



**POR UM OFÍCIO INDISCIPLINAR**  
**Entrevista com Emilio García Wehbi**

**POR UN OFICIO INDISCIPLINAR**  
**Entrevista con Emilio García Wehbi**

**FROM A NONDISCIPLINARY OCCUPATION**  
**Interview with Emilio García Wehbi**

*Luiz Eduardo Rodrigues Gasperin<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Trata-se de uma entrevista realizada com o artista argentino Emilio García Wehbi durante a realização da residência “58 indícios sobre o corpo [Versão Brasil]” na cidade de Uberlândia, Minas Gerais. As questões norteadoras dessa conversa surgem da reflexão sobre as poéticas próprias de cada encenador e os vetores/dispositivos que cada um apresenta em seu trabalho de encenação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Encenação, Espaço, Tempo, Poética.

**RESUMEN**

Se trata de una entrevista realizada con el artista argentino Emilio García Wehbi durante la realización de la residencia "58 indicios sobre el cuerpo [Versión Brasil]" en la ciudad de Uberlândia, Minas Gerais. Las cuestiones orientadoras de esta conversación surgen de la reflexión sobre las poéticas propias de cada director y los vectores/dispositivos que cada uno presenta en su trabajo de escenificación.

**PALABRAS-CLAVE:** Escenificación, Espacio, Tiempo, Poética.

**ABSTRACT**

This is an interview with the Argentine artist Emilio García Wehbi during the realization of the residence “58 Clues about the body [Version Brasil]” in the city of Uberlândia, Minas Gerais. The guiding questions of this conversation arise from the reflection on the poetics of each director and the vectors / devices that each presents in his work of staging.

**KEYWORDS:** Staging, Space, Time, Poetic.

\* \* \*

As palavras que tingem essas páginas são vestígios da entrevista<sup>2</sup> realizada com o artista argentino Emilio García Wehbi, durante a residência “58 indícios

---

<sup>1</sup> Encenador/Pesquisador/Professor/Estudante pela Universidade de Campinas (Doutorando). CV: <http://lattes.cnpq.br/5753535052952361>.

sobre o corpo [versão brasil]” que ocorreu na cidade de Uberlândia-MG proposta pelo Coletivo Teatro da Margem, em 2016, para artistas do território nacional e de outros países Latino-americanos que estiveram juntos neste trabalho. Um artista multidisciplinar, e acrescentaria indisciplinar, que reconfigura suas práticas em cada novo trabalho cênico e deixa-se contaminar por todas as linguagens das artes. O seu campo de visão está sempre em desequilíbrio com a intenção de tencionar o real em cena. Especificamente na estada no triângulo mineiro, ele traz para os corpos e corporeidades brasileiras sua performance “58 indícios sobre o corpo”, uma retomada das questões trazidas por Jean-Luc Nancy<sup>3</sup> que são lidas por cinquenta e oito corpos nus durante aproximadamente duas horas e quarenta minutos. Por ser o corpo nosso material de reexistir no mundo, são trazidas questões para o Wehbi, que aqui serão compartilhadas, sobre o ofício e a poética do encenador contemporâneo.

### **Gasperin – Emilio, como ocorre sua entrada no campo das artes da cena e o seu ingresso na função de diretor?**

**Wehbi** - Meu primeiro trabalho profissional, digamos, foi com o grupo que fundei em 1989 chamado “Periférico de Objetos”, muito conhecido dentro do teatro experimental independente argentino e no exterior. Esse grupo teve uma particularidade por trazer a relação entre sujeito manipulador e o objeto animado, ambos eram personagens e estavam em diálogo. Basicamente, o grupo investigava o trânsito fora do central, como poderia dizer, um caminho de fuga ao teatro convencional, sendo esse um grande marco para o meu entendimento do teatro e do meu fazer artístico, que parte justamente de tentar evitar a estrutura central das artes e das convenções, e problematiza-las desde o ponto de vista das misturas e das sobreposições de diferentes disciplinas artísticas para que nenhuma regra domine. Constitui-se, assim, uma espécie de híbrido que dialoga com artes visuais, as artes

---

<sup>2</sup> A entrevista foi realizada no último andar do Hotel Presidente em Uberlândia-MG presencialmente e transcrita para essa publicação.

<sup>3</sup> Filósofo francês autor do texto 58 indícios sobre o corpo.

dinâmicas, dança, cine etc. Para armar uma espécie de registro poético que não tenha uma classificação específica. Este foi o meu ponto de partida que tenho no “teatro de objetos”. Comecei muito jovem, na minha primeira direção tinha 24 ou 25 anos, e agora ao longo da minha trajetória de aproximadamente 25 ou 26 anos de produção teatral dirigi cerca de 60 montagens, que vão desde o teatro tradicional, ou melhor, podemos chamar de teatro de texto, que vão ser atravessados pela linha experimental até performances, instalação teatral, as artes visuais, pintura, fotografia, ópera, dança, dança-teatro, nunca como algo único e fechado. Nos últimos 15 anos apareceu a docência, como uma linguagem, não entendendo o ato de dar aula como lugar de transmissão de um conhecimento, de um saber que tenha que ser transmitido de um para o outro, ou desse tipo de educação. Mas a entendendo enquanto um processo criativo, em que existe uma relação horizontal e democrática entre o aluno e o seu professor, e na qual não sigam apenas na direção do professor para o aluno; tem que haver um intercâmbio entre eles, uma dialética. Essa dialética permite, no caso, através de diferentes estratégias um processo de aprendizagem por parte do aluno. Em todo caso, sou bastante reativo, ao ser docente nas Universidades, nas escolas de educação artísticas, porque lamentavelmente se mantêm uma estrutura de um modo de ensinar, e creio que a arte não se pode ensinar, em todo caso se pode aprender, mas não pode se ensinar. Então, quando encontro espaço nas relações entre arte e educação que funcione como um processo criativo, aí sim me interessa, pois considero o processo pedagógico como um processo de criação.

**Gasperin - A partir desse panorama de sua trajetória como artista da cena e principalmente como encenador da cena argentina, vamos atravessar nossa conversa por três vetores, sendo o primeiro deles o espaço. Como você pensa o espaço para o seu trabalho?**

**Wehbi** - Desde muito tempo tenho trabalhado com as questões do tempo e do espaço como algo muito especial. Especificamente, penso o espaço como um campo conceitual no sentido de sobrepor o real e o ficcional, em qualquer arquitetura, seja

ela um teatro, parque, sótão ou qualquer outro. Esse espaço real pode ser também um espaço ficcional e a sobreposição ocorre, como por exemplo, nesse local que estamos [último andar do hotel no centro de Uberlândia, local onde ele se hospedava e também onde ocorreu a entrevista]. Poderia montar “Hamlet”. Aqui seria o castelo do príncipe da Dinamarca, mas ele não deixa de ser real. Trabalho com a ideia de tensão de ficção e realidade, não quero que o espectador trabalhe com a ideia de representação. Se estou em trabalho com um texto, ele deve ser dito sempre para o público. As pessoas estão presentes, e presentes em um espaço. Então, seria impossível trabalhar com uma cenografia unicamente ficcional. Por exemplo, estou em um teatro convencional, e a partir desse local começo a desmontar todos os artifícios teatrais que estão ali convencionados. Então, aqui nesse espaço vai ocorrer uma montagem de “Hamlet”. Esse espaço está recebendo uma encenação, não a representação dele. Paradoxalmente, uma pura representação que está na realidade, que não é representação. Estamos aqui dialogando sobre presença, justamente por desmontar a arquitetura da tradição teatral. Desmontado isso, que era uma representação, estamos vendo na presença uma representação. Aqui, estamos a trabalhar com a ideia de uma representação e presentificação. O espaço que sobrepõe camada a camada. A realidade seria a camada que é o lugar onde se está e a camada ficcional a poética que se imprime sobre ele. Portanto, produzimos um híbrido, a relação entre o teatro e o dispositivo poético espacial que construo, e, por outro lado, o espaço ficcional relacionado ao espaço real. Quando sou transportado para outro lugar, mesmo que tenha levado a cenografia desse espetáculo, devo construir uma nova relação com o espaço que estou.

**Gasperin – Qual seria a influência do espaço na criação de Emilio Wehbi durante o seu trabalho com diferentes grupos de atores?**

**Wehbi –** Muda de projeto para projeto. Os trabalhos que desenvolvi e desenvolvo assumem distintos formatos. Às vezes, tenho processos de pesquisa muito longos, em outros momentos são investigações e produções com prazos curtos e médios. Isso depende das características do trabalho, que se modificam conforme sua

especificidade. Nas condições ideais, trabalho somente no espaço para entender suas características específicas e as relações reais e virtuais que ele pode vir a gerar. Quero dizer que não necessito trabalhar nesse espaço todo o tempo, lembro que isso ocorreria em condições ideais.

Trabalho com os atores procedimentos de improvisação e, por um tempo bem grande, seguimos investigando para gerar materiais que posteriormente serão compartilhados com a equipe que colabora para a encenação (cenógrafo, músico, figurinista etc). Nesse momento, trabalhamos basicamente em uma mesa para refletir e pensar para traçar hipóteses de construção cênica. Uma das hipóteses é condição do espaço, que leva em consideração as características desse lugar. Quando o espaço já está disponível, vamos até ele para realizar essa pesquisa. Senão, preparamos esse estudo fora dele, tendo claro para todos qual o nosso espaço de encenação. Sempre levamos em consideração o espaço de representação, seja para negar, para colocar em diálogo, ou para tensionar.

**Gasperin – Qual é a relação de criação com o tempo? Que tempo é esse?**

**Wehbi** – A mesma lógica do espaço aplico ao tempo. Para mim, o tempo ficcional e o tempo real são o mesmo. A obra dura o tempo que dura o espetáculo. Como trabalho a presença, os atores estão presentes, os espectadores também estão presentes, e o tempo é puro presente. Não existe forma de trabalhar com ele que não seja no presente. Ao trabalhar a ficção temporal entraria em contradição com a minha ideia de tempo. O tempo está aqui, agora, todo o tempo. Nesse espaço que estamos, nesse tempo de agora, não é outro, nem um segundo antes e nem um segundo depois. Essa ideia é levada à problematização a partir da ideia de representação; o tempo no limite dessa representação; até onde o espectador é consciente no tempo que está vivenciando; o tempo real está sobreposto ao tempo ficcional e constrói, então, a ideia de presença. Na articulação entre os conceitos citados de espaço, tempo e o modo de atuação, a premissa é: Quanto mais representação, se chega ao ponto do que chamo de presentificação. O paradoxo é o meu ponto de interesse.

**Gasperin – Como a dramaturgia se insere no seu processo de encenação?**

**Wehbi** – Para mim, dramaturgia é a escritura do encenador sobre o espaço e tempo. Não há teatro sem a relação de espaço, tempo e ação. Evidente, a dramaturgia é a utilização de todos os recursos cênicos combinados. Entendo por recursos cênicos o ator com sua fisicalidade, com suas condições físicas e vocais, a cenografia e o figurino, a sonoplastia, iluminação, somado ao texto dramático, assim chegamos à ideia de dramaturgia. Dessa forma, o único capaz de ser o dramaturgo é o encenador. A partir desse pensamento, o encenador é também o dramaturgo.

Agora, ao pensar no texto dramático é outra coisa. No meu caso, sempre torna-se uma variante. Há casos em que parti do texto, em outros escrevo o texto a partir dos processos de trabalho. Quero deixar claro que ao fazer isso não escrevo a dramaturgia que o ator me apresenta ao improvisar, pois não tenho o intuito de vampirizar o seu trabalho. Porque o processo criativo de dramaturgia do ator é autônomo e colabora para a criação de uma encenação. O que faço é reescrever as situações que são apresentadas nas cenas. Não tenho interesse de investigar por muito tempo a improvisação, mas trabalhar com hipóteses concretas. Desse modo, o texto surge no começo, pode ser escrito durante ou uma mistura de ambos.

Quando escrevo algum texto, são sempre muito longos, tempo de monólogos extensos. Não trabalho com situações dramáticas, existe basicamente o fluir da palavra. De modo aberto, não existe uma personagem que narra, pode ser entendido como um solilóquio, ou um fluir da consciência. No geral, as estruturas textuais das montagens que enceno estão compostas por grandes momentos de palavra que não se sabe quem são e a quem lhe dizem; diferentes formatos que não combinariam com a convenção de dramaturgia conhecida, ou melhor, tradicionalmente conhecida.

**Gasperin – Traçamos até aqui dois vetores chaves do seu trabalho e agora devo perguntar sobre o seu trabalho com atuação. Como ocorre e quais os seus procedimentos de condução atorial?**

**Wehbi** – Sempre parto da mesma lógica que tracei até então com o espaço e o tempo. No meu ponto de vista, o maior vício do teatro tradicional está na relação com a atuação e a noção de representação. A análise pós-dramática traz o termo da dupla ausência relacionado ao ator. O ator, na ânsia de construir o personagem de “Rei Lear”, deixa de estar ele como ator e nem se torna Rei Lear, pois ele não existe. Esses seriam exemplos de duas ausências: a primeira por não ser o personagem, neste caso, alguém real; segundo porque o ator esforça-se tanto para ser outro que esquece de si mesmo. Meu trabalho anda em linha contrária, continuo com o mesmo exemplo de Rei Lear. Esse personagem não é uma abstração, ele é uma função que independe de um físico específico ou características cruciais. Rei Lear ocupa, no meu modo de trabalho, um dispositivo de função que poderia ser interpretado por um jovem, velho, homem, mulher, criança etc. Peço ao intérprete que crie a partir da sua imagem, do seu porte físico, das suas especificidades. O essencial é não se ocultar no personagem.

Na função de condutor de um processo, tenho a ideia desse personagem e somada a do ator, juntos construímos através de uma negociação o Rei Lear. Por exemplo, nesta encenação, o espectador estaria vendo ao mesmo tempo o personagem e o ator. Essa dupla presença, seria uma forma de tensionar a dupla ausência. Estou, aqui, novamente a falar da dinâmica já especificada no espaço e no tempo, a presença.

Desse modo, é impossível falar de estratégias ou modos de atuar, porque o meu trabalho não é assim. Meu trabalho de atuação está construído na relação de um a um com cada ator. Somente assim lido com a singularidade. Vou trazer outro exemplo. Para o “58 indícios” em Uberlândia, nosso tempo é curto, mas numa situação de um maior tempo de trabalho, dedicaria um tempo com cada um de vocês. Para criar essa negociação do que eu vejo no seu corpo e você desenvolveria cada vez mais os seus movimentos. Uma investigação bem mais aprofundada, pois nessa relação o encenador é a pessoa que vê e pode contribuir com o material que o ator está a produzir.

A relação entre o sujeito ator e o sujeito encenador deve ser franca, aberta, com muita escuta e valorização do trabalho de ambos. No geral, destaca-se a disputa e

não a relação. O encenador impõe suas ideias e os atores empoderados negam-se a realizar suas instruções. Esse vínculo deve ser fraterno, humano, generoso e de voluntária escuta entre eles. Dessa maneira, o processo criativo acontece, pelo menos no meu caso tem sido assim.

### **Gasperin – Como surge uma encenação para Emilio Wehbi?**

**Wehbi** – São inúmeros os pontos de partidas, somente não surgem de textos teatrais. Comecei a escrever faz uns dez anos, quando deixei de encontrar textos que me moviam a querer monta-los. Quando surgem de textos são todos fora do âmbito literário. Gosto de trabalhar com textos de filósofos para desterritorializar os sentidos. A exemplo disso, o “58 indícios”. No México, vou montar uma performance chamada “65 sonhos sobre Kafka segundo Guattari”. Trata-se de um texto escrito por Guattari sobre hipóteses de sonhos de Kafka. Esse foi o pré-texto para criar outra coisa. Há um mês, outro ponto de partida foi um filme e a relação que o diretor estabelece com a cor vermelha e o maoísmo.

O ponto de partida tem que ser desconhecido. Isto me interessa. Não saber o próximo passo que tenho que dar. Hoje não sei o que vou criar daqui para frente, para ser surpreendido pelo que pode aparecer. Esse encontro com o desconhecido motiva minhas criações. Descobrir algo que não havia sido previsto ao longo do caminho e que ele torça o caminhar. Gosto de pensar e trabalhar com a ideia de acidente como processo criativo. Estou sempre atento aos acidentes, pois eles desencadeiam várias informações que podem auxiliar os meus processos de encenação. Quando trabalho de maneira orgânica e sistemática, não estou atento aos acidentes, pois inúmeras vezes ele está relacionado ao erro.

Quando tenho pulsões criativas recorrentes acabo montando em maior escala. Houve um ano em que estive com cinco encenações diferentes em cartaz. Além da pulsão, reconheço as minhas obsessões, neuroses, meus fantasmas, desejos. Tudo isso aparece ciclicamente disfarçado de outras formas, sendo eles o que poderia chamar de minha estética. Não sei se posso dizer que tenho uma estética. Os pontos iniciais são insuspeitáveis. Isso me alegra.



**Gasperin – Durante a nossa conversa, você falou da relação processo criativo e processo pedagógico. Que lugar é esse?**

**Wehbi** – Posso dizer que me encontrei como docente após ler “O mestre ignorante”, de Rancière. No texto, o autor trabalha com a ideia que a educação surge do desejo de aprender e não na vontade de ensinar. O ensinar deve ser um canal para gerar o desejo de aprendizagem e nunca uma estrutura de saberes pré-concebidos. Quando a estrutura está presente ela obstrui um novo saber que pode superar o saber atual. Nessa relação daquele que vem aprender que estou inserido. O que trato de construir todo o tempo são processos de desejos para as situações de aprendizagem. Uso algumas estratégias, a primeira é a cópia – terá o sujeito que roubar, contrabandear, capturar, apropriar-se. Conceitos que eu mesmo trago da pós-modernidade para apresentar esse universo que pode ser um instrumento muito útil para a criação. Ao tomar algo de um espaço-tempo e transpor para o meu contexto, como fez Duchamp, isso torna-se um processo criativo. É um procedimento muito velho de 1907 com “A fonte”, de Marcel Duchamp, que ensina a compor esse trabalho de criação autônomo. Primeira coisa que digo aos alunos é: copiem, copiem, copiem, só não esqueçam de estar presentes.

Durante o ato de copiar, o sujeito está em presença, pois faz escolhas do que vai ser capturado. As decisões, sejam elas de trocas, proporções, produzem uma ação criativa. A partir desse rompimento com alguns paradigmas da educação, a própria ideia da cópia atrelada ao desenvolvimento de ela ser uma criação. Esse procedimento ocorre em conjunto, o docente com o discente, que provoca uma autonomização da aprendizagem ao sujeito. Acredito ser um pouco isso as minhas estratégias em processos artístico-pedagógicos. Isso gera no aluno um desconcerto; em termos convencionais ele deveria aprender e o professor diz que não há nada para ensinar. Pelo contrário, juntos temos muito para aprender. Fica a cargo do aluno o exercício da aprendizagem. São momentos que com o passar do tempo começam a diluir até que eles entendam essa estratégia.

**Gasperin – Qual a relação da sua obra com o contexto nacional argentino?**

**Wehbi** – Posso dizer que contei com a sorte, pois meus dois primeiros espetáculos na função de encenação foram muito bem recebidos pelo território teatral argentino. Basicamente, por ter sido aceito pelo público Europeu. Tudo que é bom lá, deve ser bom aqui, reflexo de um pensamento colonizado. Dentro desse contexto, ocorreu minhas estreias sendo encenador, um golpe de sorte, pois era muito jovem. De algum modo, criei um tipo de público que está sempre recorrente em meus espetáculos. Um tipo de espectador que conhece meus procedimentos e que está interessado nos meus atos de ruptura, o diálogo com as outras artes etc.


O universo teatral em Buenos Aires, especificamente, é muito grande. Paradoxalmente, parece que não, mas é extremamente conservador. No sentido de trabalhar determinado tipo de teatro, que está instalado em Buenos Aires por muito tempo. O meu trabalho constrói outros tipos de teatralidade, junto com outros colegas que abrimos os caminhos para ampliar a percepção do público para outros dispositivos cênicos. Hoje, já estão bastante difundidos e têm uma grande circulação de espectadores. Isso para permanecer em temporada, para realizar apresentações em teatros oficiais, acabou sendo muito interessante. Alguns encenadores que trabalham com dispositivos experimentais, que historicamente estariam fazendo seu teatro à margem, estão também sendo convidados a expor seus trabalhos cênicos nos grandes espaços teatrais. Esses momentos abrem brechas nos pensamentos mais conservadores e amplia os pontos de vista do público.

**Gasperin – Para encerrar, convido você a fazer uma síntese do seu pensar e existir sendo um artista cênico indisciplinar. Acumulo, aqui, após esse tempo, uma classificação, se é que poderíamos fazer isso, a noção de indisciplinar para o seu trabalho cênico.**

**Wehbi** – Acredito que sou muito deleuziano, de algum modo, aplico essa máquina de ideias que nos apresenta Deleuze. Relacionado aos procedimentos que estão presentes no meu trabalho, a noção de rizoma, desterritorialização, entendendo de uma maneira teatral. Porque não sou um estudioso da filosofia. O que faço é

piratear, capturar e transformar esses conceitos filosóficos, pós-estruturalistas, e trago-os para o meu fazer. Para romper as convenções, romper as estruturas prévias, inclusive as próprias, em busca de um processo novo. O processo criativo é como uma metáfora de um portal que me leva para um lugar não conhecido.

Algo que tenho medo relacionado à minha geração, que vem ocorrendo, é a burocratização. Terminar minha carreira sendo apenas docente em uma universidade, fazendo encenações comerciais, criar apenas na esfera convencional pelo dinheiro recebido, isso me causa pânico. Insisto em ser artista por muitos anos. Desde jovem lutava para romper com o que estava dado, quebrar com os paradigmas e ao final retornar ao que sempre fui contra.



Recebido em agosto de 2017.  
Aprovado em outubro de 2017.  
Publicado em janeiro 2018.