

Daniel Veronese, suas sendas estéticas e polêmicas

Por Marco Vasques¹ e Rubens da Cunha², Buenos Aires, 2012

Daniel Veronese é um dos principais nomes do teatro contemporâneo. Nascido em Buenos Aires, começou sua carreira como ator e mímico. Na década de 1980, aproximou-se do teatro de objetos e em 1989, criou com Ana Alvarado e Emílio Garcia o grupo El Periférico de Objetos. Deixando a atuação de lado, Veronese embrenha-se de forma profícua na dramaturgia e na direção, alcançando reconhecimento internacional tanto de crítica quanto de público. Nesta entrevista, Veronese fala do começo de sua carreira como mímico, de sua opção por deixar a atuação e o teatro de objetos para se voltar à dramaturgia com atores. Outro ponto abordado na entrevista é sobre a sua passagem pelo Brasil, onde dirigiu a peça *Gorda*, bem como a sua relação com o teatro brasileiro e com o teatro argentino contemporâneo.

No começo de sua carreira você trabalhou no Teatro San Martín como ator mímico. Como se deu essa transição do mímico para o ator e depois para o dramaturgo e para o diretor?

A mímica foi a primeira coisa que eu fiz. Foi como uma entrada ao teatro sem palavras. Logo, começou o trabalho com os títeres no Teatro Sant Martín. E logo, a dramaturgia. E, depois, a direção. Esse foi o caminho orgânico. Acho que saí de uma



Daniel Veronese e Marco Vasques Foto de: Mariano Pensotti

expressão mais limitada. Limitada já que na mímica não há utilização de linguagem; nos títeres não há utilização do corpo. Não há como se esconder atrás do objeto com o qual nos expressamos. Para mim, o processo orgânico de escritura se deu na colocação de palavras e na retirada do corpo. E a direção é o escalão mais alto. Eu acho que subi uma escada, partindo de um lugar mais escondido para um lugar totalmente exposto, que é a direção. Quando dirijo, sinto que ninguém fica atrás de mim. Sou totalmente responsável por tudo o que está acontecendo à minha volta.

Em que medida a experiência com os títeres e com os objetos se relaciona com a sua dramaturgia para atores?

Na verdade, não sei. De que maneira os títeres se relacionam com minha dramaturgia? Não acredito que exista relação. Quem sabe, em um primeiro momento, minha

1 Marco Vasques é poeta, crítico de teatro e mestrando em teatro no Programa de Pós-Graduação da UDESC, onde desenvolve pesquisa sobre as ideias teatrais de Flávio de Carvalho.

2 Rubens da Cunha é poeta, crítico de teatro e doutorando no Centro de Comunicação e Expressão da UFSC, onde estuda a dramaturgia de Hilda Hilst.

primeira dramaturgia foi muito formal e sintética. Algo relacionado ao trabalho com os títeres. O trabalho com eles é totalmente visual. Está mais próximo do teatro visual do que da lógica das palavras. Além disso, o títere pede síntese. Não se pode dizer muitas coisas, porque a textualidade tem que ser muito precisa. Sim, posso dizer que minha dramaturgia era sintética e formal.

Você estudou com Ariel Bufano, Adelaida Mangani e Mauricio Kartun. Pode falar um pouco sobre a importância dessas pessoas na sua trajetória?

Kartun e Bufano foram meus professores, mais do que qualquer outra coisa. Adelaida Mangani foi minha diretora no elenco de títeres. Kartun é uma pessoa muito criativa na dramaturgia, que me deu permissão para também ser criativo. É uma pessoa que habilita o aluno para que ele seja criativo. É alguém que premia a criatividade. Ele é muito criativo. E também promove coisas que não têm relação com seu trabalho. Ele pode, de alguma maneira, avaliar trabalhos que não se parecem à sua criação. Poucos professores são assim. Bufano foi meu primeiro professor quando entrei no teatro de títeres; deu-me uma disciplina cênica muito potente chamada “Ética sobre o trabalho”, sobretudo para nós que vínhamos dos títeres. Na verdade, os títeres são tomados como um irmão menor do teatro. Bufano conferiu uma hierarquia a essa disciplina. Aprendi sua ética de trabalho, como me comportar no cenário, como ver o teatro.

Atualmente você tem se dedicado mais à direção e à dramaturgia. Você pensa em retornar ao palco como ator?

Não.

Por quê?

Porque não me produz a mesma satisfação.

Existe algum texto que você queria

montar e não montou como ator?

Minha carreira como ator não foi muito substancial, quase inexistente. Não há muito o que falar sobre isso. Nos momentos em que trabalhei como ator, sempre senti algum incômodo. Não tive a contundência que tenho como diretor ou como autor.

Você dirigiu *Gorda* na Argentina, no México e no Brasil. Como é a experiência de dirigir a mesma peça em lugares com culturas tão distintas?

Olha, quando dirijo peças não me pergunto em que país eu estou. Monto a obra em qualquer lugar da minha maneira. E os atores, em geral, correspondem da mesma forma. Ainda que sejam diferentes previsões teatrais, chega o momento em que o ator quer é se encontrar com novas experiências e poder demonstrar sua capacidade. Isso acontece em todo lugar.

No Brasil, em relação à sua montagem de *Gorda*, houve alguma dificuldade com a linguagem ou tudo correu bem?

Foi tudo muito tranquilo. Encontrei pessoas com muita predisposição ao trabalho.

O realismo no teatro tem perdido muito espaço para as hibridações, para o grotesco, para o absurdo e para o surrealismo. E você fez uma adaptação de *Tio Vânia* de Chekhov. O que você procurava no texto de *Tio Vânia* para adaptação? O que o incomoda ou o provoca nesse texto?

Não sei o que posso falar. Quando faço teatro, tento me encontrar com o que hoje, em geral, é o cenário, algo novo para mim. Entrar em lugares que não visitei antes, que me mostrem um panorama mais amplo que a obra. Radicalizar um pouco a obra. Ser mais radical que o próprio ator. O que vai acontecer com essa obra e com o espectador, eu não sei. Posso trabalhar coisas diferentes. Posso provocar fascinação, tédio, ódio, amor, porque todos os espectadores

são diferentes. E, definitivamente, eles podem ter vivido circunstâncias no mesmo dia com o teatro, circunstâncias muito diferentes que façam com que eles aproveitem ou odeiem o trabalho que veem. Isso acontece com todo mundo. Então, o que provoca as pessoas? Eu posso dizer a partir de coisas que as pessoas me dizem. São coisas muito diferentes. Mas está fora do meu conhecimento saber isso.

Entendes o que eu te digo?

Sim, mas gostaríamos de reformular a pergunta. O que o texto de Chekhov provoca em você para que você o adapte?

Bom. Acho que Chekhov é um autor que escreveu para seu povo. Escreveu para o povo russo e para a humanidade, em geral, não só para pessoas do seu tempo. É um visionário que conseguiu descobrir a essência das relações humanas e plasmá-las ao teatro. Suas personagens parecem estar vivas porque estão muito conectadas com a vida. Para mim, como diretor, me excita e me faz ter vontade de fazer teatro, de montar isso no teatro. Isso não ocorre com muitos autores.

A Argentina, sob o nosso ponto de vista, passa por um bom momento em sua produção, sobretudo, na dramaturgia. Há novos e bons autores escrevendo dramaturgia. Como você avalia esse momento da dramaturgia argentina?

Quando eu comecei a escrever, no início dos anos 1990, não havia muito dramaturgos. Fui de uma geração de teatristas que começaram a escrever, a dirigir e a atuar. É como se a voz do autor fosse um pouco pervertida em relação ao teatro anterior. Isso originou a possibilidade de que todo mundo tivesse permissão para escrever. Antes você tinha que ser um escritor para escrever. Apareceram muitos dramaturgos. Bons ou maus, medíocres, extraordinários, de tudo. Acho que a quantidade faz com que seja boa. Da mesma maneira que

no Brasil há duzentos milhões de pessoas jogando bola. Bom, obviamente, isso faz com que haja novas oportunidades de aparecerem gênios. Isso acontece aqui. Acho que existe muita produção, dando possibilidade para que se experimente, se prove e se tente novas formas. Isso está continuamente colocando essa geração em primeiro plano.

Sua produção dramatúrgica é muito vasta. E não é somente grande em quantidade. Como você faz para não cair numa fórmula, para em cada texto trazer uma nova força?

Eu me fascino pela mudança das coisas. Em minha vida pessoal também, não só teatral. Por isso uma de minhas marcas é ter importantes axiomas. Eu gosto de duvidar do que é a arte, de seu significado. Se uma pessoa diz “isso é assim, se escreve de tal maneira, isso funciona, isso está bem feito”, olho e tento fazer ao contrário. Desde que comecei a escrever, tenho esse tipo de posicionamento. Minha forma de trabalhar é essa: romper com o que de alguma maneira eu havia conseguido antes. Desde o *El Periférico de Objetos* é assim, são doze ou treze trabalhos. Todos são diferentes e inovadores.

Em que medida o teatro experimental que *El Periférico de Objetos* propunha reflete em sua produção atual?

Eu estou muito afastado do trabalho com os objetos. Sinto que essa foi uma grande mudança. Abandonar essa forma que funcionava me deu muita satisfação para começar a pesquisar algo totalmente diferente, que é teatral, mas é o trabalho com os atores. Obviamente, os dois, teatro de objetos e teatro de atores, são feitos por mim. Há condições que se repetem, mas são duas coisas muito diferentes. É como dizer que antes você dirigia carroças ou motos e agora você dirige carros, sem dar mais peso a uma em relação à outra. Mas, naturalmente, sinto-me mais como-

do trabalhando agora com atores que com objetos. Obviamente, alguma visão formal que tinha com os objetos estará no meu trabalho atual com os atores. Mas eu não conceitualizo meu trabalho. Não necessito conceitualizá-lo.

Como o El Periférico de Objetos, que obteve muito sucesso, tanto na Argentina quanto no exterior, se dissolveu? Em que momento você, Ana Alvarado e Emilio García perceberam que houve uma necessidade de percorrer novos caminhos? Parece-nos que há três percursos distintos após o El Periférico de Objetos. Cada um de vocês caminha por sua própria trilha, completamente diferente uma da outra. Quando o grupo discutiu a sua dissolução?

Não discutimos nada. Não o queremos deixar morrer. Mas não matamos, só o deixamos aí. Às vezes nos encontramos para falar sobre o que estamos produzindo. Custa-nos muito fazer um espetáculo. Então nos demos conta de que nossas necessidades eram muito individuais e diferentes. Emilio parece seguir com vibrações mais parecidas ao El Periférico. Está fazendo outra coisa, mas há algo parecido; ainda está “tirando proveito”. Eu não. Segui direções diferentes em relação aos meus colegas, mas também estou num outro caminho. Sou o que está mais distante do teatro de objetos, já que o meu teatro não usa objetos; o que faço é usar a síntese do teatro de objetos com os atores. Naturalmente, percebemos que já nos custava muito fazer o trabalho em conjunto. Percebi que havia outra vida que eu poderia experimentar, que é o trabalho com os atores.

A repercussão alcançada por El Periférico de Objetos contribuiu para a sua projeção como dramaturgo?

Não. Obviamente sou a mesma pessoa, mas não aproveito nada disso para esse momento atual. É um caminho diferente. Eu não renego o passado, mas não há nada que se pareça ao El Periférico. O que é certo é que o meu trabalho não tem nada a ver com isso. Faço uma coisa muito dife-

rente. Quem sabe eu tenho mais projeção com esse meu novo trabalho do que com o El Periférico. O trabalho com esse grupo foi muito bom, mas com o atual acho que a projeção foi superada.

Você é um autor bastante montado no Brasil. Em nosso teatro, por exemplo, André Carreira montou o El líquido táctil e Woman's... Qual a sua relação com o teatro brasileiro?

Só conheço o André Carreira. André é um amigo. É uma pessoa que eu estimo. Eu o conheci há quase 20 anos. Ele veio muito para a Argentina. Propôs-me traduzir e montar as obras. Fui a muitos festivais no Brasil, porque tem muitos festivais. No entanto o teatro brasileiro não vem para cá. Geralmente vejo pouco teatro brasileiro. Conheço Antunes Filho e Nelson Rodrigues. Segui um pouco a trajetória do Grupo Corpo. Mas, em geral, vi muito pouco teatro brasileiro.

Jorge Dubatti diz que o termo “teatrista” vem para conceituar um novo modelo de homem no teatro argentino. Um homem que escreve, que atua e que dirige. Como você vê essa multiplicidade de funções? Você não acha perigoso um diretor ser ator do próprio espetáculo que dirige?

Sim. Mas não é o meu caso. Eu dirijo e escrevo. Escrevo quando dirijo e termino de escrever quando estou dirigindo. Acho que em muitos casos, quando uma pessoa se dirige a si mesma perde o mais importante que é a visão de fora. Não somos completamente conscientes do que estamos fazendo. Não creio que dirigir e escrever sejam práticas incompatíveis. Para mim, são a mesma coisa.

E como você vê essa multiplicidade de funções? Essas mudanças nas funções no termo de Dubatti sobre o novo homem do teatro. Há muitos anos era muito estratificado. Como você vê essas hibridações?

Apareceu a nova dramaturgia com

esse novo sistema. Para mim, foi muito bom porque desmistificou o trabalho do autor. Antes seu trabalho era semi-sagrado. O autor escrevia e chegava com os papéis e, muitas vezes, dizia aos atores como o personagem tinha que ser interpretado. E tudo isso foi quebrado. Transformou-se em uma coisa mais viva e menos solidificada. Eu também respeito alguém que escreva, e nada mais. Tudo depende do resultado. Se uma pessoa dirige, escreve e atua e a obra é maravilhosa, que bom! No entanto, temos que admitir que a possibilidade do erro é maior.

Jorge Dubatti ainda afirma que grande parte dos dramaturgos argentinos da nova geração são herdeiros, de algum modo, do professor Mauricio Kartun. Desse modo, quais dramaturgos de sua geração você destacaria?

Mariano Pensotti, é um jovem dramaturgo argentino que destaco.

O espetáculo Zooedipous foi escrito e dirigido por você, Ana e Emilio. Você pode falar um pouco sobre essa construção e direção de um texto por três pessoas?

Isso estava relacionado com a estrutura do grupo. Era realmente um grupo em que todos nós opinávamos. As funções serviam para desenvolver algo e não para estabelecer hierarquias. Quando montávamos um espetáculo, fazíamos a partir das ideias dos três. Então, por isso a autoria era dos três. Não foi assim: sentávamos e tínhamos três máquinas para escrever. Fomos debatendo, decidindo os detalhes, qual linha seguir, qual é a mais importante. Assim quem sabe é mais fácil entender a tripartite na direção e na autoria. Cada um contribuía partindo de um lugar diferente. E completávamos um o pensamento do outro, até alcançarmos uma harmonia, um conceito norteador das nossas ações.

Jorge Dubatti afirma que sua dramaturgia tem uma conexão com a teatralida-

de de Griselda Gambaro e Eduardo Pavlovsky. Como você vê essa afirmação?

Em geral, o que os pesquisadores dizem, às vezes, me surpreendem. E às vezes não. Mas muitas vezes o criador é um buscador de conexões, de explicações que o autor não necessita. Na maioria dos casos, me surpreende lê-lo diretamente. Não no caso de Jorge, mas às vezes me explicam na hora e encontram significados na obra que eu mesmo desconhecia. Todo trabalho posterior à criação tem um perigo, que é de se converter em uma nova criação. Perigo em um bom sentido. Agora, nesse caso específico de Eduardo Pavlovsky e de Griselda Gambaro, têm relação sim porque eu a li muito quando comecei a escrever. E Eduardo também. São dois dramaturgos que eu admiro. E é provável que inclusive minha dramaturgia tenha uma maior relação com Gambaro. Eu tentava plagiá-la e escrever como ela.

Você disse em entrevista em 1994 que...

Eu era muito jovem.

... “si, yo me creía en mi foro íntimo que con mis obras puedo modificar algo. Si no, no haría teatro”. Você ainda pensa assim? E o que o teatro pode mudar?

Sim, continuo pensando isso. Continuo pensando que todo artista que produz algo, ainda que dentro de sua casa e não o mostre, o faz pela necessidade de modificar o mundo ou de modificar-se no mundo. Parece-me ser o motor mais importante da criação. A modificação do externo. Por outro lado, no teatro, a modificação pode ser muito pequena se compararmos com a televisão. Não se pode fazer muita coisa. A televisão modifica mentes, banaliza o pensamento, porque lamentavelmente é assim. A televisão está mais relacionada com o comércio do que com uma entidade comunicativa. Mas o alcance que o teatro tem é muito pequeno. São cem, quinhem-

tas pessoas. Para que uma mudança seja efetiva, ela deve ser profunda. Ou mostrar uma verdade ou chegar a pensar o mundo de outra maneira. E não é fácil fazer isso no teatro.

Você tem uma sessão chamada Altos mandamentos no final do seu livro. Dois deles me despertaram uma curiosidade por sua explanação. Você diz no mandamento 2: “promover un principio de situación, de sustitución de actores vivos por objetos. Un cambio íntimo y privado con el fin de lograr una dimensión que no tenga referencialidad en nuestra vida cotidiana”. Você pode falar um pouco sobre essa relação entre ator e objeto, já que você trabalhou muito tempo com essa estética?

Sim, eu escrevi isso em pleno auge do El Periférico de Objetos. Nesse momento, eu precisava ver de que maneira o objeto poderia substituir o ator. Eu estava envolvido neste caminho e me parecia o mais interessante. Acho que tornei esse caminho bonito, o esgotei e me satisfiz com ele. E agora, bom, disse: “quero fazer outra coisa”. Se eu posso fazer com que um boneco projete as emoções e as vicissitudes da vida cotidiana... É um passo importante na criação, que as pessoas possam ver o objeto como ele é, que o vejam refletido, se projetem nele. Logo, no decorrer dos anos, comecei a estudar mais a alma humana diretamente através do ator. O objeto, então, se tornou desnecessário, pois é muito efetivo, mas também é limitado.

Hoje em dia você acredita que seja possível a substituição do objeto pelo ator?

É possível, mas eu já o fiz. Não necessito voltar a fazer isso.

Falávamos sobre televisão e teatro comercial. Existem pessoas que o acusam de ter enveredado por um teatro comercial?

As pessoas falam demais, inclusive daquilo que desconhecem. Cada criador sabe

de suas necessidades. Eu não estou acusando ninguém de nada e não me importo com as acusações a mim impostas. Todo teatro alternativo, no seu íntimo, tem o desejo de ser visto, apreciado. E há algum mal nisso? Claro que não. Eu faço o meu teatro; estas pessoas que tratem de fazer o teatro delas do jeito que lhes convém. Se pensarmos profundamente sobre o assunto se verá que existe um grande espaço comercial para o teatro dito experimental. Um comércio imenso; tem muita gente ganhando dinheiro com o que se chama uma estética experimental. Bem, vejamos, esse circuito vive muito bem e quase sempre às expensas de dinheiro público. Nada contra, como já disse. Tenho plena consciência dos caminhos por onde passo.