).

³ Cf. Enrique Diaz em *Na Companhia dos Atores*, p. 21.

⁴ ESSLIN, Martin. *An Anatomy of Drama*. London: Abacus, 1978, p. 50.

encenador para as duas montagens (dois Hamlets, já que o texto de Shakespeare serve de referência ao de Tchekhov) oferece uma exposição de dinâmicas rítmicas diversas para exercícios de aproximação e crítica de textos teatrais clássicos, para uma espécie de “autópsia” do drama.

O próprio Esslin costumava ressaltar que o seu exercício de dissecação teatral (com a diferença de, no seu caso, não se anunciar expressamente um horizonte pós-dramático) mantinha interlocução constante e bastante evidente com o livro de Northrop Frye, *Anatomia da crítica*, de 1957. E se, como Frye, Esslin mantinha-se no horizonte do drama, do gênero, das espécies dramáticas, parecendo meio fora de esquadro num momento pós-dissolução das poéticas clássicas dos gêneros, sublinhava, igualmente, as possibilidades de interação e interferência presentes nas divisões e subdivisões dramáticas enfocadas por ele. Apontava, sobretudo, para a dimensão performativa do dramático, para sua necessária concretude (mesmo em meio a ações abstratas), para a simultaneidade e a multiplicidade de ritmos e de níveis de ação e expressão. E parecendo sugerir, em alguns momentos ao menos, que se tomasse a expressão “anatomia” não apenas na sua acepção analítica talvez mais evidente, mas noutra sentido sugerido mesmo por Frye ao tratar de um outro anatomista, Robert Burton, e de sua *Anatomia da melancolia*.

“A palavra ‘anatomia’ no título de Burton significa uma dissecação ou análise, e expressa de forma muito acurada o aspecto intelectualizado da sua forma. Podemos adotá-la como uma denominação conveniente para substituir a incômoda e nos tempos modernos, enganosa expressão ‘sátira menipéia’⁵, diz Frye. E, no entanto, não deixa de ser curioso que ele tomasse emprestado de Burton uma denominação que apontava justamente para uma satirização inclemente do tratado, para uma desintegração enciclopédica de gêneros e categorias. Pois ao lado de uma vontade classificatória, de um impulso de tudo compilar e descrever, de uma enxurrada de causas e manifestações as mais diversas da melancolia, assiste-se, na obra de Burton, a um exercício em abismo de segmentação e comentário, a seções e subseções aparentemente intermináveis, ao acréscimo ininterrupto de apêndices e sinopses, todos submetidos, porém, constantemente, às mais diversas formas de eco e interconexão.

No seu esforço arqueológico de detecção das fundações das estratégias hermenêuticas contemporâneas, incluindo a gênese de uma sistemática dissolução genérica, Allen Weiss parece situá-las, em “An Anatomy of Anatomy”⁶, exatamente nessas anatomias, na exasperação dessa sensibilidade “anatomizante” representada por formas enciclopédicas, enumerativas, excentricamente totalizantes, por “formas que incluem todas as formas”, como anunciava a *Anatomia da melancolia*, e como ocorreria em obras como a de Jorge Luis Borges e de Antonin Artaud.

Não é de estranhar, nesse sentido, que a obra de Borges, em especial o *Livro dos seres imaginários*, tenha servido de referência fundamental na criação de *A Bao A Qu*. Ou que Enrique Diaz se referisse à sua versão de *O rei da vela*, no programa da montagem da Companhia dos Atores, em

2000, como “a autópsia de um organismo social que precisa se refletir e se reconhecer sem maquiagem”. Ou que a segmentação espacial funcione de modo a figurar a desestabilização, o movimento de interiorização e divisão de GH, na encenação de *A paixão segundo GH*, em 2003. Ou, ainda, que a anatomia satírica de um gênero, o formato enciclopédico, tenham sido dominantes no processo de composição de *Melodrama*, espécie de compilação de tramas, subtramas, de lugares-comuns, gestos, personagens e situações cênicas características à sensibilidade melodramática.

Variam as formas de seccionamento (por vezes quase imperceptíveis como o branco sobre branco, o quadrilátero branco projetado na parede em *A gaivota*), intensificam-se, igualmente, os meios de interconexão ou recombinação (“o quadrilátero de branca luz” extraído de Clarice Lispector e projetado em Tchekhov), a ponto de os “exercícios com coisas”, realizados com Mariana Lima por ocasião dos trabalhos (*Raiz quadrada de menos um e GH*) ligados à obra clariceana, terem se expandido pelas experimentações cênicas com atores, dançarinos e músicos que vêm sendo realizadas no “Coletivo Improvado” e terem ampliado a presença de objetos nos dois “espetáculos-ensaios” mais recentes dirigidos por Enrique Diaz, o *Ensaio Hamlet e A gaivota*. Trabalhos nos quais, ao lado de uma intensificação dessas operações de disjunção (da cena, do personagem, da perspectiva, do tom), parece desenvolver-se, em evidente contraste rítmico, a exposição de uma espécie de dramaturgia da encenação. Pois, ao lado dessas anatomias de Clarice Lispector, do *Hamlet*, de *A gaivota*, há outras, expostas na tensão entre modos corais (por vezes juntando ator e objeto, por vezes desindividualizando falas e gestos), entre esses movimentos de pluralização e o reforço a processos de autonomização, dando lugar, por vezes, não só a performances individuais (como Fernando Eiras com os trajes de Ofélia, como o homem coberto de espuma de barbear em “Não olhe agora”, como Mariana Lima dialogando com sua imagem em vídeo no Teatro da Vertigem), mas à ênfase na produção de quase-esculturas transitórias, e interferências plásticas, resistentes, recortando o espaço cênico. Tensões que apontam para um processo de formalização que recusa a totalização, o acabamento, que deixa propositadamente rastro. E no qual, não à toa, o encenador evidencia a própria presença. Por vezes atrás de uma pilastra ou parede, como em “Não olhe agora”, com um megafone na mão, evidenciando a sua função, conduzindo explicitamente os movimentos dos atores, performatizando, auto-ironicamente, a perspectiva do encenador e o lugar da enunciação.

⁵ FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957. p.311-312.

⁶ Cf. WEISS, Allen S. An Anatomy of Anatomy. In: *The Drama Review*, vol. 43, nº1 (Spring, 1999), p. 137-144.

Foi sobre o seu trabalho como diretor, não só junto à Cia dos Atores, desde os anos 1980, mas, ao lado de Mariana Lima, sua mulher, no Coletivo Improvado, e em trabalhos independentes como *A paixão segundo GH* ou *A gaivota*, que conversei com Enrique Diaz pouco depois do término da temporada da sua versão para o texto de Tchekhov no Teatro Poeira, no Rio de Janeiro.

Ao abrir o programa da montagem de A gaivota (Tema para um conto curto), o espectador é convidado, imediatamente, a “lembrar de Hamlet”. Um lembrete duplo. Não só das referências hamletianas presentes na peça. Mas, também, do Ensaio Hamlet, e do fato de vocês terem montado, em pouco tempo, quase um segundo Hamlet. Independente da relação direta com o novo espetáculo, avisava-se que estaria em curso, ao mesmo tempo, um outro diálogo, o da Gaivota com o trabalho anterior. Gostaria de começar essa conversa pensando justamente no caráter de díptico que, a meu ver, as duas montagens assumem. Dois Hamlets, o do Shakespeare e esse outro, revisto (de forma bastante impiedosa) pelo Tchekhov, e os dois montados, assim, um depois do outro, parecendo evidenciar uma vontade de sublinhar cenicamente esse contraste.

A idéia de trabalhar com a *Gaivota* não estava originalmente relacionada à sua proximidade com o *Hamlet*. Apesar disso, como sempre me atraiu o jogo com a metalinguagem, a peça dentro da peça, o fato de falarem do ator e do artista, acabou aproximando as duas na seqüência dos espetáculos. É curioso observar a incrível semelhança dos elementos que as constituem. Isso por outro lado também nos fez ter

que olhar para as diferenças, que não são poucas, tanto em termos do olhar que os autores criam sobre o material, quanto da estrutura que escolhem para desenvolvê-los. O fato de Shakespeare ter optado pelo nome do personagem como título e de Tchekhov escolher a cruel fábula da gaivota como título da sua peça é um bom sinal para compreender esta diferença. Em *Hamlet*, por mais rocambolesco, multiestilístico e complexo que possa ser, acompanhamos a iniciação do personagem e mantemos o foco fortemente sobre ele. Além disso, me parece que a beleza da arte e o caráter explosivo da criação artística acabam por oferecer um caminho mais seguro para o espectador. Posso estar enganado, e isso ser uma bobagem imensa. Mas n' *A gaivota* esta mesma inspiração encontra personagens que têm mais o que fazer, ou que não se importam com aquilo, ou ainda que têm pena de Konstantin. E o ponto de vista deles não é apresentado de forma diminuidora. Entre acreditar na importância da afirmação artística de Trepliov e perceber um equívoco naquilo tudo, o espectador talvez não saiba o que fazer. E, como para mim a idéia da criação e a afirmação da arte sempre foram essenciais, a peça meio que produziu uma crise no próprio caminho da encenação.

Essa crise, a ser dividida pela encenação e pelo público, já se evidencia, a meu ver, na Gaivota, na opção por uma luz clara, inclusiva, abarcando atores e espectadores ao mesmo tempo. Mas ela parece determinante igualmente do contraste rítmico que distingue as duas experiências cênicas. No Ensaio. Hamlet, em vez de uma tensão entre ação direta e ação especulativa, entre movimento e monólogo, vocês parecem ter optado por uma estruturação fragmentada, mas em moto contínuo, em ritmo acelerado, extremamente vigoroso. Em A gaivota acontece algo diverso, há talvez maior ênfase nos brancos. Os atores chegam a ficar literalmente mudos, em alguns momentos, num silêncio que é prolongado por tempo suficiente para criar desconforto e sublinhar as quebras, sublinhar, possivelmente, que são essas quebras, aliás, que parecem estruturar ritmicamente o espetáculo.

Não sei. É muito delicado isso. Tem uma coisa meio espetacular no *Hamlet*. Na minha experiência particular, é quase como se essa ausência de quebras fosse causada por um excesso de quebras. Internamente, antes de o espetáculo virar espetáculo e de ser lido como uma coisa que dura um tempo X, e é contínua e tal, a sensação é de que já é muito quebrada, é de que há quebras de natureza, de ritmo, de olhar, de estilo, e eu acho que a estrutura do espetáculo é bastante complexa, no sentido de que as variações de dinâmica, de coro, são bem distintas.

Num artigo, de 2005, de Jean-Louis Perrier, você falava com ele sobre o seu interesse, no Hamlet, pelo jogo de reflexos, pelo jogo dos duplos – Hamlet e o pai, Hamlet e Laertes, o pai e o tio, a pantomima e a peça. E, no entanto, vocês retiraram um dos duplos do Hamlet, o Fortimbrás.

Não houve propriamente uma decisão. O *Ensaio. Hamlet* traz no nome o que foi essa experiência. Que é a de a gente se relacionar com aquilo ali naquele momento. O trabalho é a experiência de viver aquele texto. E aí a gente se atrai mais por umas coisas do que por outras.

Eu tive a impressão de ser quase uma resposta à leitura do Jan Kott, à sugestão dele, a certa altura, em Shakespeare nosso contemporâneo, de que, para definir politicamente Hamlet, seria necessário saber, em determinado contexto histórico, “quem é o seu Fortimbrás”, quem é esse, que toma o poder, e é a quem cabe a palavra final na peça. Fico pensando no que significa, ao contrário, no caso de vocês, a supressão do Fortimbrás.

Não sei. Na verdade, o *Hamlet* é tanta coisa. É como se cada afirmação que a gente fizesse fosse uma coisa. Mas tem uma outra dimensão – tem muitos *Hamlets* ali den-

tro também. Ele já é um personagem muito complexo, muito multifacetado, e ele ganha ainda mais facetas porque são vários atores que fazem, e há muitos *approaches* diversos durante a peça. É como se eu não acreditasse muito na estrutura fechada porque ela já é aberta muito antes, para outros lados.

Há, no entanto, uma relação com o vazio, uma exposição propositada aos tempos mortos, aos silêncios, que parece ter se acentuado na Gaivota.

Durante o aprendizado dentro do espetáculo, já na própria temporada do *Ensaio. Hamlet*, eu pedi muito aos atores para trabalharem uma relação com o vazio, uma relação maior com a morte. Não necessariamente em termos de tempo cronológico, mas enquanto postura. Mesmo sem mudar estruturalmente o espetáculo. Achei importante a contribuição de certo peso, de certa aridez. Era dessa postura, do peso, da aridez, da relação com o vazio, era daí que deveriam sair inclusive os episódios cômicos. Nos momentos em que nós conquistamos isso, no espetáculo, foi muito interessante. Quando nos apresentamos em teatros com espaços maiores, onde todo o material, todas as coisas ficavam muito mais espalhadas, essa sensação do vazio era bem mais presente. Mas é um espetáculo bem montanha russa. Tem esse atrativo de jogar com essas mudanças, com essas dinâmicas.

Ao encenar não um, mas dois Hamlets, esse jogo com as mudanças parece se intensificar. Sobretudo porque você parece ter buscado uma montagem intencionalmente menos espetacular na Gaivota, parece quase propor uma espécie de avesso do moto contínuo do Ensaio. Hamlet. O que se percebe até na reação da platéia, muito mais eufórica no Hamlet, e forçada à contenção na Gaivota.

Eu entrei para fazer *A Gaivota* com uma proposição bem clara e assumida de que seria o mesmo tipo de trabalho. Era uma continuidade. Como se fosse “a fase azul de Picasso”, a “fase não-sei-quê” de alguém. Isso incluía um pouco a relação da platéia com o *Hamlet* também. Porque o espetáculo foi muito bem e em muitos lugares bastante diferentes. Muito por causa desse jogo extremamente lúdico, extremamente irreverente, que marcava o espetáculo. Toda a experiência internacional do *Hamlet* foi assim. Claro que a irreverência definia um lugar diferente de leitura do *Hamlet*, um lugar diferente para dizer o *Hamlet*. Acho que podemos falar do *Hamlet* dessa maneira. Isso era muito legal – a irreverência. Quanto a *Gaivota*, é engraçado porque ela é o *Hamlet* também. Mas, com

relação a *Gaivota*, foi o material do Tchekhov que foi afetando a gente. E isso aconteceu de uma maneira lenta e paulatina. E nem sei a que ponto chegaria se a gente tivesse ficado mais tempo ensaiando. A gente talvez até amadurecesse mais. Não sei.

Você já tinha dirigido As três irmãs há alguns anos. Houve outra experiência de trabalho com texto do Tchekhov?

Fui chamado em 1996 para dirigir *A gaivota* com a Fernanda Montenegro. Eu fiquei me sentindo premiado e, ao mesmo tempo, antes mesmo de começar, vi que não tinha como fazer aquele trabalho. Eu não tinha ainda uma compreensão daquele material e nem teria autoridade, no melhor sentido, diante daquele elenco, até para poder relaxar no trabalho. Mas me chamaram, na época, para fazer um filme, *Kenoma*, e eu acabei me convencendo de que não era para fazer *A gaivota* naquele momento. Então acabei não fazendo. Quando me chamaram para fazer *As três irmãs*, três anos depois, eu já tinha estudado, já tinha mergulhado um pouco, e lido mais a obra do Tchekhov, já tinha me perguntado para quê aquilo. Então tentei entender melhor aquela obra. Mas não parti do princípio – eu preciso fazer isso, eu quero fazer isso. Para ser muito sincero, agora, na *Gaivota*, também não.

Como surgiu o projeto então?

Foi muito mais algo meu, do Emilio de Mello e da Mariana Lima, pensando que tínhamos que voltar para o Tchekhov, que tínhamos que tentar entender, tentar viver aquilo, porque ele apresenta um universo tão rico, tão humano, tão diverso, tão patético... Isso, falando dos meus argumentos internos. Mas eu nunca disse “eu sei me relacionar com esse texto, eu sei usar esse texto para alguma coisa”. Tínhamos até certo medo. Eu achava muito difícil. Achava chato às vezes. Não conseguia vencer a distância da virada do século XIX para agora. Porque eu sou meio rápido, elétrico, tenho uma tendência a pensar as coisas simultaneamente. Então havia essa distância.

Mas o Tchekhov tem isso. Um é meio que visto pelo outro. Então não há heroizações. Eu achei muito interessante, por exemplo, isso de vocês não fazerem do Konstantin Trepliov um herói, como acontece em muitas encenações da Gaivota.

É. Esse pensar simultaneamente, isso também explica um pouco uma coisa no meu trabalho – a ausência de uma “verdade”. Sempre trabalho verdades simultâneas, sempre há discursos simultâneos, estilos simultâneos, há uma

necessidade de não cair num lugar onde a gente afirme uma coisa, e a coisa, no seu processo de formulação, acabe virando um paradigma ou um dogma.

Penso nos sucessivos exercícios de figuração da gaivota ao final do espetáculo, que vão sendo substituídos rapidamente por outros e outros e outros, o que me parece apontar nesse sentido. Penso também, de novo, na própria hipótese de um díptico, nos dois “ensaios”, nos dois Hamlets, um seguido ao outro.

Esse caminho entre o *Hamlet* e a *Gaivota*, foi de ir descobrindo, de ir desacelerando, durante o processo, mas ao mesmo tempo sem querer jogar fora alguma exuberância, alguma montanha russa, alguma provocação nesse sentido, para evitar o extremo oposto, que é o Tchekhov-clichê. Eu odeio, odeio, odeio esse Tchekhov-clichê. Eu acho até que eu poderia chegar a alguma coisa próxima disso, mas só se fosse por meio de um caminho pessoal, e aí, quando eu me desse conta disso, e visse algo meio Peter Brook, no sentido de algo que vai se acalmando, que vai silenciando, simplificando, seria resultado de um processo. E não apenas um canal para o efeito, para a retórica cênica, a retórica artística. Eu não gosto disso.

Mas houve um movimento de desaceleração.

Junto com isso de que você estava falando, de o próprio Tchekhov, nos personagens, trabalhar uma complexidade de pontos de vista, de ele ser meio “impegável”, “escapável”. Isso fez com que a gente chegasse num ponto que, no momento da estréia, era muito estranho para mim também. Porque entre a necessidade de uma argumentação vigorosa em cena, entre a personalidade de cada cena, e esse lugar mais esvaziado, eu sempre suspeito desse vazio. Talvez pela minha trajetória, pela minha relação com os atores, eu preciso ver o ator numa maturidade X que possa fazer com que aquele vazio me seja suficiente. Porque um vazio pelo vazio, sem uma maturidade do olhar, sem realmente o lugar do ator estar inteiramente afirmado ali, num lugar de morte, num lugar de ausência, então não serve para mim.

Como isso foi sendo construído?

A gente debate sempre. Na temporada mesmo da *Gaivota*, nós, volta e meia, parávamos e falávamos “vamos silenciar um pouco mais no começo”. Como a temporada não foi lotada, isso foi muito legal para nós. Porque podíamos voltar para isso. E, na semana final, que estava muito cheia, falamos disso todos os dias, falávamos “vamos voltar ao

que aprendemos nessa temporada”. Porque, se tivesse sido um sucesso total de público, não teríamos feito esse Tchekhov. É um caminho. O *Hamlet* é mais infantil num certo sentido. Mas eu acho isso ótimo também.

Eu perguntei muito sobre as diferenças, as experiências contrastantes de configuração rítmica, mas, além das referências diretas, há diversos pontos de aproximação entre os dois espetáculos. Há algo que, desde o Ensaio.Hamlet, me parece importantíssimo – o jogo com os objetos, o contracenar com coisas. Isso lembra, é claro, os tijolos, as cadeiras e caixas do A Bao A Qu. Por outro lado, acho que houve de fato uma mudança significativa no seu trabalho – talvez desde A paixão segundo GH, e os trabalhos com o Coletivo Improvise –, que me parece fundamentar os dois “ensaios”.

De alguma forma os objetos estiveram no *A Bao A Qu*, e voltaram ao trabalho a partir da *Paixão segundo G.H.* No *A Bao A Qu* acredito que relacionados fortemente às leituras de e sobre poesia concreta, os objetos no espaço como os signos da poesia tracejando a página, construindo constelações, a página branca do «*Un Coup de Dés*» de Mallarmé de certa forma funcionando como a interface para esta operação... Ali os objetos eram repetidos, tínhamos pneus, tijolos e cadeiras, e uma estética de fábrica, de linha de montagem, muito presente no panorama desta época. A partir do *GH*, trouxemos de Clarice uma personalidade maior, a presença da memória, o objeto sugerindo uma vivência, uma especificidade. Eles continuaram ajudando a tracejar o espaço, a criar linhas e decupagens, mas traziam um maior teor de experiência com a sua presença. No nosso *Hamlet* estes objetos seguiram o mesmo caminho, com a particularidade de serem muitos, de terem origens distintas, de produzirem uma maior sensação de ‘teatro do mundo’, talvez até de dejetos, embora não tenha sido esta a intenção. Entre *GH* e *Hamlet* houve também o desenvolvimento da relação com os objetos nas circunstâncias do treinamento para atores que eu e Mariana Lima desenvolvemos e que foi dar no trabalho do Coletivo Improvise. A descontextualização do sentido do objeto e a operação poética de sua presença foi bastante elaborada nesta fase. Combinações, reorganização do sentido, alinhamentos, jogos, o *Hamlet* de certa forma recebeu isto já em seu início. E a *Gaivota* também, sendo que agora de uma maneira talvez menos caótica, mais ligada a uma determinada interpretação da peça.

Talvez você pudesse falar um pouco sobre a incorporação de alguns desses objetos. Os sacos plásticos no Hamlet e na Gaivota, por exemplo. Os bonequinhos de encher que duplicam

Rosencrantz e Guildenstern no Ensaio. Hamlet, os legumes, as cadeiras, na Gaivota... As cadeiras vêm desde o A Bao A Qu.... Mas o empilhamento produz uma espécie de quadro vivo no meio da Gaivota. O ator Felipe Rocha, estático, sustentando um monte de cadeiras encaixadas...

O *A Bao A Qu* tinha isso também, com as cadeiras, só que não era no alto. Era mais aterrado. Mas acho os outros objetos mais determinantes do que as cadeiras. No caso dos bonecos, o processo de criação foi meio ao contrário. A Bel Garcia dirigiu um workshop em que os atores já entravam com umas roupas meio engraçadas e ela fazia, de saída, a proposta de o *Hamlet* fazer um jogo com eles que os deixaria nus no final. Eu estava propondo um jogo lingüístico, retórico, nesse trecho da peça, que é muito ligado a isso. Mas as roupas deles já tinham virado algo meio Chaves, meio Chapolin, com muito enchimento, muito engraçadas, uma coisa bem bagaceira, um lixo. Então a incorporação dos objetos seguiu uma trajetória ao contrário. Foi dos atores para os bonequinhos. Não o oposto. Começou no workshop. E, aí, um dia, eu estava andando na rua e vi os bonequinhos e comprei.

Achei bem interessante isso de o trabalho com a obra de Clarice Lispector ter transformado a relação com os objetos. Li numa entrevista sua à revista Sala Preta que vocês começaram a trabalhar com A paixão segundo GH fazendo um cotejo entre a adaptação do Fauzi Arap e o texto da Clarice.

A gente começou assim, mas a gente não chegou ao texto a priori. Todo o trabalho de experimentação, meu e da Mariana Lima, e do Fábio Cordeiro, na assistência de direção, foi que determinou a resolução final. O cotejo foi muito mais para a gente ter noção, porque o texto da Clarice não é tão simples, foi isso, não para tomar alguma atitude a priori. Acho legal falar sobre isso dos objetos porque é uma coisa mais ou menos recente para mim no trabalho. A relação seminal para mim com os objetos veio, como disse, desde o *A Bao A Qu*. Mas isso deu mesmo uma volta enorme. É muito curioso, mas, a partir da Clarice, do trabalho com os textos da Clarice, do modo como os objetos se apresentam ali, um modo que é muito íntimo, ligado à vida íntima da GH, à casa, a coisas domésticas, os objetos não definem só relações com o espaço, mas com a memória, com a experiência. No Coletivo Improvise, a gente também trabalhou com a Clarice, mas a gente ia explodindo tudo. Numa estação de trem na França, com xampu no chão, na Cinelândia... E isso invadiu o trabalho da Companhia dos Atores no *Hamlet*. Porque o teatro rico, da Companhia, não tinha ainda esse olhar semiótico (adoro

essa palavra) mais radical, que isola o contexto um pouco. Porque antes havia objetos, havia um jogo, mas os objetos eram muito ligados a uma imagem geral, composta, como no *Rei da vela*.

Ao mesmo tempo foi desaparecendo também, de certo modo, a construção cenográfica.

Eventualmente a gente se relaciona com o espaço como ele é por gostar disso. Em Berlim, por exemplo, não tinha fundo, era uma caixona enorme, e era super bonito... Mas a gente não depende mais do peso dessa construção. Porque os objetos são mais facilmente manipuláveis. Inclusive agora a gente está começando, com as viagens, uma coisa de produzir objetos em cada lugar também. É uma questão econômica, uma exigência de produção. Mas é mais do que isso também. Porque a gente manda fotos e aparecem objetos similares aos que usamos aqui. O Felipe Rocha tocava um bombardino, uma tuba escura. Em Berlim, virou um trompete branco, então era algo inteiramente diferente. Nós temos trabalhado mais com artistas plásticos. No *Ensaio.Hamlet*, trabalhamos com o César Augusto, da Companhia, e com o Marcos Chaves, que é artista plástico. Na *Gaivota*, o responsável pela cenografia foi o Afonso Tostes, artista plástico também. A postura, a conversa fica num nível muito mais conceitual, muito mais interessante, no sentido de um enriquecimento, por meio desse debate, da nossa maneira de olhar. É isso que passa a interessar, mais do que simplesmente resolver a cena. Não se trata de uma pessoa que vai, resolve e entrega um cenário pronto e tal. Foram experiências muito ricas. Na *Paixão segundo GH* também já houve isso com o Marcos Pedroso, que fez um trabalho de esvaziamento.

Mas não no cenário inicial. Ai houve certa opção pelo excesso, pela figuração propositadamente mimética de um quatinho de artista.

Acho que a questão do mimético está de fato colocada ali. Tanto que no final a Mariana Lima vai de um quarto de empregada falso para um quarto de empregada verdadeiro e passa a falar em vídeo. Mas a sensação que eu tenho ali não é de uma coisa inteiramente realista, tem muito mais acúmulo de informação naquele espaço do que um closet teria.

É quase um gabinete de curiosidades. O gabinete de curiosidades do escritor...

Durante o processo, a gente trabalhou várias vezes com aquela sala vazia e com milhares de roupas espalhadas, um

caos total, meio como aquele trabalho do Christian Boltanski com as roupas espalhadas. Do ponto de vista do nosso processo criativo, aquela arrumação, que até pode, na aparência, parecer mimética, ela era, na realidade, um argumento contra o clichê da desorganização. Para mim era muito mais interessante que o caos total na cabeça dela e todas as referências que a constituíam como pessoa, como passado, como formação social, era importante que elas estivessem ali supostamente arrumadas. Essa imagem do prédio, do prédio de que ela fala, e de uma civilização construída em cima de uma coisa que é uma lama, construída sobre a lama... Quando ela fala “vamos começar a afundar esse prédio”, o que parece tão arrumado passa a se ver que não estava arrumado na verdade... Para mim era mais forte então essa relação com a ordem e a desordem do que com a representação do espaço real.

Embora vocês tenham optado por algo de reconstituição no primeiro ambiente, o do closet, o quarto, as roupas feminis penduradas, o universo de livros bem explícito, uma quase máscara da Clarice (não só da GH) reforçada inicialmente por esse efeito de real, a mão tremendo, o cigarro...

Embora a gente tenha trabalhado de certa maneira sim com a casa, com uma idéia da casa, e havia mesmo a casa, o corredor, a cozinha... E na montagem no Centro Cultural Telemar, no Rio, tinha até o chãozinho da área, o varal, o radinho de pilha. Esse ponto aí, entre uma coisa e outra me parece meio essencial na Clarice. Entre ordem e desordem. Se você usar uma coisa muito dionisíaca, solta, para a Clarice, você perde a camada da superfície do real de que ela fala, e que me parece muito atraente.

No Ensaio.Hamlet, ao contrário, os objetos, de saída, já parecem meio que em luta com o texto de referência.

No *Hamlet*, o que foi mais presente foi uma relação temporal com o texto. Os objetos eram nitidamente um canal de chamada para hoje. Ao mesmo tempo, eles ajudavam a gente a fazer a peça muito naturalmente sem necessariamente nos sentirmos modernizando o texto, adaptando-o para 2000 e tanto. A gente usa objetos com os quais a gente se relaciona hoje. Mas não há a idéia de adaptar para hoje, de que aquilo se passa hoje...

No começo da Gaivota, vocês fazem referência a alguns autores brasileiros. Parece cumprir uma função de atualização. Achei curioso, no entanto, que o Trepliov de vocês, em vez de ironizar a produção de Trigórin, comparando-o a Tolstoi, Zola, etc., o comparasse a Milton Hatoum e Luiz Ruffato... Não sei

se isso funciona como ironia dupla, para amesquinhar o universo de referência do próprio Trepliov também. Mas achei que não, que era a sério.

Nem sempre citamos os mesmos nomes... Por quê? Você não gosta do Hatoum e do Ruffato?

Não se trata disso. Se bem que eu possa responder a você, sublinhando a maior qualidade, a meu ver, do trabalho do Hatoum. Considero os dois escritores de bom nível, mas autores de manutenção, de manutenção de certo padrão consensual de certa vida literária mediana, mediana demais, de uma classe média letrada conservadora. Que problema esses textos criam para mim? Nenhum. São de bom nível? Sim. Mas não mais do que isso. Eles, a meu ver, são "rotina". Rotina estilosa, mas rotina. Acho curioso que eles sejam mencionados em meio à exigência de Trepliov de formas novas, em meio à crítica dele de que o teatro contemporâneo não passa de rotina. Fico pensando se, em teatro, vocês fossem elogiar o equivalente a eles, o que vocês elogiariam.

Mas na hora em que você fala em Turgeniev, em Lermontov, para o público que vai ver *A gaiivota* é como se fosse algo da Idade Média. Então qualquer nome de um autor bom que está escrevendo hoje já é um contraponto. Porque já é uma peça russa, os nomes – Trepliov, Arkadina, Trigórin – no país em que a gente vive... As pessoas acham isso muito esquisito. Mas, voltando ao Hatoum a ao Ruffato, gosto do que li deles. Outro dia, por exemplo, alguém me mandou um recado dizendo que tinha entendido melhor a enenação por causa justamente da referência ao Ruffato. Disse que tinha entendido essa coisa quebrada, o olhar quebrado. Eu, na verdade, nem falo todo dia aquilo. Mas isso deu uma conexão para alguém que vê as coisas de modo inteiramente diferente. E isso me pareceu interessante.

Você falou algumas vezes em "olhar quebrado", "discursos simultâneos", "verdades simultâneas", "muitos approaches", "muitas facetas", muitas perspectivas de observação. E há o desdobramento dos personagens por vários atores... Em 2001, quando você obteve uma bolsa para realizar um estágio com a Anne Bogart e a SITI Company, nos EUA, para estudar o treinamento dos "Viewpoints", você mencionou certa semelhança com o trabalho que já vinha realizando com a Companhia dos Atores. Querida pedir a você para distinguir os processos, para comentar o que de fato teve mais interesse no estágio, o que de fato deixou rastro no seu trabalho.

A experiência com Anne Bogart e a SITI Company foi extremamente revitalizadora para o meu trabalho e produziu uma série de novas proposições e indagações. A forma

como Anne Bogart desenvolveu o treinamento dos *viewpoints* alia um treinamento prático a partir dos conceitos de espaço e tempo e acaba por propor uma enorme e lúdica libertação para a poesia da cena. As noções de escuta, consciência da cena, contraponto, resposta, foco e adesão produzem certa flutuação de sentido que sempre me interessou em teatro. É como se nos aproximássemos das categorias da música e da dança sem que nos obrigássemos a fazer música ou fazer dança. É teatro mesmo. Várias e várias vezes, numa sessão de *viewpoints*, eu tinha a impressão de um inacabamento extraordinariamente expressivo, como se eu estivesse compondo mil possibilidades de sentido e mesmo de narrativa na minha cabeça de espectador e tivesse que continuar atento, pois elas não paravam de se suceder. Este trabalho em alguns momentos se aproximava bastante do que fizéramos no processo do *A Bao A Qu*, por exemplo, que trabalhava bastante nesta indefinição parcial de sentidos, mas com uma forte dramaturgia de espetáculo. Além disso, o jogo de linhas, a decupagem do espaço e a musicalidade deste espetáculo pareciam precursores do que eu viveria em Nova York em 2001 com a SITI Company.

Foi depois desse estágio que você e a Mariana Lima criaram o Coletivo Improvado?

O Coletivo acabou sendo um pouco a maneira de eu me encontrar com a Mariana. Essa coisa de ela ter tido a experiência dela em São Paulo, com o Teatro da Vertigem principalmente. Eu cheguei a conviver bastante com o processo de criação do *Apocalipse 1.11*. Também me interessa o trabalho deles em termos de atuação. E o que eles procuram com isso, certa literalidade. No caso da Mariana, ela teve uma formação muito interessante. Vários procedimentos que têm a ver com a experiência do Stanislavski, com as ações físicas, com a sensação, a memória. Então, em 2001, nós fomos juntos para os EUA. Fizemos primeiro um workshop curto com a Anne Bogart. Mesmo as coisas que já estavam no meu trabalho com a Companhia dos Atores, principalmente em termos espaço-temporais, e coreográficos, associavam-se ali ao fazer artístico de uma maneira muito, muito ampla. Então foi interessante, foi uma experiência muito intensa. Ficamos um mês em Saratoga Springs. Eram seis horas diárias de aula. Nós chegamos a fazer um trabalho lá, no workshop, sobre um grupo de teatro dos anos 1930. Então a Mariana voltou para o Brasil e eu fiquei mais um mês acompanhando as aulas da Anne Bogart na Columbia University.

E como surgiu o Coletivo Improvado?

Realizamos a Mariana e eu workshops na Fundação Progresso de “Treinamento Para Atores e Criação Cênica”, explorando as técnicas trabalhadas pela SITI Company (Saratoga International Theatre Institute), baseadas no método criado por Tadashi Suzuki e em técnicas de improvisação ligadas à dança contemporânea. O treinamento era baseado fundamentalmente em sessões de *viewpoints*, em ações que não contavam propriamente uma história. Num aprimoramento da relação do ator com o chão, a partir de situações físicas, do aqui e agora. E no treinamento do uso e da observação do tempo e do espaço no jogo teatral, na conscientização pelo ator da própria espacialidade por meio de nove pontos de vista: relação espacial, tempo, gesto, repetição, duração, padrão da trajetória, arquitetura, forma, resposta cinestésica. Foi desses workshops, dos quais participaram músicos, coreógrafos, gente de dança, atores, que surgiu o Coletivo Improviso.

Pensando não só no Coletivo, que já sugere diretamente isso, mas no seu trabalho como encenador, de modo geral, me parece que, mesmo em ponto pequeno, quando lidando (paradoxalmente) com uma dramaturgia de personagens individuais, uma das características fundamentais desses trabalhos é a sua opção por um modo coral.

Formas corais no entanto bastante diversas das empregadas pelo José Celso, pelo Teatro da Vertigem, por certos grupos de dança contemporânea. Isso me parece ganhar paradoxalmente intensidade nesse embate com o drama e seus personagens individuais, como nas encenações do Hamlet e de A gaivota.

Acho muito acertado pensar na idéia de coro em alguns dos trabalhos que dirigi, embora não me pareça que isto esteja no primeiro plano, ou com uma visibilidade realmente grande. Em alguns trabalhos isso aparece mais, como no *Rei da vela*, nos tratamentos meio « antunianos » dos grupos, e talvez no *A Bao A Qu*, em momentos mais coreográficos. Vejo a idéia de coro na própria existência da companhia, como se aquele grupo de pessoas pudessem parecer ter um cérebro coletivo. Também o fato de em vários espetáculos um ou mais personagens serem interpretados por mais de um ator, simultaneamente ou não. Tenho no fundo o desejo de falar, não de uma « alma do mundo », como queria Trepliov, personagem da *Gaivota*, mas de uma sensação da anti-identidade, uma sensação de nossos invólucros (para usar também uma expressão clariceana...) sendo trespassados por fluxos contínuos ou não, uma sensação de uma antropofagia permanente, que talvez se manifeste neste polvo de cem braços que é um elenco em conexão que conta uma história no teatro. Ou mesmo que não conte história alguma, mas que criam

uma maior plasticidade ou elasticidade do que um olhar psicologizante seria capaz de oferecer. Neste sentido a idéia de um modo coral paradoxalmente oferece o suporte para a concepção de um mundo de discursos simultâneos, de articulações inesperadas, mais cubista do que aristotélico, se é que posso dizer isso...

No livro publicado no ano passado sobre os 18 anos da Companhia dos Atores, há um texto da Sílvia Fernandes, no qual ela fala da tensão entre a performance individual e a precisão da encenação como elementos estruturais no seu trabalho, acen-tuados pelo fato de você ser um ator. Acho o comentário muito bom.

Achei muito pertinente quando li também. E a gente vive no trabalho essa tensão até por certa indefinição de onde acaba uma coisa e começa outra. E por ter uma tradição de certa hierarquia mais forte, embora a gente tenha toda a coisa da criação coletiva, que está na nossa herança também. Acho importante poder falar, em termos teóricos, dessa convivência entre o poder do coletivo, o poder dessa coisa fluida, dos espaços não tão demarcados e ao mesmo tempo uma definição mais precisa da encenação. Porque eu convivo bastante com isso. Mas há graus diferentes de tensão. E há isso – eu nunca entro com o desenho pronto.

No Não olhe agora, do Coletivo Improviso, você e a Mariana Lima, além da direção geral, participavam também das apresentações.

No Coletivo Improviso, em termos de processo, essa tensão entre performance e desenho aparecia muito fortemente. Porque o Coletivo demandava uma presença da improvisação (na própria apresentação, na própria performance, não só no processo) mais forte ainda. E eu vivia esse conflito. Como era uma experiência nova, eu vivia o conflito de deixar a coisa acontecer e pronto e a minha tendência a ter certo controle, certo desenho, marcação. Na *Gaivota*, isso também acontece pelo fato de eu estar em cena de novo. Eu perco certo controle, o que de certa maneira eu acho ruim, por outro lado a experiência é essa mesma, eu estou lá dentro e então é isso – a experiência de não poder olhar de fora. Eu acho isso muito rico, muito produtivo.

