



**ÀS VEZES NÃO HÁ OUTRA PALAVRA:  
A noção de Universo na cena de Emílio Garcia Wehbi**

**A VECES NO HAY OTRA PALABRA:  
La noción de Universo en la escena de Emilio García Wehbi**

**SOMETIMES THERE IS NO OTHER WORD:  
The notion of Universe in the scene of Emilio Garcia Wehbi**

*Rafael Machado Michalichem<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Entrevista realizada com Emílio Garcia Wehbi em Julho de 2017, acerca da noção de um “Universo” na cena presente em seu trabalho como diretor. Toca ainda questões a respeito da função do diretor e o desenvolvimento dos processos criativos das obras *El Grado Cero Del Insomnio* e *58 Indícios sobre o corpo*, a relação entre a criação de texto e a cena e algumas informações a cerca dos termos ator, interprete e performer.

**PALAVRAS-CHAVE:** teatro, sagrado, loucura, delírio, criatividade.

**RESUMEN**

Entrevista realizada con Emilio García Wehbi en julio de 2017, acerca de la noción de un "Universo" en la escena presente en su trabajo como director. Toca aún cuestiones acerca de la función del director y el desarrollo de los procesos creativos de las obras *El Grado Cero Del Insomnio* y *58 Indicios sobre el cuerpo*, la relación entre la creación de texto y la escena y algunas informaciones a cerca de los términos actor, interprete y performer.

**PALABRAS-CLAVES:** Dirección, Imaginario, Proceso.

**ABSTRACT**

Interview with Emilio Garcia Wehbi in July 2017, about the notion of a "Universe" in the scene present in his work as director. The interview also touches the role of the director and the development of the creative processes of *El Grado Cero Del Insomnio* and *58 Indícios Sobre o Corpo*, the relation between the creation of text and the scene and some information about the terms actor, interpreter and performer.

**KEYWORDS:** Direction, Imaginary, Process.

\* \* \*

---

<sup>1</sup> Ator e diretor de teatro. Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC-IARTE/UFU;), com orientação do Prof. Dr. José Eduardo De Paula.

*Entrevista com Emílio Garcia Wehbi, realizada no dia 3 de Julho de 2017, no estúdio do artista em Buenos Aires - Argentina, onde, para além de ser um espaço de criação, ministra também oficinas de direção anualmente. Tive a oportunidade de participar da oficina ministrada este ano (de 20 de março a 14 de agosto), a qual suscitou muitas perguntas desta entrevista.*

### **Quais artistas são referências na sua obra?**

É difícil falar de referências permanentes. Parece-me que, mais que nada, ao longo de minha trajetória, mais de 25 anos de trabalho, posso nomear algumas referências temporárias, com as quais me identifico em determinado momento, e em outros períodos com outras, mas não poderia falar de referências gerais. Elas também não advêm necessariamente do campo do teatro, mas de diferentes registros e áreas. Além disso, elas não necessariamente se refletem em minha obra, mas podem ser as vezes disparadores de outros tipos de, digamos, associações que depois podem se aproximar da obra sem que sobrem rastros dessa referência. Assim, não poderia dizer que existe uma linha na qual se pode identificar uma referência de modo direto. Mas se pudéssemos dizer *aquelas referências iniciais de minhas primeiras aproximações como artista* eu poderia dizer que, dentro do campo do teatro, o universo Tadeusz Kantor foi forte. Primeiro porque o vi em Buenos Aires duas vezes - acredito que estive aqui em 1985 e 1987, quando eu era muito jovem e estava me formando. De algum modo, o teatro que Kantor fazia, este que ele chamou de Teatro da Morte, o uso dos manequins e dos bonecos, de algum modo entrava em sincronia com o que eu estava desenvolvendo naquela época que foi o começo do *Periferico de Objectos*, com o qual havia muita proximidade. Depois, no campo da literatura, Beckett era uma referência nesse momento – insisto, falo deste momento – e também Thomas Bernhard, é uma referência que me interessava muito, isso é que meu recordo. E depois fui derivando a outros tipos de leituras e de olhares. Quando no começo dos anos 1990 descobri o pós-estruturalismo francês, digamos, começando

por Foucault, Deleuze e Guattari, e depois retrocedendo a Bataille, começando a entender Artaud, a ler Artaud com certa proximidade, entendendo um pouco o pensamento prático de Artaud nesse sentido – prático em relação ao teatro – e depois avançando à Derrida, eu me aproximei bastante dos pensamentos existentes no campo da filosofia francesa em geral. Isso começou, digamos, nos anos 1990, e hoje continua me interessando: essa relação entre filosofia e política de maneira mais inconsciente, onde o inconsciente joga de maneira mais rizomática e não tão lógica. Mas insisto, como dizemos nas aulas, sempre a leitura que eu faço deste tipo de material é uma leitura de arte, que não é uma leitura erudita, não é uma leitura de compreensão filosófica ou sociológica ou psicanalítica, seja qual for o autor que estou me referindo, mas sim uma vontade de capturar uma essência do espírito desse pensador e transformar em um processo criativo, de algum modo. Porque isso está muito presente em Deleuze e Guattari, a possibilidade de trabalhar com essa energia delirante que transforma uma coisa em outra, se apropriar dos jogos de palavras, essas transformações são ricas. Então, nesse sentido, eu diria que estes autores têm sido referências importantes. Eu não poderia dizer que tenho referências fortíssimas, mas não sei, no meio dos anos 1990 até 2000, me interessava muito a prática artística de Castellucci, como um artista de teatro; também ao final dos 1990 e começo dos anos 2000, um pouco mais para frente, comecei a me relacionar muito com artistas da performance que me interessavam, e basicamente os que mais me interessavam eram 2 ou 3 - que ainda me interessam - artistas norte-americanos, um é Paul McCarthy, que está vivo e que é talvez o que mais me interessa e com o qual sigo me identificando muito; depois, Chris Burden, que começou na performance e depois se desenvolveu para um lugar mais das artes visuais; e por fim Mike Kelley. São artistas que, de algum modo, me influenciaram nas maneiras de ver as questões artísticas. Depois, em teatro contemporâneo, se tivesse que falar de alguma referência hoje, poderia dizer que me interessa profundamente, para além dos resultados que busca, o modo que Jan Fabre encara a relação de corpo e obra. Fabre me interessa muito nesse sentido. Creio que é um dos artistas mais destacados da contemporaneidade cênica, quando o teatro não está

passando por um bom momento em termos internacionais, do meu ponto de vista. E depois, no campo da literatura são muitos os autores, inúmeros, tantos quanto os livros que tenho aí, de verdade. Eu tenho muita afinidade com a literatura e com o modo de aproximação da ficção ou documento. Não poderia dizer especificamente algum, teria de pensar e, insisto, são temporários: têm a ver com épocas, com períodos, com processos...

**Quais seriam as referências para as obras *El Grado Cero Del Insomnio*<sup>2</sup> e *58 Indícios sobre o Corpo*<sup>3</sup>?**

Em *58 Indícios* é claramente Nancy (Jean-Luc Nancy), e outra vez voltamos aos filósofos franceses. Me interessa Nancy. Basicamente, eu cheguei a Nancy a partir do texto *El Intruso*. É um texto realmente fascinante, trata-se de uma situação verídica em que um filósofo tem o coração de outra pessoa metido em seu corpo e vive atravessado por isso. Há uma reflexão em relação ao corpo próprio e este corpo intruso (o coração) - este traidor que o trai mas que também o faz viver - que é muito interessante. A partir daí fui me aproximando de alguns materiais de Jean-Luc Nancy até que encontrei *58 Indícios sobre o Corpo*, que me parecia também como um tratado aforístico, um cruzamento entre a poesia e a filosofia de um modo de ver o corpo, e um dia tomei a decisão de colocá-lo em prática e ver o que aconteceria, no sentido de observar se estes textos resistiam a presença do corpo; a primeira experiência que fiz com esse texto foi em Bogotá no curso de mestrado (*12*

---

<sup>2</sup> Espetáculo escrito dirigido por Wehbi, no qual dez mulheres cantam, dançam e dizem textos sobre as noções de “politicamente correto” através de reflexões do filósofo esloveno Slavoj Žižek. Estreou no Teatro Beckett, em Buenos Aires, em 2015 e sua última temporada ocorreu em 2017 no mesmo local.

<sup>3</sup> Performance dirigida por Wehbi a partir do texto homônimo de Jean-Luc Nancy, no qual 58 intérpretes se dispõem nus diante do público, compartilhando um espaço reduzido e indicando com barro e através da dança suas cicatrizes ou marcas de vida, em busca de discutir as noções de corpo e comunidade. Estreou em 2014 no Teatro Timbre 4, em Buenos Aires, e teve nova montagem em Uberlândia em 2016, em parceria com o Coletivo Teatro da Margem.

*INDICIOS SOBRE EL CUERPO + 12 INDICIOS SOBRE EL ALMA*<sup>4</sup>, 2013), e depois se transformou em um espetáculo completo, quando vim a Buenos Aires. Por outro lado a música de Jordi Savall para *58 Indícios sobre o Corpo*, se não é bem uma referência, funciona como um complemento perfeito do que me parece estes tempos de Barroco, carregados, sensíveis, e ao mesmo tempo etéreos para que a máquina funcione de maneira mecânica. E obviamente as referências dos filósofos contemporâneos que transitaram em suas discussões pela problemática de gênero e de corpo, de beleza, como pensamento crítico, foram o disparador para trabalhar sobre *58 Indícios*. São também referências que, de algum modo, me permitiram escolher tipos de corpos, quando fiz *58 Indícios* aqui em Buenos Aires, que foi distinta da experiência de Uberlândia<sup>5</sup> basicamente porque pude escolher diferentes tipos com características físicas e características etárias, gente de setenta e tantos anos. Então isso de algum modo buscava dialogar um pouco com a tensão entre idade, beleza, gênero, sexualidade, etc. Isso para *58 Indícios*. Já para *El Grado Cero Del Insomnio*, claramente tomei os textos de Žižek. O que fiz foi aplicar aos textos de Žižek um olhar que ele próprio não havia feito, um olhar feminista, de algum modo. Então seria traduzir aquelas reflexões que faz Žižek sobre o progressismo, o pensamento politicamente correto, os conceitos de ideologia, etc., travestido de um corpo de mulher. E utilizar esta mesma lógica refletindo sobre o meio teatral em que se produz a obra. Então há como um duplo transversal do que é Žižek para a mulher, o feminino, e fazendo uma homologação entre o corpo menor feminino e o corpo menor do teatro que não é o majoritário, que é minoria.

---

<sup>4</sup> Trabalho pedagógico de investigação, experimentação e criação realizado no *Laboratorio de Proyectos de Estudiantes de la Maestría Interdisciplinar en Teatros y Artes Vivas*, desenvolvido durante o mês de novembro de 2013 na Universidade Nacional de Colombia, em Bogotá. Apresentado nos Banheiros do Poliesportivo do campus da Universidade, se dispunha a discutir a (falsa) dicotomia entre corpo e alma.

<sup>5</sup> A Performance *58 Indícios sobre o Corpo* foi montada outra vez no Brasil, na sala de Encenação da Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais. Realizada em outubro de 2016, em parceria com o Coletivo Teatro da Margem, a montagem pretendia seguir o modelo realizado em Buenos Aires, com diversidade participantes em termos de faixas etárias, algo que não ocorreu em Uberlândia

**Cada espetáculo possui uma coletividade de referências como essas que você levantou, articulando um imaginário próprio da obra. Como se constitui esse imaginário?**

Eu não poderia responder de maneira sistêmica, como se fosse um procedimento que se repete em cada obra, mas o que posso dizer é: de algum modo como estamos começando a trabalhar aqui na oficina. Primeiro existe uma aproximação sensível e impulsiva com outro material. Pode-se dizer que há uma espécie de tradução irresponsável de uma empatia, uma afinidade eletiva. Isso pode estar dado em qualquer âmbito, meu processo mais que buscar é encontrar, o que é distinto. Mas para encontrar é preciso estar disposto à busca, disposto a estar atento a encontrar. Então, o encontro não é sistêmico, não é que eu li isso e associei a tal material e vou buscá-lo, isso é depois. No primeiro momento o que sinto e que me funciona bem é que me encontro com um material que é relacionado. E me encontro em qualquer dispositivo, pode ser no livro que estou lendo, ou por ligar a TV, ou por sair para a rua, ou uma conversa com um amigo. E aí encontro uma primeira relação. Quando encontro essa primeira relação, trato de investigar, para saber se de verdade é possível ou simplesmente uma afinidade passageira. Se sinto que é mais ou menos estável, a partir daí começo a construir: já tendo duas relações, começo a construir um polo, e este polo pode estar construído por aproximações visuais, das artes visuais, referências a alguns artistas visuais, que não necessariamente tem de ser a obra de um artista, pode ser um artista em geral, ou pode ser uma obra, ou pode ser determinada parte de um obra, ou um jeito de usar a cor ou a luz etc., pode estar na literatura, pegando materiais, citações, pode estar na música... eu começo a construir um grande arquivo de materiais referenciais, alguns mais sólidos, outros menos sólidos. Uma vez que faço uma espécie de pasta com estas referências ou materiais, começo a pensar que forma pode ter essa cena ou essa ideia de imagem já em três dimensões, dou início já um procedimento mais complicado que é um processo de descarte, começar a tirar o que não serve. E, de alguma maneira, as

associações que faço entre um e outro não são necessariamente lógicas, mas por afinidade, empatia, racionais, as quais também vou rompendo os traços de proximidade, vou afastando, as que estão distantes vou aproximando. Então de algum modo sobra um corpo que parece ser o mínimo necessário para começar a explorar, de maneira já mais concreta, com um marco um pouco mais delimitado. Esse posso dizer que seria o procedimento geral, mas insisto que cada processo têm abordagens completamente distintas.

### **Qual é o papel do diretor dentro de um processo criativo?**

Na realidade, mais do que pensar e refletir a respeito das questões de poder que se produzem dentro da máquina teatral e como um dos participantes desta dita máquina, é refletir sobre: o que faz um diretor? Do ponto de vista mais convencional, o diretor dirige e é uma espécie de organizador de materiais que já estão preexistindo, pois contribuem o texto, o ator, o iluminador, o cenógrafo, etc. Do meu ponto de vista é muito mais complexo que isso: o diretor pega o que pode contribuir um cenógrafo, um ator, um iluminador, um sonoplasta, e tem de trabalhar com isso, sobre o próprio material, mas também trabalhar colocando-os em relação com os outros elementos de cena, tornando-se assim um autor. Ao transformar-se em autor, tem a potestade<sup>6</sup> disso que criou, que é a matéria da cena, que está feita pela autoria dos outros autores que participam, mas que não pertence somente a eles, porque a eles pertence somente uma parte. Então a tarefa do diretor é escrever ou fazer a dramaturgia cênica, ou a escritura espacial e, portanto, tem essa potestade de autoridade, em sentido mais convencional se quiser, onde “autora” através da autoridade. E, portanto, tem, de algum modo, a última palavra porque é o único com a perspectiva da totalidade. Então a relação a isso, eu não poderia ver

---

<sup>6</sup> Optei por manter a palavra de semântica mais semelhante à utilizada por Wehbi em espanhol. Aqui, potestade assemelha-se a noção de autoridade, aquele que tem o direito ou o poder de fazer-se obedecer.

de outro modo. Não quero dizer que isso se transforma em um dispositivo tirânico, ao contrário, creio que justamente o diretor compreender esta dinâmica, juntamente com todos os outros integrantes, permite esse trabalho de ida e volta entre o diretor e os outros participantes, onde a atividade de um interfere na atividade do outro, de maneira orgânica e generosa.

**Quais são as suas considerações a respeito de processos de criação coletiva ou mais coletivizados? E qual é o papel do diretor dentro desse tipo de processo.**

Eu não tenho muita afinidade com processos coletivos, não porque não acredito no processo de construção coletiva, mas sim porque acredito que tem de ter alguém dando determinadas diretrizes e ao mesmo tempo produzindo determinado olhar crítico. Se no processo coletivo todos propõem diretrizes e todos propõem olhares críticos, não há um olhar, há muitos olhares e a obra é única, é uma unidade. Para dar uma unidade de sistema, tem de haver alguém que as englobe. Por que é impossível que várias pessoas pensem o mesmo e tenham o mesmo ponto de vista, os mesmo desejos, assim há algo que se desmancha, que não permanece articulado e se desarticula. Então, não acredito nos processos coletivos, no sentido tradicional de criação coletiva – acredito em processos coletivos, mas não no que se costuma chamar de criação coletiva. Eu coletivizo os processos desde o princípio, mas de alguma maneira sempre trabalho como sendo um guia. Então, há um trabalho coletivo todo o tempo, eu proponho que todos participem de tudo nos meus processos de trabalho, mas de todo modo quem vai decidindo é o diretor, justamente em função da pergunta anterior, essa ideia de quem pode gerar um caminho, esse olhar único.

**Uma ficção obedece um dispositivo complexo de regras. Que tipos de regras seriam essas? Como podemos enxergar essa ideia desse dispositivo?**

Se nós pensarmos nas regras da vida social, existem as regras naturais, as regras da física, não sei, todas as regras que regem fisicamente a ordem do mundo, e depois uma série de regras sociais que o homem construiu para viver em sociedade. Tendo estas - as naturais e as sociais - como antecedente, a ideia de construir um universo próprio com regras próprias tem a ver com, tomando como referência estas regras, alterar essas lógicas para que essas regras funcionem como referência para o espectador, alterar e produzir um novo sistema de regras, especialmente as sociais - não tanto com as naturais já que com estas pouco se pode fazer - justamente para fazer notar o campo de possibilidades utópicas que tem a obra de arte. Então, para que o espectador compreenda as novas regras deste universo, tem de haver uma referência sobre mundo real. Mas por outro lado, deve-se estabelecê-las de maneira sistêmica dentro da obra, de maneira endogâmica<sup>7</sup> dentro da mesma obra para que o espectador entenda quais são estas regras próprias, e a partir daí apreenda que este é um universo que não tem relação direta com o real, mas sim que está jogando com essa realidade de maneira lúdica. Funciona como as regras de um jogo de azar, ou qualquer tipo de jogo, como por exemplo um esporte: porque tem onze jogadores que chutam a bola pra lá e onze jogadores que chutam a bola para cá e não podem tocá-la com as mãos? Mas aceita-se este código, há uma referência ao mundo real e ao universo natural. De algum modo, o campo da arte, do meu ponto de vista, toma, já que estamos com a filosofia, o *homo ludens*, algo disso, e permite estabelecer regras lúdicas, regras de jogo, que de algum modo tem referências com o mundo real, mas que ao mesmo tempo se criam autonomia para criar dispositivos imaginários, que é o que chamaríamos de ficção.

---

<sup>7</sup> Endogamia é o termo utilizado para referir-se a casamentos consanguíneos. Wehbi utiliza-se do termo em noção metafórica quanto às regras próprias da obra a serem apresentadas ao espectador.

## **O que você entende por universo, dentro dessa ideia de um Universo Cênico, um universo da cena?**

Um universo próprio, eu uso sempre a noção de um universo próprio. Seria um dispositivo próprio e autônomo que, copiando os universos existentes, um carro, por exemplo, ou o universo como um todo, possua regras próprias que façam com que este sistema avance e permaneça em movimento. Portanto, na poética, ou na cena, já que de alguma maneira o universo seria que todos estes dispositivos, essas regras criadas pelo artista dentro deste sistema, sejam orgânicas e não se contradigam para que o universo esteja em movimento, e que se constitua como um universo e não com uma *mélange*<sup>8</sup> ou algo que não tenha unidade. Há uma questão de unidade, o universo é basicamente uma unidade sistêmica.

## **Como se dá a escolha dos materiais elencados que permanecem e dos que se retiram?**

Depende muito do processo criativo, do material com que se está trabalhando. Há materiais que por suas características pedem saturação, excesso. Por exemplo, os textos de Rodrigo Garcia, que são textos excessivos, saturados, exagerados, ou mesmo em *El Grado Cero Del Insomnio*, que eram textos exacerbados, de incontinência verbal, pedem determinadas materialidades que a priori se pode dizer que são afins. E então, em função do material, começa-se a trabalhar recolhendo isso e descartando outras coisas. Em outros tipos de materialidade, o despojo e a repetição em *58 Indícios*, o número, o sistema de unidade, gerava um elemento de

---

<sup>8</sup> *Mélange* vem do francês e significa “mistura” ou “miscelânea”.

síntese, era ir ao mínimo. Em um a saturação, no outro a síntese e a repetição. Isso porque os materiais de algum modo nos estão ensinando um caminho, estão propondo determinadas compreensões. Por exemplo, observando como está proposto formalmente o texto, por que na forma há uma respiração, há uma aproximação, há determinadas sensações primárias que se pode decidir. Então, me parece que, atendendo à essência do material, e essa essência é única, assim não podemos repetir os procedimentos, mas sim interrogando o material vamos encontrando as chaves para fazer esta síntese, limpar, ou acumular, ou para eleger o que fica e o que sai. Me parece, então, que o segredo sempre está em voltar à origem, qual é o ponto de conexão profunda que eu tenho com este material, e a partir dessa relação honesta com este vínculo, entender qual poderia ser o caminho para escolher o que fica e o que sai. Ao mesmo tempo trabalhar com a ideia de síntese como conceito formal, tirar tudo que sobra: tudo aquilo que está formulado e funcionando mas é possível retirar parte e o todo seguir funcionando, deve-se então retirar, porque transforma-se em decorativo. O que não quer dizer terminar com pouco, mas sim tirar tudo o que seja decorativo. Mesmo que a priori pareça parte do material, que seja parte do universo, se sobra, retira-se.

**Um termo apresentado ao longo da oficina foi a noção de “Germe”. O que é o germe? Qual é o papel dele na constituição da obra?**

De algum modo, o germe é, em grande escala, aquilo por que nós escolhemos ser artistas e não outra coisa. Por outro lado, diria que, como artista, o que nos modela, o que vai guiar nossa estética de algum modo são todos aqueles elementos neuróticos, afetivos, sensíveis, eróticos, inconscientes, de medo, de pavor, que de algum modo nos marcam e nos definem. Por que de lá é que vamos falar, seguramente, ou pelo menos é o que eu creio, um artista honesto fala destes lugares, os lugares de maior fragilidade. São os pontos fracos. Aquilo que nos comove, que

nos atrai, que nos prende, que nos fascina e que sempre foi assim, de algum modo. Nesse sentido, eu acredito que o germe é aquilo que o artista leva consigo em todas as obras, vai acontecer todas as obras, e pelo qual vai ser reconhecido como tal, a partir de uma espécie de poética ou de estética. Não porque suas obras são todas iguais, mas sim por que começam a aparecer as mesmas perguntas formuladas de diferentes formas. E essas perguntas tem a ver com este interno muito profundo do autor, do artista, que ele associa com o material que está trabalhando. Então de algum modo, para mim o germe – chamamos de germe, poderia ser outra palavra, mas eu chamei de germe por que me interessa como terminologia – é aquilo que não se pode explicar, não se pode comunicar, eu não posso explicar por que tomo determinadas decisões, quais são meus terrores, talvez não possa explicar nem a mim mesmo, mas posso buscar em algum lugar que me permita seguir trabalhando com este material. Então, de algum modo diria que a produção artística é parte da cura psicanalítica, no sentido de que se a cura psicanalítica utiliza a *talking cure*, a cura pela palavra, colocar em palavras aquele acontecimento que está oculto, que não se verbaliza, a prática curativa da obra no artista é a produção desta obra. É aquilo que não pode expressar de nenhuma outra forma, mas o transforma em obra. De alguma forma o germe é isso.

**Qual é a relação entre a escrita de um texto por um diretor que assume o papel de dramaturgo e também o papel de diretor? Como essas duas coisas se articulam no seu processo de criação?**

Creio que não haja nenhum texto que eu tenha escrito e que depois se edificou. De algum modo, são textos que fui escrevendo para a cena e que depois se transformaram em literatura: foram construídos, modificados e editados para serem lidos. O que me parece é que os textos que eu escrevi são textos de diretor. Por

exemplo: quando fiz *Hécuba*<sup>9</sup>, eu queria trabalhar a palavra como um vetor fulminante. Então propunha quatro blocos contundentes de monólogos muito grandes. Este tema [a noção de palavra como vetor fulminante], fez com que a escritura tivesse determinada forma e determinadas características [quatro blocos contundentes de monólogos], que se desprendiam de uma ideia de cena, à priori, eram puramente textuais. *El Grado Cero Del Insomnio*, era claramente, desde o princípio, um texto desaforado e exagerado dito por um grupo de mulheres. Nessa ideia desaforada e palhacesca é que apareceu Žižek como o palhaço filósofo da contemporaneidade. E, ao partir de Žižek, compreendi que havia muito material de um só autor que eu poderia extrair para reconfigurar e transformar em um texto. Depois o texto passa a possuir autonomia, porque ele se transforma em obra escrita e pode ser editado, lido ou dado a outras pessoas para que o montem. Mas o ponto inicial da escritura do texto é uma ideia de cena.

### **Você poderia refletir sobre os termos ator, intérprete e *performer*?**

Eu diria que o intérprete é justamente o intermédio entre o ator e o *performer*. O intérprete é aquele que utiliza as ferramentas de atuação que lhe são úteis, e as ferramentas do corpo presente do *performer* que lhe são úteis, e faz uma mistura, lidando com ambos os campos destes universos que lhe permitem trabalhar sobre a ficção pura ou sobre o real puro, sem que seja um problema pendular ou inclinar-se para um lado e/ou para o outro. Então é isso que me interessa, por isso gosto do termo intérprete, porque usa para interpretar ou traduzir, para fazer uma tradução de algo que tem que se realizar no momento e decidir com quais ferramentas fazer esta tradução, isto é, de que modo vai interpretar. E tem as ferramentas de seu próprio corpo, de seu próprio “estar aí” ou de seu saber, e o saber, digamos, são

<sup>9</sup> *HÉCUBA O EL GINECEO CANINO*, espetáculo escrito e dirigido por Wehbi a partir da tragédia Hécuba de Eurípedes. Estreou em 2011, na Sala Batato Barea, no Centro Cultural Ricardo Rojas em Buenos Aires, Argentina.

todas as ferramentas aprendidas. Então esse parece ser o termo que me permite unir aqueles dois universos que são dissimiles, que são o campo do ator e o campo do *performer* como conhecido tradicionalmente. Obviamente que é um problema semântico, poderíamos dizer que o ator ou o *performer* deveriam reunir todas estas características, mas em função do uso das palavras, a que mais me interessa é trabalhar com o interprete, trabalhando esse conceito no sentido de unificar estes dois campos que em geral estão separados.

\*\*\*

[A entrevista surgiu como necessidade de meu projeto de pesquisa de Mestrado na Universidade Federal de Uberlândia. Foi realizada em meu primeiro semestre na instituição, durante o qual participei de um curso de direção teatral ministrado por Emílio Garcia Wehbi em Buenos Aires, Argentina. Em primeira instância, objetivava compreender melhor a noção de Universo Cênico - tema central de minha pesquisa - cruzando o olhar de Wehbi sobre o termo com minhas próprias percepções. A entrevista, todavia, tocou não apenas o tema central da questão como seus desdobramentos, evidenciando um olhar sobre o fazer do diretor muito mais amplo, que acaba por dialogar e dar corpo ao percurso de minha pesquisa em busca de concretizar a noção de Universo em relação à cena teatral.]

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