

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MATEUS FÁVERO MARTINS

DA PERGUNTA À CENA

perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa

São Paulo

2022

MATEUS FÁVERO MARTINS

DA PERGUNTA À CENA

perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa

Versão Original

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Doutor Luiz Fernando Ramos

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Fávero Martins, Mateus

DA PERGUNTA À CENA: perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa / Mateus Fávero Martins; orientador, Luiz Fernando Ramos. - São Paulo, 2022. 291 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Pesquisa em artes. 2. Prática como pesquisa. 3. Metodologia de pesquisa e criação. 4. Terceiro Abstracto. 5. Buenos Aires Escênica. I. Ramos, Luiz Fernando. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FÁVERO MARTINS, Mateus. **Da pergunta à cena**: perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em: São Paulo, ____ de _____ de 2022.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

À todas as pessoas que fizeram, que fazem e que farão do teatro um espaço de pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas, que de forma direta ou indireta, deram-me suporte, permitindo que esta pesquisa se desenvolvesse.

Agradeço à Heloisa Sousa, quem chegou na minha vida justamente no período do mestrado e que me mostrou que a pesquisa é coletiva. Agradeço por sentar-se ao meu lado e discutir, ponto a ponto, as ideias escritas. Mas, sobretudo, agradeço por ter confiado em mim quando, muitas vezes, eu duvidei.

Agradeço ao meu leal amigo Felipe Rocha, por manter viva em mim a paixão pelo teatro e à querida amiga Marô Zamaro, pelo carinho e afeto que constroem um porto seguro.

Agradeço aos amigos e amigas sempre presentes nessa jornada, Jota Rafaelli, Lucas Gallo, Brendo Trolesi, Helena Zelic, Mari Lazzari, Giu Castro, Marcus Garcia, Silvana Bustos, Javiera Cifuentes, Livia de Souza, Ametonyo Silva, Carolina Braga, Gabriela Andrade e Inés Pelàez.

Agradeço às companheiras e companheiros de Figura Humana, que têm cruzado a minha vida e esta pesquisa: Eduardo Rosa, Isabel Monteiro, Emilie Becker, Marina Meyer, Camila Soufer, Daniel Pires e Leilane Teles. Agradeço, também, a todos aqueles e aquelas que construíram Tercer Abstracto, no Brasil e no Chile.

Agradeço aos e às participantes da oficina “Entre pesquisar e criar”, por aceitarem dialogar e praticar a partir desta pesquisa.

Agradeço ao Felipe Sales, à Maria Tendlau e a todos aqueles e aquelas que confiam no trabalho de Tercer Abstracto. Nesse mesmo sentido, agradeço ao TUSP, por haver acolhido nosso processo.

Agradeço às companheiras do Colectivo Pandora, Macarena Béjares e Tamara Colipan, por deixarem-me pesquisar em outra casa. Também à Constanza Espinoza, pela confiança com que me procurou para dar início a um novo processo criativo e de pesquisa. O que eu quero, daqui para frente, é mais teatro.

Agradeço aos e às colegas de orientação, da Revista aSPAs, do SPA e desta jornada acadêmica, em especial ao querido Guilherme Yazbek, por me permitir construir uma paisagem como palco, à Zi Arrais, pela parceria, à Camila

Moreira, pelo suporte, e ao Diego Moscovich, por apresentar-me o maravilhoso livro *Filosofia da Praxis*.

Agradeço a todos os companheiros e companheiras do Diplomado Internacional en Investigación-Creación Escénica, por construírem junto comigo esta pesquisa, ainda que à distância.

Agradeço imensamente aos professores e professoras que cruzaram o caminho desta pesquisa. Ao Andrés Grumann e Angélica Martínez, pela troca de saberes e o acolhimento no Chile. À Marília Velardi e à María José Contreras, pelos atravessamentos durante esta jornada. À Rosyane Trotta, por me mostrar como se aprende com os outros. À Didanwee Kent, por me mostrar que a vida não se separa da pesquisa. E ao Jorge Dubatti, pela generosidade com que compartilha seus conhecimentos.

Agradeço ao Juan Dasso, por manter viva e de forma sistemática a prática do dramaturgismo, organizando os saberes provenientes de Buenos Aires Escénica.

Agradeço ao Matias Feldman, pela prática de pesquisa e criação que promove no mundo. Agradeço também pelo tempo proporcionado para o diálogo acerca de sua metodologia, tão importante para esta pesquisa.

Agradeço a mi querido amigo Eduardo Vásquez, pelo companheirismo de sempre e por todas as reflexões necessárias para esta dissertação.

Agradeço à minha família chilena, que me deu todo o suporte para ser um estrangeiro fazedor de teatro. Gracias, Vivi, Ismael, Simón y a toda la familia.

Agradeço à minha família pelo amor. Sei que vocês estão sempre presentes, ainda que estejamos, na maior parte do tempo, distantes. Ao meu tio José Renato e à minha tia Eni, por todo o apoio que me deram para que eu pudesse realizar uma formação em São Paulo. Fábio, meu cunhado, obrigado por construir um mundo sem preconceitos. Carolina, obrigado por ser minha irmã e por me mostrar que podemos lutar. Paulo Roberto, meu pai, obrigado por conversar comigo. Izabel Cristina, minha mãe, obrigado por estar sempre ao meu lado e por me incentivar a seguir no teatro. Eu poderia estar mais perto, mas vocês me criaram para o mundo.

Agradeço ao meu companheiro de vida e de teatro, David Atencio, pelas leituras deste material, pelas transcrições das entrevistas, mas, especialmente, por cuidar da casa e cuidar-me nos dias seguidos que estive frente ao

computador escrevendo esta dissertação, por incentivar-me a desenvolver esta pesquisa e pelo comprometimento com Terceiro Abstracto, nossa verdadeira casa.

Agradeço ao meu orientador Luiz Fernando Ramos. Sinto-me completamente afortunado por ter sido seu orientando. Agraço seu acompanhamento, o modo como acreditou nesta pesquisa desde o começo e, principalmente, por me propor pensar sempre além.

Por fim, agradeço à CAPES, pela bolsa concedida. Este auxílio é uma espécie que está em vias de ser extinta no país, principalmente pelo último governo. Apesar de insuficiente, deu-me condições materiais para desenvolver esta pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição.

(Caio Fernando Abreu)

O pensamento vale o seu tempo; e o tempo, no pensamento, não tem valor de moeda.

(Cássio E. Viana Hissa)

Não temos somente em vista a guerra que se aproxima. Mesmo agora, em tempos de paz, a situação da ciência e da arte se tornou absolutamente intolerável.

(Leon Trotsky e André Breton, grifo nosso)

RESUMO

A presente dissertação toma como mote a relação entre pesquisa e criação artística. O que se entende por pesquisa em artes ou por prática como pesquisa? Como essa pesquisa está sendo praticada no teatro? O que as práticas como pesquisa podem ensinar para a teoria da pesquisa em artes? Para responder à primeira pergunta, buscamos conhecer as principais teorias acerca da pesquisa em artes, internacionais e nacionais. Identificamos, através destas elaborações, um vazio acerca das metodologias de pesquisa e criação. Por isso, para responder à segunda pergunta, buscamos compreender as metodologias de dois coletivos teatrais latino-americanos, Tercer Abstracto (Chile/Brasil) e Cía. Buenos Aires Escénica (Argentina), à luz da “Poética Comparada” de Jorge Dubatti (2011). Por meio do estudo de materiais de “pensamento explícito” – elaborações meta-artísticas acerca dos processos de pesquisa e criação desenvolvidos pelos próprios artistas (DUBATTI, 2020) –, buscamos identificar recursos metodológicos transversais ao conjunto dos processos de cada coletivo. Já para responder à terceira pergunta, comparamos as metodologias de Tercer Abstracto e de Buenos Aires Escénica para identificar elementos em comum que poderiam construir perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa. Por fim, identificando o vínculo entre teoria e prática como um alicerce para este tipo de investigação, questionamos a própria noção de “prática” como pesquisa.

Palavras-chave: Pesquisa em artes – Prática como pesquisa – Metodologias de pesquisa e criação – Tercer Abstracto – Buenos Aires Escénica

ABSTRACT

The focus of this thesis is the relationship between research and artistic creation. What is meant by research in the arts or by practice as research? How is this research being practiced in the theater? What can practices as research teach for arts research theory? To answer the first question, we seek to know the main theories about research in the arts, international and national. We identified, through these elaborations, a void regarding research and creation methodologies. Therefore, to answer the second question, we seek to understand the methodologies of two Latin American theater collectives, Tercer Abstracto (Chile/Brazil) and Buenos Aires Escénica (Argentina), in the light of Jorge Dubatti's "Comparative Poetics" (2011). Through the study of materials of "explicit thinking" – meta-artistic elaborations about the research and creation processes developed by the artists themselves (DUBATTI, 2020) –, we seek to identify methodological resources that are transversal to the set of processes of each collective. To answer the third question, we compared the methodologies of Tercer Abstracto and Buenos Aires Escénica to identify common elements that could build methodological perspectives for theatrical practice as research. Finally, identifying the link between theory and practice as a foundation for this type of investigation, we question the very notion of "practice" as research.

Keywords: Research in the arts – Practice as research – Research and creation methodologies – Tercer Abstracto – Buenos Aires Escénica

RESUMEN

Esta tesis toma como argumento la relación entre investigación y creación artística. ¿Qué se entiende por investigación en las artes o por práctica como investigación? ¿Cómo se está practicando esta investigación en el teatro? ¿Qué pueden enseñar las prácticas como investigación para la teoría de la investigación en artes? Para responder a la primera pregunta, buscamos conocer las principales teorías sobre la investigación en las artes, internacionales y nacionales. Identificamos, a través de estas elaboraciones, un vacío en cuanto a metodologías de investigación y creación. Por lo tanto, para responder a la segunda pregunta, buscamos comprender las metodologías de dos colectivos de teatro latinoamericanos, Tercer Abstracto (Chile/Brasil) y Cía. Buenos Aires Escénica (Argentina), a la luz de la “Poética Comparada” de Jorge Dubatti (2011). A través del estudio de materiales de “pensamiento explícito” – elaboraciones meta artísticas sobre los procesos de investigación y creación desarrollados por los propios artistas (DUBATTI, 2020) –, buscamos identificar recursos metodológicos transversales al conjunto de procesos de cada colectivo. Para responder a la tercera pregunta, comparamos las metodologías de Tercer Abstracto y de Buenos Aires Escénica para identificar elementos comunes que pudieran construir perspectivas metodológicas para la práctica teatral como investigación. Finalmente, identificando el vínculo entre teoría y práctica como fundamento de este tipo de investigación, cuestionamos la noción misma de “práctica” como investigación.

Palabras-clave: Investigación en las artes – Práctica como investigación – Metodologías de investigación y creación – Tercer Abstracto – Buenos Aires Escénica

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: UMA PESQUISA SOBRE A PESQUISA	15
PARTE I - A PESQUISA EM ARTES	20
1 A PESQUISA EM ARTE: UM PARALELO ENTRE ARTE E CIÊNCIA	22
1.1 Primeiras elaborações sobre a pesquisa em artes	25
1.2 Arte e Ciência	27
1.3 Formas complementares de conhecimento	29
1.4 Sobre pesquisar, seja em artes ou em ciência	34
2 O DEBATE SOBRE A PESQUISA NAS ARTES	39
2.1 A tricotomia da pesquisa no campo das artes	41
2.2 Uma segunda tricotomia: questões ontológica, epistemológica e metodológica da prática como pesquisa	44
2.3 Nem qualitativa, nem quantitativa	48
2.4 O que entendemos por prática como pesquisa	51
2.4.1 Artistas como pesquisadores	52
2.4.2 Reflexão em ação	53
2.4.3 Prática como processo, processo como campo	54
2.4.4 A pergunta de pesquisa	55
2.4.5 A organização da pesquisa	58
2.4.6 Registro e compartilhamento	59
2.4.7 Indisciplina	61
2.4.8 Metodologia	62
PARTE II - A PRÁTICA COMO PESQUISA: DUAS METODOLOGIAS LATINO-AMERICANAS DE PESQUISA EM TEATRO	64
3 TERCER ABSTRACTO E A METODOLOGIA DE ABSTRAÇÃO	68
3.1 Prólogo	68
3.2 Terceiro Abstracto: Terceiro Movimento de Abstração	72
3.3 Metodologia de Abstração	77
3.4 Primeira etapa: Estudo dos Materiais e a pergunta de pesquisa	82
3.5 Segunda etapa: Laboratório de Estratégias de Encenação	87
3.6 Terceira etapa: Construção Espaço-Temporal	98
APENDICE I - DOSSIÊ TERCER ABSTRACTO	104

4 BUENOS AIRES ESCÉNICA E O PROYECTO PRUEBAS	127
4.1 Prólogo	127
4.2 Proyecto Pruebas	130
4.3 Do objeto da pesquisa	133
4.4 La metodología-madre	138
4.5 Primeiro momento: teorias, perguntas e procedimentos	140
4.6 Segundo momento: laboratório de procedimentos	144
4.7 Terceiro momento: uma montagem para as espectadoras e espectadores	155

APENDICE II – DOSSIÊ BUENOS AIRES ESCÉNICA	165
--	-----

PARTE III - DA PERGUNTA À CENA: ARQUIPOÉTICA DE UM TEATRO INVESTIGATIVO	184
--	------------

5 PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA A PRÁTICA TEATRAL COMO PESQUISA	185
5.1 Teatro de pesquisa e a pesquisa em teatro	186
5.2 Macropoéticas Comparadas	193
5.2.1 A pergunta como motor e guia da criação	193
5.2.2 A criação de uma série de espetáculos e a não repetição de formas entre eles	195
5.2.3 A dimensão laboratorial	197
5.2.4 A organização da pesquisa, estratégia de encenação e estatuto de pertencimento	202
5.2.5 Percepção e espetacularização	205
5.2.6 Registro, compartilhamento e divulgação científica	210
5.2.7 Indisciplina, Teoria e Prática	212
5.3 Arquipoética de um teatro investigativo	214

CONCLUSÃO: PRAXIS ARTÍSTICA COMO PESQUISA	219
--	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	223
-----------------------------------	------------

ANEXOS	230
---------------	------------

Entrevista A: Entrevista Cruzada com Tercer Abstracto	231
Entrevista B: Entrevista com Matías Feldman	266



INTRODUÇÃO

UMA PESQUISA SOBRE A PESQUISA

Quando me perguntam “o que você está pesquisando?”, eu costumo responder “a pesquisa, estou pesquisando a pesquisa”. Uma vez, eu disse para um amigo “estou brincando de pesquisar, mas acho que não posso escrever isso na dissertação”. Bem, aqui estamos. E eu digo, sem pudor, que brinquei. Como quando uma criança transforma o quintal de terra em um mundo inteiro. Um mundo não, muitos mundos. Eu criava mundos e fazia parte deles. Eu tinha poderes mágicos, eu corria de dragões, escalava montanhas e me perdia na floresta. Mas também adorava desmontar brinquedos ou coisas velhas, para depois tentar montá-las outra vez, em vão. Hoje, penso “que bom que eu não conseguia remontar tudo o que eu desmontava”, porque, na verdade, não tem nenhum sentido fazer a mesma coisa outra vez, deixá-la igual, depois que você a conhece por dentro. Você aprende com aquilo que está lá dentro. E você pode criar outras coisas, outros objetos, outros mundos.

Aqui eu brinquei de brincar, brinquei de criar e de desmontar. Brinquei de pesquisar. E brinquei a sério. Com o mesmo compromisso e comprometimento que uma criança tem com o seu mundo imaginado e com seus amigos. Brinquei de ser pesquisador e, principalmente, brinquei com a pesquisa. Quis desmontá-la. “É uma meta-pesquisa”, eu também digo. Lembro-me de Jorge Dubatti e Didanwee Kent perguntando, nas aulas remotas do Diplomado¹, “como pesquisar para poder pesquisar?”. É uma brincadeira séria.

Quando cheguei na universidade², falava-se muito de “teatro de pesquisa”. Recém saído do Ensino Médio, como muitos dos companheiros e companheiras, também escutávamos de alguns professores “qual é a sua pesquisa?”. Difícil. Difícil de responder. Poderia dizer que faltava maturidade

¹ Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica, promovido pela Cátedra Bergman da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), em parceria com a Universidad de Buenos Aires (UBA), durante todo o ano de 2021. O curso, do qual participei como aluno, foi coordenado por Jorge Dubatti (Argentina) e Didanwee Kent (México) e reunia professores, professoras e estudantes da América Latina para refletir sobre o conhecimento produzido a partir da prática teatral.

² Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo.

para que pudéssemos responder a essa pergunta. Mas, hoje, acredito que faltava brincadeira. Faltavam premissas, estruturas, para saber brincar. Como quando brincamos de pega-pega ou esconde-esconde. Você provavelmente sabe como brincar de esconde-esconde. Mas, talvez, tenhamos regras distintas de como brincar e, nesse caso, teríamos que criar nossas próprias regras para brincar juntos. Como se brinca de pesquisar? Estou seguro que, como no pega-pega e suas infinitas variações, não há apenas uma forma de pesquisar. Mas, qual é a estrutura do pega-pega? O que todas as variações tem em comum? Quais são as diferenças? Com tudo isso eu posso te dizer “vamos brincar”, mas também posso dizer “quero brincar de esconde-esconde”.

Esta é uma pesquisa sobre a prática como pesquisa. É uma pesquisa sobre a prática teatral como pesquisa. O que entendemos quando dizemos “pesquisa” no campo das artes? Quando dizemos “pesquisa” entre nossos e nossas colegas do teatro? Como praticamos a pesquisa? Como podemos praticá-la? Pesquisar em teatro, principalmente no Brasil e na América Latina, não é algo só da academia. Pesquisa-se dentro e fora dela. Como estas práticas artísticas pesquisam? Como, por meio de/através/em teatro, estes fazedores e fazedoras de teatro pesquisam? Podemos aprender com estas práticas? Podemos aprender algo que altere nossa própria compreensão de pesquisa ou, até mesmo, nossa própria forma de pesquisar em teatro? Acredito que sim.

Ao longo da minha experiência com teatro, como ator, habitei pelos menos três coletivos por um tempo significativo. E, posso dizer, que cada um deles compreende e/ou pratica a pesquisa de forma distinta. Há uma beleza na diversidade de caminhos – ou de metodologias – na prática como pesquisa, pois ela está completamente atrelada à criação. Ao mesmo tempo, na contramão, quando dizemos ou se diz algo como “teatro de pesquisa”, lembro-me das palavras de Antônio Araújo em “A Gênese da Vertigem”, contando que o termo lhes soava “desgastado e até vazio de conteúdo”. Por isso, decidiram entender o que era de fato uma pesquisa e como realizá-la. Mas, “o que é de fato uma pesquisa?”. Aquilo que os programas de financiamento de pesquisa dizem que é? Aquilo que “a ciência” diz que é? Aquilo que “a universidade” diz? Quando falamos de prática como pesquisa, de pesquisa em artes ou de pesquisa em teatro, estas bases nos servem?

Como tudo na vida, conscientes ou inconscientes deste fato, cada palavra, cada fazer, assim como cada pesquisa e cada prática, estão situados em uma dimensão contextual, histórica, cultural, política e paradigmática. Quando abordamos a dimensão da “prática como pesquisa” nesta dissertação, escolhemos algumas bases para converterem-se em nossos alicerces da investigação. Recortamos, encontrando teorias que nos ajudem a ver. É apenas um caminho, entre os diversos que poderiam ser traçados por outros pesquisadores e pesquisadoras. Mas, este é o caminho que percorremos e que defendemos.

Para pesquisar de forma sistemática, criamos nosso “sistema”. Criamos, inventamos o nosso sistema de pesquisa. Um sistema que foi habitado durante estes últimos anos. O que você está prestes a ler é a consolidação em palavras desta trajetória. A pesquisa não é a escrita, mas a escrita faz parte desta pesquisa. A escrita é o espaço de organização de grande parte dos conhecimentos do processo de investigação, apesar de que este transborde a própria escrita. Esta é uma tentativa de articulação e sedimentação do que foi pesquisado. Por isso, busquei construir esta dissertação a partir da própria trajetória, do percurso, desta pesquisa no marco do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Digo dessa forma, pois esta pesquisa se iniciou muito antes, quando tive a oportunidade, ao final da minha graduação, de realizar um intercâmbio no Chile. Ingressei em Tercer Abstracto, coletivo no qual descobri novos modos de compreender e de praticar a pesquisa no teatro. Tendo contato com o teatro de lá e de outros países latino-americanos, encontrei semelhanças entre Tercer Abstracto e alguns coletivos. Estas semelhanças não eram estéticas, mas metodológicas, diziam respeito ao “como” criar. Por exemplo, desenvolver um processo criativo a partir de uma pergunta de pesquisa – daí o título de nossa dissertação –, da criação de uma série de espetáculos a partir de uma grande problemática de investigação, além da intrínseca relação entre teoria e prática. Foi isso que me mobilizou a realizar esta pesquisa.

Tanto Tercer Abstracto como estes outros grupos me apresentavam novas perspectivas metodológicas sobre a fricção entre pesquisa e criação, entre arte e ciência. Já no PPGAC, fiz um recorte. Escolhi apenas um outro grupo, Buenos Aires Escénica (Argentina), além de Tercer Abstracto, para operarem como objetos de estudos. Esta escolha se deu pois, além dos pontos

em comum já mencionados, começava a ver em ambos os coletivos outras semelhanças. Quis, então, estudar a fundo suas práticas, conhecer e compreender suas metodologias. Vale ressaltar que, desde meu ingresso no PPGAC, esta pesquisa foi desenvolvida durante os períodos mais duros da pandemia de COVID que assolou nosso país e o mundo. Tive que alterar alguns métodos desejados para a pesquisa, como acompanhar ensaios de Buenos Aires Escénica, dado que as fronteiras estavam fechadas e o coletivo havia decidido não desenvolver nenhum novo projeto, ainda que virtual, naquele período.

Portanto, a dissertação que você lerá a seguir, está organizada de forma a “encenar”, a “dissertar” o próprio processo de pesquisa, desde que ingressei no PPGAC. Nossos escritos estão divididos em três partes. E, pelo motivo apresentado anteriormente, recomenda-se a leitura em ordem linear, da Parte I para a Parte III, a fim de que se compreenda não só onde chegamos, mas “como” chegamos.

Optei por debruçar-me, durante todo o meu primeiro ano de mestrado, sobre as teorias acerca da prática como pesquisa, também conhecida como pesquisa em artes, pesquisa guiada pela prática, pesquisa performativa, entre um sem-fim de termos. Meu objetivo não era diferenciar essas nomenclaturas, mas entendê-las como um “guarda-chuva” da prática como pesquisa, buscando as semelhanças, sem ignorar as diferenças, entre as distintas elaborações. Busquei, nesse primeiro momento, compreender o que se entende por prática como pesquisa – ou pesquisa em artes -, através do levantamento e do estudo bibliográfico, de referências nacionais e internacionais. Na **Parte I** desta dissertação você poderá encontrar-se com este percurso e com a síntese dessas elaborações.

Durante o segundo ano de mestrado cursei, de forma paralela, o já mencionado Diplomado, no qual me aproximei da “Poética Comparada” de Jorge Dubatti e do próprio pesquisador. Dessa aproximação emergiram os caminhos metodológicos utilizados para analisar as práticas de pesquisa e criação de nossos objetos de estudo. Como você poderá ver na **Parte II**, movido pela pergunta “como está sendo praticada a pesquisa em artes?”, estudei, primeiro, os processos criativos de Tercer Abstracto, buscando compreender elementos

metodológicos transversais ao conjunto de seus processos e, posteriormente, fiz o mesmo com Buenos Aires Escénica.

Buscando responder à pergunta “o que a prática pode informar à teoria?”, realizei, na **Parte III** desta dissertação, uma comparação entre as metodologias dos coletivos, em fricção com as teorias estudadas na primeira parte. O interesse, primeiro, foi o de encontrar pontos em comum entre ambas as práticas, para, a partir disso, compreender algumas perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa.

Esta pesquisa busca preencher minimamente uma lacuna no que tange às metodologias de pesquisa e criação, principalmente, no campo do teatro. Espero contribuir com as reflexões e discussões em torno da prática como pesquisa, mas, especialmente, com as próprias práticas criativas. O resto é brincadeira.

PARTE I

A PESQUISA EM ARTES

PARTE I

A PESQUISA EM ARTES

em que tentamos responder: o que se entende por pesquisa em artes?

A inserção da área de Artes nas universidades, especificamente nos programas de pós-graduação *stricto sensu* (mestrados e doutorados), abriu uma discussão sobre a pesquisa em artes que fomentou os debates acadêmicos de distintos países durante o final dos anos noventa e princípios dos anos 2000 (BORGDORFF, 2017b)³. Esta discussão engendrou perguntas como: Toda criação artística é uma pesquisa? Toda criação artística desenvolvida no âmbito universitário é uma pesquisa? As artes e as ciências são opostas ou complementares? É possível que a pesquisa se desenvolva de forma performativa? Quais devem ser os resultados apresentados por uma prática como pesquisa? Uma peça de teatro pode ser resultado de uma pesquisa? As artes geram conhecimento? O que se entende por “pesquisa em artes”? Como se pesquisa em artes? Como se pesquisa em teatro?

Tomando como referência as publicações do *Art Research Journal* sobre *O conceito de pesquisa na pesquisa em artes* (2014), do *Caderno de Resumos do 5º Seminário de Pesquisa em Andamento* (2015), que contempla debates sobre a pesquisa performativa, e das publicações impressas da ABRACE, *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas* (2006) e *Arte e Ciência: Abismo de Rosas* (2012), é possível constatar que o campo da pesquisa em artes que se abriu no princípio do século ainda é fértil no Brasil – principalmente no que tange a especificidade das artes cênicas –, ávido de novas investigações, respostas e propostas metodológicas para os pesquisadores, pesquisadoras e artistas do século XXI.

No entanto, não se discute que este debate já estava em curso no Brasil antes mesmo das elaborações tomarem conta das academias internacionais durante os anos já mencionados. Buscaremos explicitar aqui as origens dessa

³ Países como Reino Unido, Holanda, Suécia, Canadá, Austrália, Finlândia e África do Sul (BORGDORFF, 2017a).

discussão em território nacional para, então, dialogar com as elaborações estrangeiras. Nosso intuito, neste primeiro capítulo da dissertação, é compreender o que se entende por “pesquisa em artes”.

CAPÍTULO 1

A PESQUISA EM ARTE: UM PARALELO ENTRE ARTE E CIÊNCIA

em que, a partir das elaborações de Silvio Zamboni, buscamos compreender a pesquisa em artes e demonstrar como a discussão que tomou as academias a nível internacional, no início dos anos 2000, já estava em curso no Brasil.

Estamos escrevendo este capítulo em 2021, em meio à uma pandemia avassaladora, e nosso país tem como presidente um representante do neofascismo. Desde que assumiu a presidência, em janeiro do ano passado, Jair Bolsonaro destila negacionismo e anticientificismo. Durante o estado de exceção que nos assola, o governo acentua o desmonte da ciência e da universidade pública no país, reduzindo o repasse de verbas para as universidades federais e cortando bolsas de estudo. Em 2020, por meio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), foram eliminadas as bolsas de iniciação científica⁴ das áreas de Ciências Sociais, Humanidades e – foco de nosso debate – da área de Artes. Este ano, o Conselho opera com o menor orçamento do século XXI, com um valor que corresponde à quase a metade do orçamento do ano 2000⁵, sendo que o número de universidades e de pessoas pesquisadoras aumentou desde então.

O CNPq foi instituído no início da década de 50 como um “Imperativo da Defesa Nacional” e com forte desenvolvimento no campo da energia atômica e física nuclear (KORNIS, 2010). A partir dos anos 70, com a criação dos sistemas

⁴ Para mais, ver Chamada de Comunicação Social do CNPq de 23/10/2020. Disponível de forma digital em: http://www.cnpq.br/web/guest/noticiasviews/-/journal_content/56_INSTANCE_a6MO/10157/8920772

⁵ Para mais, ver <https://www.apufsc.org.br/2021/05/31/cnpq-tem-o-menor-orcamento-do-seculo-21-corta-bolsas-e-afeta-pesquisas-em-meio-a-pandemia/>

de pós-graduação no país, as Ciências Humanas e Sociais conquistaram um espaço importante nas universidades e ganharam um apoio cada vez maior do CNPq (CAIXETA, 2007). No entanto, a área das Artes permaneceria ausente dos incentivos nacionais à pesquisa até meados da década de 1980.

Em 1972 foi instituído o primeiro Mestrado em Artes do país, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sendo oficializado apenas dois anos depois, em 1974. Posteriormente, em 1980, o mesmo programa desenvolve o Doutorado em Artes. Durante 11 anos este foi o único programa de pós-graduação em Artes, até que foram implementados os mestrados em História da Arte, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e em Multimeios, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (PRADO, 2009). É somente em 1989 que a Unicamp desenvolve o mestrado em Artes, seguida pela UFRGS (1991), UNESP (1991) e UFBA (1992)⁶.

No início dos anos 1980, Silvio Zamboni⁷ – quem viria a ser o responsável junto ao CNPq pela oficialização das Artes no Conselho – desenvolveu um trabalho de conscientização com artistas a nível nacional sobre as possibilidades de pesquisa no campo. O pesquisador conta que, em paralelo ao seu trabalho, no interior do CNPq,

ficou cada vez mais claro a todos os dirigentes a necessidade da oficialização da área de artes. Mas isso ainda não era o bastante. Uma proposta nesse sentido deveria ser aprovada no órgão colegiado de deliberação máxima da instituição, no qual tinham assento e voto vários membros representantes da comunidade científica, muitos dos quais eram contrários à implantação da área. Alegavam que o CNPq era um órgão que, por tradição, apoiava a ciência baseando-se nos próprios critérios científicos para definir os projetos a serem aprovados, e que não deveria apoiar as artes, pois poderia ferir os objetivos primeiros da instituição, além de faltarem critérios claros e objetivos para o julgamento de projetos em artes. (ZAMBONI, 2010, p.2)

A área de Artes no CNPq foi efetivada, finalmente, em meados dos anos 1980, contando com a intervenção da própria presidência do Conselho em defesa da proposta. O que nos chama a atenção, no entanto, é a afirmação dos

⁶ O último documento da Área de Artes da CAPES, de janeiro de 2019, constata que há 68 programas de pós-graduação em Artes no país, sendo que 27%, ou seja, 18, são específicos em Artes Cênicas, Teatro ou Dança.

⁷ Agrônomo por formação, paralelamente se desenvolveu como artista multimídia e fotógrafo. É professor aposentado do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

membros do comitê de que as artes se distanciavam dos parâmetros científicos e que, portanto, não deveriam ser apoiadas. Essa afirmação abre, por um viés epistemológico⁸, a pergunta sobre o conhecimento produzido pelas artes – e se este conhecimento estaria à altura daquele entendido tradicionalmente como “científico” – e, por outro, sobre quais seriam os parâmetros de legitimação e avaliação de projetos de pesquisa provenientes do campo artístico.

Estas duas perspectivas se cruzam em nossa história e trataremos de esmiuçá-las mais adiante. Por ora, retomemos o movimento iniciado por Zamboni de divulgação da pesquisa em artes. Esta ação culminou na organização coletiva de artistas, pesquisadores e pesquisadoras e, posteriormente, na formação da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas), em dezembro de 1986⁹. Criaram-se cinco comitês que representavam as seguintes linhas de pesquisa: História e Teoria da Arte, Arte-educação, Restauração, Curadoria e Linguagens visuais. Contudo,

se as quatro primeiras não tiveram dificuldades quanto a caracterização da atividade investigativa como pesquisa, o comitê de linguagens visuais, que congrega artistas-pesquisadores, continuou com dúvidas e indefinições sobre como caracterizar a *pesquisa em linguagens visuais*. (ZAMBONI, 2001, p. 3)

Ou seja, se as outras linhas conseguiram determinar o que seria *pesquisar* em suas áreas, o comitê de criação artística (linguagens visuais) teve problemas para caracterizar a pesquisa vinculada à criação. Concomitantemente, no interior do CNPq, estava em pauta a mesma discussão. Devido ao seu caráter “científico”, o conselho apoiaria somente as pesquisas em artes. No entanto, não foram capazes de definir com eficácia o que seria uma “pesquisa em artes” (Ibid.). Por isso, Zamboni afirmou que logo se tornou “evidente que enquadrar e julgar os projetos de pesquisa em artes, segundo os mesmos critérios de outros campos do conhecimento, poderia matar no nascedouro a área que, depois de tantas adversidades, estava enfim criada” (Ibid., p. 2).

⁸ Por “epistemológico” entendemos uma adjetivação proveniente de “Epistemologia”, a qual pode ser compreendida como Estudo do Conhecimento ou, em nossos termos – defendido pelo teatrólogo Jorge Dubatti – das Condições de Produção de Conhecimento.

⁹ O símile da ANPAP na área de Artes Cênicas, a ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas), foi fundado em 1998 em Salvador (BA) com apoio do CNPq.

É nesse contexto de discussão que germina, a nível nacional, a problemática da criação atrelada à atividade de pesquisa, ou, em outras palavras, da pesquisa em artes.

1.1 Primeiras elaborações sobre a pesquisa em artes

De forma a contribuir com a problemática instaurada, Zamboni desenvolveu seu projeto de pesquisa doutoral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com a tese *A Pesquisa em Arte: Um Paralelo entre Arte e Ciência*, finalizada em 1991. Vale ressaltar que as elaborações desenvolvidas por Zamboni se referem às artes visuais, mas podem servir-nos como um guia para as nossas discussões em torno às artes cênicas. Como afirma o próprio pesquisador, “esse trabalho, embora limitando-se apenas ao universo das artes visuais, pode ter em muitas circunstâncias os seus conceitos estendidos às artes em geral (...)” (Ibid., p.5).

Zamboni reflete que, de forma generalizante, qualquer pesquisa desenvolvida no campo das artes poderia ser considerada uma pesquisa em artes. No entanto, dadas as diversas modalidades de práticas investigativas que este campo contempla, inclusive aquelas que já albergavam um arsenal de perspectivas metodológicas (História da Arte, por exemplo), Zamboni decide usar o termo “pesquisa em artes” para designar “exclusivamente as **pesquisas relacionadas à criação artística**, que se desenvolvem visando como resultante final a **produção de uma obra de arte**, e que são **empreendidas, ipso facto, por um artista**” (Ibid., p.7, grifo nosso).

O pesquisador realiza, com esta formulação, uma diferenciação entre a pesquisa em artes e as outras modalidades de pesquisa provenientes do campo das artes (história, teoria etc.). É importante ressaltar que Zamboni não afirma que todas as criações empreendidas por artistas se configuram como pesquisa; apenas realiza uma diferenciação com as outras modalidades. Para o pesquisador, de acordo com as diferentes formas de proceder o fazer artístico, os artistas podem se aproximar ou se afastar da prática de pesquisa.

Zamboni narra que a própria existência da noção de “pesquisa em artes” foi questionada por diversos teóricos e artistas. Estes, por sua vez, defendiam que, dada a natureza da arte, qualquer criação artística se configuraria como

pesquisa (Ibid.). Quase duas décadas depois, José Antonio Sánchez e Victoria Pérez Royo, pesquisadores espanhóis da área das Artes Cênicas, discutem exatamente a mesma questão:

A pesquisa é consubstancial à prática artística. Esta é a convicção compartilhada por quase todo artista que já se enfrentou à pergunta sobre o que se deve entender por pesquisa em artes. É consubstancial porque todo processo artístico genuíno implica um deslocamento em direção ao desconhecido ou ao novo, quer dizer, produz conhecimento ou produz algo que lança perguntas novas sobre a realidade, dando lugar a novos processos de busca. No entanto, dada a dificuldade para definir a arte, teríamos sérios problemas em continuar por esse caminho, pois chegaríamos à conclusão de que a pesquisa em arte é, como a arte, tudo aquilo que os artistas chamam pesquisa ou o que a instituição aceita como tal. (SÁNCHEZ; ROYO, 2010, p.5, tradução nossa)¹⁰

O musicólogo holandês Henk Borgdorff – figura importante para nossa pesquisa e a quem retornaremos adiante – também discute, no início dos anos 2000, sobre a relação entre pesquisa e arte. Ele defende que

a ideia de que toda prática de arte é por definição pesquisa pode ser as vezes útil para sublinhar a natureza reflexiva da arte, e pode surgir na busca incerta que o processo criativo abriga, mas não é muito eficiente na hora de trazer à luz o debate sobre a pesquisa em artes. Se tudo é pesquisa, então já nada é pesquisa. (BORGdorFF, 2010, p.43, tradução nossa)¹¹

Zamboni, no início dos anos 90, já defendia esta perspectiva – com a qual estamos de acordo. Foi por isso que ele buscou nas relações entre arte e ciência, entre sensível e racional, teorias que o ajudassem a compreender a especificidade da pesquisa em artes. Adiante, dialogaremos com as bases teóricas que orientaram o pesquisador.

¹⁰ No original: La investigación es consustancial a la práctica artística. Esta es la convicción compartida por casi todo artista que se haya enfrentado a la pregunta sobre qué se debe entender por investigación en artes. Es consustancial porque todo proceso artístico genuino implica un tránsito hacia lo desconocido o lo nuevo, es decir, produce conocimiento o produce algo que arroja preguntas nuevas sobre la realidad dando lugar a nuevos procesos de búsqueda. Ahora bien, dada la dificultad para definir el arte, tendríamos serios problemas en continuar por este camino, pues llegaríamos a la conclusión de que investigación en artes es, como el arte, todo aquello que los artistas llaman investigación o que la institución acepta como tal.

¹¹ No original: La idea de que toda práctica de arte es por definición investigación puede ser a veces de utilidad para subrayar la naturaleza reflexiva del arte, y puede surgir en la incierta búsqueda que abriga el proceso creativo, pero no es muy fructífera a la hora de traer luz al debate sobre investigación en las artes. Si todo es investigación, entonces ya nada es investigación.

1.2 Arte e Ciência

No capítulo “Arte e Ciência”, Sílvio Zamboni (2001) defende que a divisão do conhecimento humano ocidental teve início com Descartes, no século XVII. Instituído a razão como alicerce, o filósofo propôs a necessidade de um “método” para a obtenção do conhecimento. Este método, por sua vez, trabalharia com quatro conceitos principais: evidência, divisão, ordem e enumeração. Assim, para o método cartesiano,

Primeiramente só é verdadeiro aquilo que é evidente, que é claro e distinto. O claro deve ser dividido, segmentado, separado para poder ser analisado. As questões complexas devem ser divididas em questões mais simples: tem-se que partir das parcelas para se atingir o total. Tudo deve ser ordenado. A ordem como essência do método inicia a transformação radical sobre a natureza do pensamento: este já não pensa em coisas, e sim em relações. Depois da evidência, da divisão e da ordenação, o papel da enumeração tem a função de reestabelecer a continuidade do pensamento que foi fragmentado. (Ibid., p.12)

Este método de pensamento cartesiano, que posteriormente se tornaria hegemônico, compreende o mundo como uma grande máquina e entende que cada peça que a compõe pode ser estudada de forma separada. Zamboni faz um paralelo entre a visão cartesiana e a física mecanicista desenvolvida por Newton no século XVIII, defendendo que ambas entendem que “tudo é possível de ser reduzido, tudo é divisível e a união desse divisível é o que forma o mundo” (Ibid., p.14). Sobre essa base se instauraria o “método científico” e a divisão de conhecimentos provenientes de nossa época:

Essa matriz racionalista faz com que o conhecimento humano tenda a ser rotulado em áreas e subáreas, as divisões e subdivisões alastram-se, as especializações prosseguem caminhos que parecem não ter retorno. Perde-se em amplitude, ganha-se em profundidade, mas sempre dentro do mesmo modelo reducionista (Ibid.).

Esta compartimentação dos saberes, que entrega apenas ferramentas para os estudos específicos, impossibilita um olhar total sobre a realidade. Quando estudamos física na escola, por exemplo, de acordo com a lógica disciplinar de conhecimentos, pouco podemos conectar os conteúdos desta disciplina com os de Filosofia ou História. Ensinam-nos um conjunto de fórmulas e seus fundamentos, específicos da área, mas não as implicações filosóficas ou

históricas que levaram à elaboração de tal fórmula. Se, por um lado, o ato de disciplinar saberes proporciona o estudo aprofundado das áreas específicas do conhecimento, por outro, nega a possibilidade de estudo da realidade como totalidade, seguindo o que Zamboni chama daquele “mesmo modelo reducionista”. Voltando ao exemplo da máquina, podemos entender que disciplinar conhecimentos proporciona apenas as condições para o estudo das peças isoladas, mas não a compreensão da relação com as outras e com o todo que conforma aquela máquina.

Defendemos aqui que “o método científico”, que dá base para nossa construção de pensamento e disciplinamento dos saberes, não deveria ser compreendido como o único método científico¹². Para isso, utilizaremos a noção de “paradigma” proposta pelo filósofo da ciência Thomas Kuhn, no seu livro *A Estrutura das Revoluções Científicas*, de 1962¹³. Durante um período – que o filósofo chama de “ciência normal” – os cientistas seguem as mesmas normas e problemas com que a comunidade de especialistas vem trabalhando, sem nenhuma grande alteração que faça os alicerces científicos tremerem ou os parâmetros serem questionados. Isso muda quando um novo paradigma emerge, forçando a reconsideração dos métodos.

Sílvio Zamboni fez uso das elaborações de Thomas Kuhn para apresentar um momento da história em que a mudança de paradigmas ocorreu na ciência, fazendo com que esta passasse por uma “revolução” e abandonasse a lógica “normal”. Ele cita o exemplo das transformações do século XX, das quais

uma nova ordem científica estabeleceu-se com a teoria da relatividade e, com a teoria quântica, um novo paradigma foi adotado para suportar a nova coerência das descobertas ocorridas, pois os físicos já não mais puderam pensar nos moldes racionalistas da física clássica. (ZAMBONI, 2001, p.17)

Devido à pesquisa atômica e subatômica, os cientistas se depararam com uma realidade impossível de ser modelada pelos parâmetros anteriores. Foram

¹² Ele corresponde, talvez, a uma perspectiva hegemônica das “ciências duras” dentro das universidades, mas não é o único método dentro dessa grande área chamada ciência.

¹³ Kuhn propõe diversas definições de “paradigma” ao longo de seu escrito, mas acreditamos que esta pode servir-nos: “Considero ‘paradigmas’ as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma Ciência” (KUHN, 2018, p 53).

obrigados a admitir que os conceitos com os quais vinham trabalhando até então já não serviam para as novas investigações e que a física mecanicista não dava conta de explicar essa nova realidade. Lembremos que, para o cartesianismo, o “verdadeiro” era aquilo que era evidente e que, para a física da época, os conhecimentos deveriam ser explicados de forma matemática. Então, como explicar que “partículas ora eram partículas, ora deixavam de ser para se tornarem ondas?” (Ibid., p.18). O próprio Einstein afirmou que fracassou ao tentar adaptar os conceitos da física a esse novo tipo de conhecimento (Ibid.). Por isso, estamos de acordo com Zamboni em que:

A teoria quântica mostrou que o antigo paradigma fortemente assentado no cartesianismo não podia ser mais utilizado: na física atômica, não pôde manter-se a nítida divisão cartesiana entre matéria e mente, entre o observado e o observador. Nunca podemos falar da natureza sem, ao mesmo tempo, falarmos sobre nós mesmos. (Ibid.)

O pesquisador propõe, então, que a dinâmica das revoluções e rupturas da ciência é muito similar no campo das artes. Um certo parâmetro, um conjunto de regras, é mantido por uma comunidade de praticantes até que apareça a necessidade de um novo paradigma. Isso faz com que tanto a ciência como as obras de arte só façam sentido dentro de um contexto e época ou, em outras palavras, dentro de um paradigma. A mudança de paradigmas do século XX – também vivida na arte – mostra que as áreas do conhecimento não se sustentam sobre alicerces cristalizados ou padrões definitivos, pois

a questão do racional e da intuição em relação à arte e à ciência experimentaram, nesse caso, mudanças de postura e entendimento. (Ibid., p.19)

1.3 Formas complementares de conhecimento

Comumente, entende-se a arte como uma forma de expressão de sentimentos ou de subjetividades e a ciência como geradora de conhecimento e, por sua base racional, como a detentora da verdade¹⁴. No entanto, o que

¹⁴ Esta pesquisa não pretende fazer coro com as perspectivas anticientificistas que se espalharam em território nacional nos últimos anos e, por conseguinte, promulgar a ineficácia ou o descrédito da ciência. Interessa-nos, por outro lado, validar a arte como um campo de construção de conhecimento tal qual a ciência.

Zamboni (2001, p.20) propõe é que se “a arte não contradiz a ciência, todavia nos faz entender certos aspectos que a ciência não consegue abarcar”. Tanto a arte como a ciência são campos de indagação acerca da realidade e, portanto, produtoras de conhecimento. Desse modo, “não existe a suplantação de uma forma em detrimento da outra”, mas “formas complementares do conhecimento” (Ibid., p 21).

A pesquisadora brasileira Eleonora Santos escreve em sua tese de doutorado *Produção de Conhecimento em Artes Cênicas no Brasil* sobre a relação entre arte e ciência, demonstrando que, embora seguindo lógicas distintas, ambas constroem conhecimento. Retomando Einstein, Eleonora (2013) se opõe a posição dominante de que a compreensão da realidade deve formar-se somente a partir ciência e dos fatos científicos. Podemos corroborar essa perspectiva com a sequência de palavras do físico que ajudou a romper os paradigmas da ciência do século passado:

O mistério da vida me causa a mais forte emoção. É o sentimento que suscita a beleza e a verdade, cria a arte e a ciência. Se alguém não conhece esta sensação ou não pode mais experimentar espanto ou surpresa, já é um morto-vivo e seus olhos se cegaram (EINSTEIN apud SANTOS, p.16).

E segue:

Se não me identifico com outras sensibilidades semelhantes à minha e se não me obstino incansavelmente em perseguir este ideal eternamente inacessível na arte e na ciência, a vida perde todo o sentido para mim (Ibid., p.15).

O que Eleonora Santos demonstra é que, inclusive para Einstein, a arte é um espaço de busca acerca do “mistério da vida”, do desconhecido ou do real. Desse modo, tanto para os cientistas como para os artistas, o ímpeto de conhecer a realidade é base integrante de suas práticas. Sobre o aspecto de exploração acerca da realidade, Paul Valéry (apud ZAMBONI, 2001, p.20) escreveu que “uma obra de arte deveria ensinar-nos sempre que não havíamos visto o que vemos”. E, sobre esta afirmação, Silvio Zamboni declara que

a educação dos sentidos e da percepção ampliam o nosso conhecimento do mundo, o que vem reforçar a ideia de que a arte é

uma forma de conhecimento que capacita a um entendimento mais complexo e de certa forma mais profundo das coisas. (Ibid.)

Além do mais, como nos lembra Zamboni, em ambos os tipos de trabalho – científico e artístico – o caráter pessoal e subjetivo opera de forma contundente, apesar de que a ciência muitas vezes queira negá-lo. “A criação artística espelha a visão pessoal do artista, da mesma forma que a criação científica reflete a visão pessoal do cientista” (Ibid., p.30). De qualquer maneira, “a criatividade está intimamente ligada à sensação de descoberta” e, “enquanto descoberta, enquanto solução, não se pode fazer nenhuma distinção fundamental entre criação artística e científica” (Ibid.).

Em consonância com este pensamento, Thomas Kuhn (2011, p.362) nega que “a arte possa ser prontamente distinguida da ciência mediante a aplicação das dicotomias clássicas entre, por exemplo, o mundo do valor e o mundo do fato, o subjetivo e o objetivo, o intuitivo e o indutivo”. E conclui citando Hafner (apud KUHN, 2011, p. 362): “quanto mais cuidadosamente tentamos distinguir o artista do cientista, mais difícil se torna a tarefa”.

Desse modo, intuição e intelecto, sensibilidade e razão, compõem o processo criativo artístico e o processo de pesquisa científica. E, do mesmo modo que parte da ciência nega a sensibilidade, muitos artistas recusam a ideia de arte como uma atividade – também – racional. Como afirma Zamboni (Ibid. p.29), em qualquer processo artístico existem “sequências de momentos criativos (intuitivos), seguidos de ordenações racionais”, pois, em sua concepção, a criação é um ordenamento, é “selecionar, relacionar e integrar elementos que a princípio pareciam impossíveis” (Ibid.).

A pesquisadora Mônica Tavares (2018, p.40) rememora a relação entre intuição e intelecto na formação do pensamento criador ao longo da história, na qual “várias correntes existiram, ora colocando estes processos cognitivos como colaboradores, ora como rivais”. Segundo a autora, durante o Renascimento, “ao se tomar consciência do caráter complementar da razão e da sensibilidade impõe-se a noção de ‘sujeito criador’ que opera no âmbito da expressão artística” e, portanto, ambos fatores “se vêm implicados no ato artístico”. Tavares (2011) afirma, então, que este foi o momento em que a arte e a ciência se vincularam nos contextos de processos de criação. Podemos resgatar desse período o hibridismo artístico e científico de um artista como Leonardo Da Vinci. No

entanto, no vai-e-vem da história e na determinação de novos paradigmas, o Romantismo constrói a noção do “gênio criador”, aquele que produz a partir da natureza, dos sentimentos e da inspiração, eliminando-se, assim, a perspectiva racional da criação.

Defendemos aqui que a mudança de paradigmas do século XX produziu, mais uma vez, uma fricção entre arte e ciência, renunciando o tema de nossa discussão: a pesquisa em artes.

O paradigma científico – entendimento e compreensão da realidade a partir daquilo que era visível e divisível – também era compartilhado pelos artistas do período. No entanto, começou a ser alterado pelo movimento impressionista, ao final do século XIX, com a introdução do elemento perceptivo na representação da realidade objetiva. Logo, com os movimentos europeus de vanguarda¹⁵, o que se deu nas artes visuais foi o abandono da figuração, pois

a grande ideia de que a arte podia retratar o mundo por meio da imitação iluminadora ou da representação ilusionista foi, de repente, questionada. Muitos artistas viam na representação figurativa uma limitação para sua capacidade de representar as realidades da experiência, inclusive a experiência espiritual, com o tipo de intensidade que revelasse sua verdadeira natureza. (ATENCIO, 2015, p. 25, tradução nossa)¹⁶

O teatro do século XX também questionou seus modelos anteriores. Como escreve Josette Féral (2015, p.82), o “século XX colocou em xeque as certezas do teatro e das outras artes”. Tanto no campo das artes visuais, como no campo das artes cênicas, os métodos anteriores de representação do visível foram questionados, ao mesmo tempo em que se questionava a prática artística em si. Se o realismo buscava a representação da realidade, o teatro de Vsevolod Meyerhold, por exemplo, procurava demonstrar as estruturas e elementos que construíam a representação e o teatro. Em *O Teatro da Convenção Consciente*,

¹⁵ Aqui nos referimos aos movimentos de vanguarda como o construtivismo, o dadaísmo, o surrealismo, o cubismo, o futurismo, o expressionismo e, ainda, as produções artísticas da Bauhaus.

¹⁶ No original: La gran idea de que el arte podía retratar el mundo por medio de la imitación iluminadora o de la representación ilusionista, fue de repente puesta en duda. Muchos artistas veían en la representación figurativa una limitación a su capacidad de representar las realidades de la experiencia, incluida la experiencia espiritual, con el tipo de intensidad que revelaría su verdadera naturaleza.

de 1908, o encenador russo defende que o espectador não pode esquecer, “nem por um instante, que tem à sua frente um ator que representa, nem o ator que tem frente a ele uma sala, sob os seus pés um palco, e dos lados os telões pintados”¹⁷ (MEYERHOLD, 1999, p.289, tradução nossa).

Sobre a mudança de paradigmas no teatro, Marco de Marinis escreve:

No fim do século XIX, com a irrupção das vanguardas históricas, aconteceu algo novo em relação ao passado: a crise que afetou as velhas convenções, as velhas regras, as velhas formas expressivas, os gêneros codificados, transformou artistas em experimentadores e, em certos casos, em pesquisadores, algumas vezes de modo muito próximo ao sentido científico do termo. (MARINIS, 2014, p.21)

Vale ressaltar – e aqui faremos a última parada antes de regressarmos à Zamboni – que Marinis destaca o caráter científico do novo teatro, além de fazer uma diferenciação entre artistas pesquisadores e artistas experimentadores. Primeiro, afirma que “em arte (como em outros lugares) *pesquisar* implica sempre em *experimentar*, ainda que o inverso não seja sempre verdadeiro” (Ibid., p.22, grifo do autor). Logo, nos conduz a uma diferenciação ainda mais específica:

Pode-se estabelecer a seguinte distinção entre *experimentadores* e *pesquisadores*, pelo menos em relação ao domínio teatral: (1) os artistas experimentadores testam na sua prática novos meios de expressão, ou novos meios de usar antigos meios expressivos; (2) os artistas pesquisadores, experimentando através de um longo trabalho simultaneamente prático e teórico, tentam buscar e fixar novos princípios, regras novas, com vistas eventualmente a codificar novas formas artísticas, novas linguagens e produzir, em todo caso, conhecimentos inéditos no seu próprio domínio artístico. (Ibid., grifo do autor).

Por mais que essas práticas metodológicas se misturem, Marinis destaca pontos importantes acerca dos artistas pesquisadores, como a criação de conhecimentos inéditos, a relação entre teoria e prática, e o desenvolvimento de novas regras e princípios. Com estes elementos, os artistas criaram os conhecidos Teatros Laboratórios. A palavra laboratório tem sua etimologia do latim, *laboratorium*, que significa lugar de trabalho. Podemos entender, desse modo, que os artistas cênicos desenvolveram um espaço próprio para o trabalho

¹⁷ No original: En el teatro de la convención consciente el espectador no olvida ni por un instante que tiene ante sí un actor que representa, ni el actor que tiene ante él una sala, bajo los pies un escenario, y a los lados unos decorados.

específico do teatro. Além disso, a definição de laboratório do dicionário, “local ou sala especial de trabalho, experimentação e investigações científicas” ou “situação ou ambiente propício para se observar e experimentar algo” (LABORATÓRIO, 2021), permite-nos ver que os artistas pesquisadores do século XX, observando o processo criativo e, ao mesmo tempo, o teatro, desenvolveram suas próprias investigações referentes ao campo teatral. Nas palavras de Marinis, eles transformaram o caráter da sala de ensaio,

(...) de momento de transmissão de um saber e de um saber-fazer já conhecidos e codificados, num espaço-tempo consagrado à experimentação e à pesquisa de um saber e de um saber-fazer novos (princípios, regras, técnicas etc.), capazes de modificar também os próprios pesquisadores. (MARINIS, 2014, p.23)

Assim, o novo fazer artístico embarca no desconhecido, no mistério da vida, e vincula pensamento racional com pensamento sensível, fricciona lógica com intuição e prática com teoria. As vanguardas artísticas do século XX, de modo geral, foram o prelúdio do que discutimos hoje como pesquisa em artes. Ainda que, tanto no Brasil como no exterior, a discussão sobre a pesquisa em artes tenha sido fundada no debate acerca das artes no âmbito acadêmico, devemos observar que a prática de criação atrelada às práticas de pesquisa já existia, e teve sua origem na mudança de paradigmas do século passado.

1.4 Sobre pesquisar, seja em artes ou em ciência

Com o que vimos anteriormente, Zamboni (2001) propõe em seu trabalho uma abordagem relacionada ao caráter lógico e organizativo do processo artístico. Para enquadrar a pesquisa em artes no âmbito acadêmico, o pesquisador não sucumbe à eliminação do caráter sensível da prática artística (e, como vimos, também científica), tampouco ao apagamento do caráter racional das pesquisas científicas (também artísticas). Por outro lado, Zamboni propõe uma síntese entre esses elementos, identificando que uma das principais características da pesquisa em artes reside no

grau de consciência e do pleno domínio intelectual do autor sobre o objeto de estudo e do processo de trabalho, mas com isso não pretendo negar a existência da força intuitiva e sensível contida em

qualquer processo de trabalho, seja em arte, seja em ciência. (Ibid., p.10)

Sobre o primeiro ponto, “o pleno domínio intelectual”, vale ressaltar que conscientização sobre o processo é mais relevante que a sua formalização em escritos (Ibid.). No entanto, esta foi uma marca da criação teatral europeia de vanguarda do século XX. Em suas pesquisas de laboratório, tanto Stanislavski como Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowsky ou Kantor buscaram elaborar teoricamente acerca de suas práticas metodológicas e sistematizá-las, além de manifestarem por escrito o que almejavam com suas criações. A prática de produção de manifestos constituiu-se como característica fundamental das vanguardas históricas¹⁸.

O segundo ponto, o de não negar a força intuitiva e sensível, também aparece nos escritos de Eleonora Santos sobre a universidade, quando defende que os diversos conhecimentos, como o artístico, não precisam abdicar de seus estatutos para serem aceitos pelas ciências,

somente pelo fato incontestável de que estas ocupam um lugar de destaque na produção do conhecimento no mundo ocidental desde a modernidade cartesiana. Desse modo, partilhamos a posição de que as culturas universitárias são diversas e podem, todas elas, produzir conhecimento rigoroso, sistematizado e relevante. (SANTOS, 2013, p.15)

Em seu capítulo “Metodologias de Pesquisa em Artes Visuais”, Zamboni tece uma série de elaborações acerca da prática da pesquisa, que valem tanto para as artes como para a ciência. O autor define que “pesquisa é a busca sistemática de soluções, com o fim de descobrir ou estabelecer fatos ou princípios relativos a qualquer área do conhecimento” (ZAMBONI, 2001, p. 43). Pode ocorrer, nesse processo, a descoberta de algo que não se buscava (serendipismo ou serendipitia). No entanto, por ser uma atividade sistemática, requer, invariavelmente, um método. Este, por sua vez, implica em premeditação e no uso do pensamento racional. Mesmo assim,

como em qualquer atividade do conhecimento humano, pesquisa enquanto processo não é somente fruto do racional; o que é racional é a

¹⁸ Para mais sobre os manifestos teatrais de vanguarda, ver: *La Escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, de José Antonio Sanchez.

consciência do desejo, a vontade e a predisposição para tal, não o processo de pesquisa em si, que intercambia o racional e o intuitivo na busca comum de solucionar algo. (Ibid.)

Em consonância com Zamboni, podemos afirmar que para que uma pesquisa seja levada a cabo, faz-se necessária uma “intenção epistemológica de pesquisa”. A intenção de pesquisar constitui-se como o alicerce da atividade investigativa. No entanto, apenas com intenção, não se pesquisa. Para desenvolver uma investigação, um pesquisador ou pesquisadora necessita trilhar um caminho até os seus objetivos. Este caminho, erigido para ser trilhado até os objetivos de pesquisa, é o método (Ibid.).

Invariavelmente, “todo método está baseado de certa maneira num sentido de ordem” (Ibid. p.44). Como vimos anteriormente, a questão da ordem é fundamental para o método cartesiano e, neste ponto, Zamboni relembra que o tradicional método científico organizou e definiu as indagações humanas acerca da realidade. No entanto, o pesquisador defende que existem diferentes métodos, diferentes caminhos, para que uma investigação seja levada a cabo. A escolha do caminho dependerá do pesquisador ou pesquisadora, que utilizará o método mais adequado para sua pesquisa.

Essa adequação não diz respeito somente a uma escolha no seu sentido lógico mais apurado, o adequado revela também o ponto de vista pessoal de quem escolhe (o que é adequado para um indivíduo obrigatoriamente pode não ser para o outro), e o paradigma em que o indivíduo está atuando, pois, a escolha do caminho adequado está intimamente ligada ao **conjunto de regras e das teorias em que se está atuando**. (Ibid., grifo nosso)

Da mesma forma como Marco de Marinis diferencia os artistas pesquisadores dos artistas experimentadores, Silvio Zamboni desenvolve um quadro comparativo entre pesquisa e especulação¹⁹. Para o autor, a especulação, o “fazer para ver o que vai dar” ou o “método da desordem experimental”, deve ser encarado de duas formas:

¹⁹ O quadro comparativo (Zamboni, 2001, p.47) analisa que, por um lado, as pesquisas a) identificam a existência de um problema, b) são premeditadas e refletidas, c) apresentam um método organizativo, d) buscam soluções previamente desejadas, e) tem mais segurança nos seus resultados, f) mesclam intuição e razão e g) sempre apresentam hipóteses. Por outro lado, as especulações a) não identificam obrigatoriamente um problema, b) não são premeditadas, c) trabalham a partir da desordem experimental, d) podem encontrar soluções inesperadas, e) encontrarão resultados por meio do acaso, f) trabalham mais a partir da intuição do que da racionalidade e g) não apresentam hipóteses.

- a) como uma forma totalmente ineficiente para buscar as soluções de problemas formulados pela pesquisa;
- b) como uma forma de se achar soluções sem existir o problema e, nesse caso, sem problema, não haveria motivo para pesquisa. (Ibid., p.45)

Sobre estas afirmações podemos destacar, em primeiro lugar, a necessidade de um problema para que exista uma pesquisa. Se um pesquisador ou pesquisadora, artista ou cientista, não trabalha sobre um problema ou sobre – e aqui agregamos uma noção importante, sobre a qual debateremos mais adiante – uma *pergunta de pesquisa*, não existirá uma busca para descobrir algo. Pode-se experimentar, pode-se trabalhar sobre o conhecido, mas não sobre o desconhecido.

Em segundo lugar, a análise do pesquisador nos mostra que a tentativa e o erro, a desordem na busca, não ajudam, metodologicamente, a levar a cabo uma pesquisa. Isso não significa que não possam ser úteis para descobrir algo novo ou criar artisticamente, mas que praticando globalmente de forma especulativa, o artista não estará comprometido com uma “situação que exija uma resposta”, pois “ele mesmo não sabe o que pretende conseguir”, “ele tenta sem saber” (Ibid.). Zamboni relembra que grande parte dos artistas trabalham assim, buscando soluções antes mesmo de encontrar um problema. Isso não significa que o processo e o resultado desses artistas não sejam válidos ou que este tipo de criação não seja arte. Não se trata de valorar a criação artística. No entanto, podemos inferir que este tipo de prática não é investigativa ou, em outras palavras, pesquisa.

Ainda sobre o problema, Zamboni afirma que este “só existe dentro do quadro teórico em que se projeta a pesquisa, quer se tenha consciência desse fato ou não” (Ibid., p. 52). Toda pesquisa é construída dentro de um paradigma e está relacionada a um campo ou referencial teórico. Portanto, problema e teoria estão intimamente relacionados.

Jorge Dubatti, em umas de suas aulas no Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica, expõe que o termo “teoria” se origina do verbo grego *theáomai*, que corresponde à ação de observar, ao ato de “ver aparecer algo”. O mesmo radical de teoria está presente em *théatron*, “lugar para ver”, que deu origem à palavra teatro. Desde a antiguidade, a teoria nunca esteve alheia

à arte e, mais especificamente, ao teatro. A teoria é aquilo que nos ajuda a ver. Ou, como defende Cássio Hissa (2019, p.77), a teoria é resultado “da experimentação do mundo que, por sua vez, permitiria a sua transformação”.

Por último, podemos destacar da comparação estabelecida por Zamboni a noção de hipótese. Para o pesquisador, toda investigação científica requer uma hipótese. O papel da hipótese é o de vincular teoria e pesquisa, é o meio pelo qual a teoria incide sobre a investigação. Nos processos de criação especulativos, segundo o autor, não existe uma hipótese. No caso das artes, a hipótese estaria intimamente vinculada ao processo de trabalho, à prática (Ibid.). Na universidade moderna tende-se, de forma geral, a compreender a hipótese como aquilo que conecta um ponto A com um ponto B. No entanto, como defende Cássio Hissa (2019), as pesquisas não são uma linha reta entre um ponto e outro, são curvas. A hipótese, nesse sentido, não seria algo a ser corroborado ao final da pesquisa, mas funcionaria como a solução parcial do problema, como uma aposta – passível de alteração e reformulação.

Portanto, concluindo o diálogo com as elaborações de Zamboni, podemos inferir que a prática artística como pesquisa, tal qual a pesquisa em ciência: 1) É uma atividade que contém uma intenção epistemológica de pesquisa (adentrar ao desconhecido – ao “mistério da vida” – para descobrir algo); 2) É sistemática, pois necessita um método, um caminho, para buscar e chegar aos objetivos (constrói-se um sistema para habitá-lo); 3) Trabalha sobre um problema ou pergunta, pois sem uma situação problemática não existe razão para desenvolver uma pesquisa; 4) Está vinculado a um referencial teórico e, portanto, imersa em um paradigma; e 5) Trabalha com hipóteses, o que permite vincular teoria e pesquisa.

Desse modo, dialogando com os elementos elaborados por Zamboni ao longo de seu livro e com a sua própria definição de pesquisa em artes, podemos entender este tipo de pesquisa, por ora, como: aquela investigação desenvolvida por um/a artista por meio da criação artística, visando uma obra final e que, além disso, contenha a intenção epistemológica de pesquisa, um método, um problema/pergunta, que opere dentro do referencial teórico/paradigma e que lide com hipóteses.

CAPÍTULO 2

O DEBATE SOBRE A PESQUISA NAS ARTES

em que utilizamos a noção de “Debate sobre a pesquisa nas Artes”, extraída de Henk Borgdorff, para discutir as principais elaborações contemporâneas acerca do tema.

Como vimos anteriormente, uma das razões primordiais de Zamboni era construir critérios e bases metodológicas sólidas para a validação e legitimação da pesquisa em artes nos programas de pós-graduação e no CNPq. De modo geral, todas as principais elaborações acerca da prática como pesquisa partem desse mesmo lugar, buscando construir um espaço para as artes nos áridos territórios científicos, universitários e de pesquisa. No entanto, este não será nosso tema central da dissertação. Elaborar sobre o que se entende por pesquisa em artes continua sendo nosso objetivo. Pelas razões apresentadas anteriormente, será impossível não abordar a relação entre pesquisa e academia. Mas é preciso ir além dos muros das universidades e construir uma noção de pesquisa em artes que dialogue com as práticas artísticas de pesquisa que ocorrem do lado de fora, nas salas de ensaio.

Estamos há mais de cem anos das transformações paradigmáticas impostas pelas vanguardas artísticas, há mais de trinta dos escritos de Zamboni, há quarenta da consolidação da área de artes no CNPq e há cinquenta da conformação das primeiras pós-graduações em artes no país. Isso não significa que todas as alamedas foram abertas para as artes na universidade e pós-graduação, principalmente no que tange a pesquisa em artes – esta prática de pesquisa guiada por artistas e que culmina em obras. De fato, este estudo merece ser realizado à nível nacional. Quais programas de pós-graduação trabalham com a pesquisa em artes no Brasil? E na América Latina? Nos programas em que essa prática está institucionalizada, os artistas-pesquisadores têm desenvolvido a pesquisa em artes ou optam por outras modalidades de investigação? São questões de extrema relevância para nossa área. No entanto, como mencionamos anteriormente, esse não é o foco de nossa

pesquisa. Buscaremos, nesse segundo momento, compreender mais especificamente o que se entende por pesquisa em artes.

Pesquisar é perguntar, é fazer o que não se sabe e aprender fazendo. É uma prática, um processo, um conjunto de atividades em processo. E os pesquisadores e pesquisadoras são aqueles que, por meio da prática de pesquisa, buscam descobrir algo. Mas, descobrir é também inventar (HISSA, 2019). É interrogar sobre a realidade e ao mesmo tempo interrogar-se a si mesmo, mergulhando essas questões em teorias que ajudam e fazem pensar; é desvelar, é compreender (Ibid.). Portanto, pensar a pesquisa como prática – e a arte e o teatro, também – é pensar sobre o processo. Sobre como esses processos se estruturam e o que emerge deles.

A prática de pesquisar deveria ser um ato que reinventasse, inclusive, as estruturas hegemônicas e engessadas das universidades. Porque pesquisar é buscar o desconhecido, aquilo que ainda não se sabe, e não repetir o que já se conhece – fórmulas, métodos. O ato de pesquisar deveria atentar, invariavelmente, contra o disciplinar dos saberes, na busca de expansão das fronteiras um dia já cristalizadas. Para produzir saber, dentro das universidades, deve-se seguir um longo caminho de validação que segue um tempo e um modo disciplinado (CONTRERAS, 2018). A divisão dos conhecimentos e a sua categorização “produziu artefatos concretos, um dos mais emblemáticos foi o pacto de Bolonha da União Europeia (1999), acordo que selou politicamente as bases para a padronização do conhecimento”²⁰. Esse acordo visava homogeneizar os sistemas de graduação e pós-graduação entre os países da comunidade europeia e outros adeptos, com a intenção de uma maior mobilidade e equivalência entre eles, seguindo as lógicas econômicas e produtivas de um mercado globalizado²¹. Foi em decorrência desse processo que as artes se viram impelidas a seguir os formatos acadêmicos tradicionais e que a discussão crítica acerca da pesquisa em artes emergiu.

²⁰ No original: La parcelación y categorización de los saberes propios de la modernidad produjeron artefactos políticos concretos, uno de los más emblemáticos fue el pacto de Bolonia de la Comunidad Europea (1999), acuerdo que selló políticamente las bases para la estandarización del conocimiento.

²¹ Este processo também teve ecos na América Latina, inclusive no Brasil (principalmente durante os governos de Lula, com a discussão acerca da Universidade Nova).

Henk Borgdorff²², um importante pesquisador da área, organizou em 2006, sob o título *O Debate sobre a Pesquisa em Artes*, as discussões que tomaram as academias naquele período e que renderam um verdadeiro debate – com posições e perspectivas diferenciadas acerca do que se entendia por pesquisa em artes. Hoje, esse debate continua vivo.

Borgdorff (2010) explica que as discussões – como no Brasil – tiveram início nas artes visuais. Com o passar dos anos, o debate também chegou até a música, à arquitetura, ao audiovisual e às artes cênicas. Por isso, o pesquisador nos lembra que não necessariamente todas as respostas já foram dadas e que a arte é também aprender das descobertas feitas por outros. Como também discute Marília Velardi (2018), não devemos transpor mecanicamente as elaborações acerca da pesquisa artística na universidade, realizadas no exterior, para o Brasil. Contextos diferentes, necessidades diferentes. No entanto, a perspectiva do musicólogo pode nos ajudar a compreender o que entendemos por pesquisa em artes para além da questão acadêmica. Desse modo, algumas elaborações de Borgdorff servirão como guia para essa seção, na qual, também, dialogaremos com outras pesquisadoras e pesquisadores.

2.1 A tricotomia da pesquisa no campo das artes

O pesquisador apresenta duas questões principais: 1) se existe um fenômeno como a pesquisa em artes, no qual a criação artística é fundamental para a pesquisa e a obra de arte, e isto, em parte, é resultado da pesquisa; e 2) se esse tipo de pesquisa se diferencia das pesquisas tradicionais, o faz quanto ao objeto de estudo (questão ontológica), pelo conhecimento despertado (questão epistemológica) e pelos métodos de trabalho (questão metodológica) (BORGdorFF, 2010).

Henk Borgdorff (Ibid.) parte das elaborações do pesquisador Christopher Fraylling acerca da pesquisa em artes visuais e design para responder à primeira pergunta. Fraylling havia proposto, em 1993, uma tricotomia para pensar a

²² Henk Borgdorff é holandês, musicólogo e professor de “Pesquisa em Artes” na Academy of Creative and Performing Arts da Leiden University (Países Baixos) e professor na University of the Arts The Hague (Holanda). Membro da SAR (Society for Artistic Research), fundada em 2010 na Suíça, que visa a disseminação internacional da pesquisa artística como prática de produção de conhecimento.

pesquisa no campo artístico, diferenciando a “pesquisa dentro da arte”, “a pesquisa para a arte” e “a pesquisa através da arte”. O musicólogo, então, reelabora esta tricotomia, propondo as seguintes distinções: “pesquisa sobre as artes”, “pesquisa para as artes” e “pesquisa nas artes”²³.

A **pesquisa sobre as artes** é aquela que tem como objeto de estudo a prática artística e, visando elaborar teoricamente a partir desta prática, apresenta uma separação fundamental entre o investigador e o objeto estudado. Este tipo de pesquisa é desenvolvido, frequentemente, pelas ciências humanas, inclusive nas disciplinas de artes (como História da Arte). Denominadores comuns a este tipo de pesquisa são a “reflexão” e “interpretação/compreensão”, que terminam por construir, nas palavras de Borgdorff, uma “perspectiva interpretativa” (Ibid.).

Gostaríamos de debater um aspecto sobre este tipo de pesquisa. Primeiro, tomando elaborações de Cássio Hissa (2019) de que a universidade moderna, em prol de uma suposta objetividade científica, eliminou o sujeito do conhecimento, os próprios pesquisadores, das pesquisas e de suas escritas. “Não poderá haver mistura, pelo contrário, deverá haver distância entre o pesquisador e o mundo sob interpretação”, dirá a universidade (Ibid., p. 39). Mas como interpretar a realidade sem um sujeito que a interprete? Como interpretar sem deixar-se afetar? O modo de pensar o mundo do pesquisador determina e guia uma pesquisa. O modo de pensar o mundo leva o mundo para a pesquisa (Ibid.).

No entanto, a partir da segunda metade do século passado, principalmente com a antropologia, estas condições foram questionadas. Surgiram modalidades de pesquisa como a pesquisa-ação, a pesquisa-participativa e, também, a etnografia. Mais recentemente, aparece a noção de autoetnografia. No campo das artes não foi diferente. A distância entre pesquisador e objeto de estudo, entre prática e teoria, foi questionada no que Borgdorff chama de “pesquisa sobre as artes”. O termo “pesquisa-criação” pode muito bem ser entendido como a pesquisa sobre as artes desenvolvida pelos próprios artistas ou a elaboração teórica a partir do conhecimento adquirido na prática teatral. Josette Féral (2009), por exemplo, afirma que a “pesquisa-

²³ No original em espanhol, a tricotomia de Frayling corresponde à: “investigación dentro del arte”, “investigación para el arte” e “investigación a través del arte”. Já a proposta de Borgdorff: “investigación sobre las artes”, “investigación para las artes” e “investigación en las artes”.

criação” inclui, necessariamente, uma parte de criação e uma reflexão escrita acerca da prática criativa. Jorge Dubatti (2020), grande entusiasta desta modalidade de pesquisa na América Latina (*creación-investigación*), incentiva que os artistas produzam pensamento explícito, meta-artisticamente, a partir das próprias *praxis* teatrais. Essa investigação, *DA PERGUNTA À CENA: perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa*, é uma “pesquisa sobre as artes” que, em determinado momento, abordará nossa própria prática de pesquisa e criação.

Voltemos agora à segunda modalidade proposta por Borgdorff na tricotomia, a **pesquisa para as artes**. Este tipo de investigação não tem como objeto de estudo a arte ou a prática artística. Corresponde, melhor, a uma perspectiva instrumental, uma pesquisa sobre ferramentas e materiais necessários para a criação artística (BORGdorFF, 2010). Talvez, no caso das artes visuais, esta modalidade seja mais compreensível, devido ao trabalho direto com distintos tipos de materiais e suportes. No entanto, nas artes cênicas, podemos pensar, por exemplo, nas pesquisas relacionadas à softwares para a montagem de iluminação em salas de teatro, programas para registros de movimentos de bailarinos ou atores em cena ou, ainda, as ferramentas digitais para a criação de peças-online durante a pandemia. Nesse tipo de pesquisa, muitas vezes vinculada à perspectiva tecnológica, os estudos desenvolvidos estão à serviço da prática artística (Ibid.).

Por último, o nosso tema de estudo, **a pesquisa nas artes**, a qual também podemos compreender como “prática como pesquisa” ou “pesquisa em artes”. Como discutimos, a partir das elaborações de Zamboni, este tipo de pesquisa não apresenta nenhuma separação entre sujeito e objeto, ou entre pesquisador e prática artística. Essa ausência de fronteiras está presente tanto na pesquisa como no resultado artístico. De fato, a perspectiva investigativa compreende que não existe nenhuma divisão fundamental entre teoria e prática. Se a “pesquisa sobre as artes” pode ser entendida como uma “perspectiva interpretativa”, a pesquisa em artes poderia, então, ser compreendida como a “perspectiva da ação” ou da “reflexão em ação”. Validando e extrapolando o caráter reflexivo na arte das vanguardas artísticas, a pesquisa em artes é aquela que trata de articular os conhecimentos durante o processo de pesquisa e criação e, também, no resultado, a obra (Ibid.).

Como afirma Borgdorff (Ibid., p.31, tradução nossa), o termo “prática como pesquisa”, entre todos os termos que tratam de dar nome para este tipo de pesquisa, “é o mais explícito”, pois “expressa o entrelaçamento direto entre pesquisa e prática”²⁴. Portanto, a partir de agora, para enfatizar esse vínculo direto, chamaremos a pesquisa em artes (ou nas artes) de **prática como pesquisa**.

2.2 Uma segunda tricotomia: questões ontológica, epistemológica e metodológica da prática como pesquisa

Para responder à sua segunda pergunta – se esse tipo de pesquisa se diferencia das pesquisas tradicionais – Borgdorff (Ibid.) trabalha a partir de três elementos de análise. O primeiro corresponde à questão ontológica, ou “metafísica”, como entendida na filosofia da ciência. Este analisador busca reconhecer os objetos de estudo da prática como pesquisa. O segundo corresponde à questão epistemológica, perguntando-se pelo conhecimento que emerge dessa prática. E o terceiro é o analisador metodológico, que busca compreender os métodos – ou metodologias – praticados nesse tipo de investigação.

De certo modo, as três perguntas nos conduzem ao processo de pesquisa e criação. Elaborando sobre a questão ontológica da prática como pesquisa, Borgdorff se pergunta qual é natureza do objeto, do tema, na prática como pesquisa e para onde se dirige esse tipo de investigação. Então, afirma que “o núcleo da pesquisa nas artes deve estar no próprio trabalho artístico ou no processo criativo, ou produtivo” (Ibid., p.35, tradução nossa)²⁵. No entanto, não é porque o centro da pesquisa está no processo, que “se deve perder de vista o resultado desse processo – a obra de arte propriamente dita” (Ibid. p.36,

²⁴ No original: El término más explícito de todos es práctica como investigación, ya que expresa el entrelazamiento directo de investigación y práctica, como ya se ha discutido anteriormente en.

²⁵ No original: (...) el núcleo de la investigación en las artes debe estar en el trabajo artístico mismo o en el proceso creativo o productivo (...).

tradução nossa)²⁶. Tanto o processo de criação como o resultado – um espetáculo, no caso do teatro – compõem a prática como pesquisa.

Em relação à pergunta epistemológica – que tipo de conhecimento emerge da prática como pesquisa? –, o musicólogo responde: “o conhecimento plasmado nas práticas artísticas (objetos e processos)” (Ibid., p. 36, tradução nossa)²⁷. No interior de um processo criativo existem conhecimentos implícitos que correspondem, sobretudo, à ordem do fazer. Sobre isso, Borgdorff elabora que:

Na história da epistemologia, faz-se a distinção entre saber que *algo é o problema* – conhecimento teórico, conhecimento proposicional, conhecimento explícito, conhecimento focal – e saber *como fazer algo*, criar algo – conhecimento prático, conhecimento incorporado, conhecimento implícito, conhecimento tácito. A pesquisa artística opera principalmente neste último campo. Isso não quer dizer que o conhecimento explícito, proposicional, não participe da pesquisa artística. Geralmente, faz parte. No entanto, a ênfase reside naquelas formas de conhecimento e compreensão que se encarnam nas práticas. (BORGdorFF, 2017b, p.110, tradução nossa, grifo nosso)²⁸

Todavia, gostaríamos de apresentar uma diferenciação. O fazer da prática como pesquisa não está separado da teoria – daquilo que ajuda a ver. Os conhecimentos que emergem da prática como pesquisa unificam a separação histórica entre teoria e prática. Como vimos com Zamboni, a definição explícita de um problema é fundamental para a articulação de uma prática como pesquisa. E, como veremos adiante, são problemas – diferente de pesquisas tradicionais – que somente a prática pode responder. Modos de pensar e modos de fazer caminham juntos no processo, afinal, “os modos de fazer são expressões de como o sujeito compreende o mundo” (HISSA, p.128). Do mesmo modo, os

²⁶ No original: Si el centro de la investigación está en el proceso creativo, no se debe perder de vista el resultado de ese proceso – la obra de arte propiamente dicha.

²⁷ No original: el conocimiento plasmado en las prácticas de arte (objetos y procesos).

²⁸ No original: En la historia de la epistemología, se hace la distinción entre saber que *algo es el problema* – conocimiento teórico, conocimiento proposicional, conocimiento explícito, conocimiento focal – y saber *cómo hacer algo*, crear algo – conocimiento prático, conocimiento incorporado, conocimiento implícito, conocimiento tácito. La investigación artística opera principalmente en este último campo. Esto no quiere decir que el conocimiento explícito, proposicional no participe en la investigación artística. Generalmente lo hace. Sin embargo, el énfasis reside en aquellas formas de conocimiento y comprensión que se encarnan en las prácticas.

espetáculos cênicos – e as obras de arte, em geral – também carregam conhecimentos implícitos, como aqueles relativos às estruturas e constructos. Na prática como pesquisa, as condições de produção de conhecimento estão completamente atreladas às condições da criação artística. Portanto, o conhecimento emerge desde o início do processo de pesquisa e criação até a construção e organização da pesquisa em obra, além da produção de conhecimento que se dá no encontro da obra com os espectadores. Na nossa concepção, a obra está para a pesquisa em artes como as dissertações e teses estão para as pesquisas acadêmicas tradicionais. Nesse caso, a obra resultante de uma pesquisa não carrega apenas conhecimentos implícitos, mas também é uma forma – performativa e prática – de articular pensamento explícito.

Em relação ao anterior, as exigências acadêmicas de produção de conhecimento explícito determinam regras e procedimentos para a organização do conhecimento “científico”, conformando uma tirania do artigo (HERCEG, 2012 *apud* CONTRERAS, 2018, p.103, tradução nossa)²⁹. “O sistema universitário nos obriga a publicar artigos e isso tem limitado e restringido as formas com as quais podemos pesquisar, imaginar e pensar” (CONTRERAS, 2012, p.103, tradução nossa)³⁰. “A universidade moderna deixa de ser, antes de tudo, a universidade dos livros para ser a universidade dos artigos” (HISSA, 2019, p.90).

A prática como pesquisa não anula o conhecimento teórico, por outro lado o incorpora na pesquisa como prática. No próximo capítulo veremos como companhias latino-americanas praticam a pesquisa, desde o início do processo até a organização em obra. No entanto, por ora, um bom exemplo de ruptura a nível institucional e acadêmico, é o que vem realizando o *Journal of Embodied Research*, da Inglaterra³¹. Este periódico científico do campo das artes não recebe artigos, mas é pioneiro em publicar vídeos que apresentem o conhecimento corporificado ou os conhecimentos plasmados nos processos de pesquisa e criação.

²⁹ No original: Tirania del *paper*.

³⁰ No original: El sistema universitario nos obliga a publicar *papers* y eso ha acotado y restringido las formas como podemos investigar, imaginar y pensar.

³¹ Para mais, ver <https://jer.openlibhums.org/>.

Retornando às elaborações de Borgdorff, uma última questão acerca da prática como pesquisa precisa ser respondida, a metodológica. Essa questão é de fundamental importância para nossa pesquisa, pois orienta nossa própria prática no estudo e análise das companhias latino-americanas. O musicólogo se pergunta que métodos de pesquisa são apropriados para a prática como pesquisa, entendendo método como Zamboni, “uma forma bem meditada e sistemática de alcançar um objetivo concreto” (BORGdorFF, 2010, p.38, tradução nossa)³². No entanto, ele não responde de forma contundente à pergunta. Borgdorff relembra que a prática como pesquisa é conduzida pelos próprios artistas – com suas compreensões do mundo – e que, portanto, a melhor forma de levar a cabo a pesquisa é estando dentro dela. Realiza, então, generalizações grosseiras – em suas próprias palavras³³ – sobre os métodos das outras áreas científicas. As ciências naturais operariam de forma empírico-dedutiva, com métodos experimentais para explicar fenômenos. As ciências sociais também se organizariam de forma empírico-dedutiva, mas, em traços gerais, buscariam descrever e analisar dados, fazendo uso de recursos de pesquisa quantitativos e qualitativos. Cita a etnografia e a antropologia como um modelo, até certo ponto, para a prática como pesquisa, já que consistem na observação da participação de diversos atores, friccionando interpretações do sujeito e do objeto de pesquisa. Por último, as pesquisas de humanas se centrariam principalmente na reflexão e interpretação, de caráter qualitativo.

Sem outras elaborações, Borgdorff não acessa dimensão concreta das metodologias de pesquisa em artes. Isso acontece, em parte, porque não existe uma regra metodológica geral para a pesquisa em artes, apesar de os escritos de Zamboni buscarem, exatamente, preencher essa lacuna. Por outro lado, é pelo fato de as pesquisas em artes serem conduzidas “de dentro”, pelos próprios artistas, que estas apresentam uma pluralidade metodológica. Cada artista ou coletivo poderá guiar uma investigação de forma diferente. Sánchez y Royo (2010) apontam que os artistas-pesquisadores dispõem da liberdade de escolher entre uma diversidade de métodos e ferramentas ou inclusive de inventá-las, de acordo com as necessidades concretas de cada processo de pesquisa artística.

³² No original: una forma bien meditada y sistemática de alcanzar un objetivo concreto.

³³ No original: Generalizaciones burdas.

Todos os métodos estão no mundo à disposição de cada artista e, principalmente, de cada pesquisa. Por isso, estamos interessados em analisar metodologias latino-americanas de pesquisa em artes cênicas, a fim de compreender de forma territorializada, elementos que possam orientar uma prática investigativa no teatro, um teatro de pesquisa, um teatro investigativo.

2.3 Nem qualitativa, nem quantitativa

Na academia, a divisão entre pesquisas qualitativas e quantitativas também disciplina os conhecimentos e enquadra o que é legítimo e aceitável. “As categorias ‘quantitativo’ e ‘qualitativo’ balizam noções utilizáveis, distintas e opostas sobre os propósitos e condutas de diferentes abordagens para pesquisa” (HASEMAN, 2015). Brad Haseman, pesquisador australiano, cria, então, um *Manifesto pela Pesquisa Performativa* (2006), que viria a ser uma alternativa ao binômio anterior. Os “pesquisadores performativos” seriam aqueles “que realizam pesquisas guiadas-pela-prática” (Ibid., p.44).

Ao longo de sua elaboração, Haseman defende que este novo paradigma da pesquisa, impulsionado por pesquisadores e pesquisadoras cansados da limitação imposta pelo binômio, exige que

os resultados da investigação e as reivindicações de conhecimento devem ser feitos através da linguagem simbólica e forma de sua prática. Eles [os pesquisadores] têm pouco interesse em tentar traduzir as conclusões e entendimentos da prática nos números (quantitativa) e palavras (qualitativa) preferidos pelos paradigmas tradicionais de investigação. (Ibid.)

Até o momento, estamos de acordo com Haseman. No entanto, o pesquisador passa a defender que “a principal distinção entre essa terceira categoria e as categorias qualitativa e quantitativa encontra-se na maneira que ela escolhe para expressar seus resultados” (Ibid., p.46). Se bem é verdade que a prática como pesquisa busca a legitimidade, no interior da academia, para organizar os resultados de pesquisa no formato de criação artística – o que merece ser normalizado o mais rápido possível –, acreditamos que esta não se constitui como a principal diferença frente ao binômio. A relevância da prática como pesquisa se encontra na pesquisa por meio da criação artística. Esse meio,

por sua vez, é que determina o resultado. Haseman, de certo modo, ignora as discussões acerca do processo criativo para centrar-se no resultado.

Isso não acontece por acaso. Por mais que parte das elaborações de Haseman possam servir-nos, Luiz Fernando Ramos (2015, p.78) analisa que o pesquisador australiano “coloca a questão da inserção da pesquisa nos mercados e sugere que a ‘Pesquisa Performativa’ tem muito a colaborar, principalmente nas chamadas indústrias cultural e criativa”. Desse modo, Ramos desvenda a lógica de mercado nos argumentos, na qual os resultados, ou os “produtos”, tem extrema relevância. Por isso, estamos de acordo com Ramos quando diz que há “uma minimização por parte de Haseman dessas investigações sobre a prática, ou práticas, como se fossem restritas ao campo do estudo das técnicas, e não como potenciais fundadoras de conhecimento” (Ibid., p.76).

Nos interessa pensar a prática como pesquisa como uma possibilidade de investigação que atenta tanto contra a lógica disciplinar dos saberes como contra a lógica neoliberal de produção – e, por que não, de produção acadêmica e artística. Lembremos de como o movimento Arte contra a Barbárie (1999) lutou contra a mercantilização das criações em São Paulo, propondo a Lei de Fomento para financiar os processos artísticos, desconstruindo a lógica de que fazer arte consiste na produção sem reflexão de obras para serem vendidas, e de que o trabalho dos artistas corresponde apenas ao momento das apresentações. Consideramos o processo de vital importância para a prática de pesquisa. Por outro lado, como mencionamos anteriormente, aqui não se abre mão da organização da pesquisa em um resultado cênico – ainda que sempre parcial, como as pesquisas acadêmicas.

Em relação à academia, como lembra Borgdorff (2010), é fundamental que – como artistas – não nos ajustemos de antemão às definições tradicionais de conhecimento científico. E, em consonância com o que Zamboni elabora a partir dos paradigmas de Kuhn,

A teoria e a história da ciência nos ensinaram que princípios uma vez considerados padrões absolutos podem ser atenuados sob a influência de campos de conhecimento novos, fazendo com que aqueles

permanecessem como padrões somente para uma forma particular de erudição acadêmica (Ibid., p.34, tradução nossa)³⁴.

Por outro lado, exige-se um pensamento dialético. Como vimos até agora, a prática como pesquisa não anula questões e metodologias relativas à prática científica – como a definição de um problema – para traçar uma luta vazia contra o “academicismo”. É certo que desde as vanguardas artísticas “existe uma reticência razoável entre artistas e do interior do amplo mundo da arte contra cada forma de academicismo” (BORGdorFF, 2017b, p. 320)³⁵. No Brasil, apesar de que artistas possam frequentar cursos superiores, a universidade continua separada – de modo geral – da sociedade e das diversas possibilidades de produção de conhecimento. Borgdorff se pergunta: “como essa ‘academização’ (tal como alguns chamam desdenhosamente) pode ser de interesse da prática artística?” (BORGdorFF, 2017b, p.108, tradução nossa)³⁶. E responde: “a pesquisa artística merece ser proibida de imediato se orienta-se nesse sentido: se não está sendo impulsionada pelos desenvolvimentos da prática artística em si mesma” (Ibid.)³⁷. É por isso que nossa contribuição para o debate da pesquisa em artes precisa passar, necessariamente, pela observação das práticas metodológicas de pesquisa em teatro produzidas em nossa região. A pesquisa em arte, por mais abstrata que a “teoria” possa fazer parecer, é iminentemente concreta, “prática” e vem sendo desenvolvida – inclusive fora das universidades. Sem esta observação, estaremos de mãos abanando em relação às contribuições metodológicas e poderemos perder a batalha na construção de novas epistemologias para a lógica de mercado, como o faz Haseman.

³⁴ No original: la teoría y la historia de la ciencia nos ha enseñado que principios una vez considerados estándares absolutos pueden ser atenuados bajo la influencia de campos de conocimiento novedosos, tras lo cual aquellos permanecen como estándares sólo para una particular forma de erudición académica.

³⁵ No original: una reticencia razonable entre artistas, y al interior del amplio mundo del arte hacia cada forma de academicismo.

³⁶ No original: ¿Cómo puede ésta “academización” (tal como algunos la llaman desdeñosamente) ser de interés de la práctica artística?

³⁷ No original: la investigación artística merece ser prohibida de inmediato si se dirige en ese sentido: si ésta no está siendo impulsada por los desarrollos dentro de la práctica artística en sí misma.

“Para que isso aconteça, será necessário imaginar, na universidade, a presença ativa de diferentes *modos de fazer*, de transgressores sujeitos do conhecimento” (HISSA, 2019, p. 67, grifo do autor). Quando isso ocorra, academia e arte serão convocadas a repensar suas próprias convicções. A universidade reconhecerá o conhecimento emergente das práticas artísticas – e não somente da obra de arte ou do processo como objeto de estudo –, e da dificuldade de tradução desse conhecimento nos modelos tradicionais, abrindo-se para os “suportes plurimateriais e polisensoriais” da arte e da pesquisa em arte (CONTRERAS, 2018). Os artistas, por sua vez, serão convocados a seguir a pugna dada pelas vanguardas artísticas contra a noção do gênio criador, reconhecendo-se como pesquisadores e criadores de metodologias. Sánchez e Royo (2010) afirmam que nenhuma universidade ensinará a ser “genial” como Cunningham ou Kantor. No entanto, poderão ensinar metodologias que transpassem o ensino de técnicas. E para isso será necessário, inevitavelmente, o estudo dos conhecimentos metodológicos emergentes de processos criativos.

2.4 O que entendemos por prática como pesquisa

Ao longo desse capítulo, esperamos que tenha se tornando evidente que “buscar uma definição monolítica de pesquisas conduzidas no campo das artes é contraproducente, uma vez que investigações em artes tendem a mudar ao longo do tempo”, dos territórios e dos interesses políticos que articulam cada formulação (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p.1). Gostaríamos de ressaltar que esta discussão continua atrelada, de uma forma ou de outra, com a busca pela legitimação da autonomia das artes no campo da universidade, da ciência e da pesquisa – para além de objetos de estudo. Que a prática como pesquisa, em sua ênfase no processo, é uma prática de resistência frente à mercantilização das artes e da divisão do conhecimento, operando como integradora de saberes. Desconstruindo a figura romântica do gênio criador, busca criar e compartilhar novas metodologias de pesquisa que, a menudo, possam renovar a prática artística, a academia e a própria pesquisa científica (FÉRAL, 2009). Funcionando como um tempo de prática e reflexão, ou de reflexão em ação, busca elaborar

sobre a prática artística, sobre as formas, mas também sobre a realidade (ou o Real). E, nas palavras de Josette Féral, que deseja

subverter a pesquisa tal como costuma ser realizada e, inclusive, modificar nossa visão do que deve ser a pesquisa para concebê-la de outra forma. **Quer recuperar o poder para restituí-lo ao artista.** Reivindica seu direito em contribuir com o saber, **todos os saberes**, prático e não prático, com a mesma legitimidade que a pesquisa mais clássica. (FÉRAL, 2009, p. 325, grifo nosso)³⁸

Apesar da dificuldade de definição, trataremos de desenvolver – a título de conclusão deste capítulo - alguns pontos acerca da prática como pesquisa, não na perspectiva de um receituário, mas como potenciais elementos operadores das metodologias de pesquisa em arte e de análise da produção atual de investigações artísticas. Abordaremos, entre outros elementos, **a pergunta de pesquisa**, influenciados pela pesquisadora e performer chilena Maria José Contreras³⁹, a quem este elemento é fundamental para a compreensão da prática como pesquisa.

2.4.1

ARTISTAS COMO PESQUISADORES

Vimos diversas vezes, desde a definição proposta por Silvio Zamboni, que uma característica fundamental da pesquisa em artes é que os pesquisadores/as são artistas. Neste caso, apagam-se todas as fronteiras entre sujeito do conhecimento e objeto de estudo. Não existe nenhuma distância entre os artistas que pesquisam e as suas próprias práticas artísticas, pois a pesquisa em artes ocorre através/em/na/por meio da prática artística.

Na prática como pesquisa, os termos **artistas** e **pesquisadores** podem unir-se para conformar **artistas-pesquisadores**. Não se trata aqui de pessoas que são artistas e pesquisadoras, aquelas que realizam sua criação e, em outra instância – provavelmente acadêmica –, desenvolvem sua pesquisa. Artistas-

³⁸ No original: Tiene por objetivo subvertir la investigación tal y como suele efectuarse, y hasta modificar nuestra visión de lo que debe ser la investigación para concebirla de otra forma. Quiere recuperar el poder para restituírselo al artista. Reivindica su derecho a contribuir al saber, a todo el saber, práctico y no práctico, con la misma legitimidad que la investigación más clásica.

³⁹ Maria José Contreras é performer, diretora teatral, pesquisadora e professora da Pontificia Universidad Católica de Chile. É a correspondente chilena na SAR (Society for Artistic Research).

pesquisadores são aquelas pessoas artistas que pesquisam por meio da sua prática criativa, carregando “o sujeito do conhecimento” para o “espaço do fazer” (HISSA, 2019, p.55).

Diferente da “pesquisa sobre as artes” empreendida por um artista, que também é conhecida como “pesquisa-criação”, a construção do conhecimento se dará aqui por meio da prática dos artistas (processo e obra), e não pela tradicional escrita acadêmica. Artistas-pesquisadores investigam com ou sem a tutela da academia.

2.4.2

REFLEXÃO EM AÇÃO

Pode-se dizer que na prática como pesquisa não existe nenhuma separação entre teoria e prática. Mas, preferimos dizer que prática e teoria se unificam para levar a cabo a pesquisa. Afinal, “o aprender não seria um preenchimento recíproco” daquilo que conhecemos como “práticas e teorias”? (HISSA, 2019, p.77). Existirá

o pensamento sem a experimentação do mundo, o sentir o mundo? Existirá razão sem emoção? Existirá objeto sem sujeito? A concepção teórica do objeto já não incorpora o sujeito? Como conceber teoria e prática autônomas? Poder-se-ia conceber a existência da prática independentemente da existência da teoria? (Ibid. p.75).

Contreras (2018) relembra que uma grande consequência do disciplinar dos saberes é a divisão tradicional entre teoria – associada ao trabalho acadêmico e de pesquisa – e prática – associada ao trabalho profissional. José Antonio Sánchez e Victoria Pérez Royo (2010) escrevem que a prática como pesquisa é a mediação do sensível e do intelectual e que, portanto, torna-se cada vez mais desnecessária a separação entre teoria e prática.

No entanto, com essa epistemologia disciplinar dos conhecimentos, tão enraizada no ocidente, parece inimaginável conceber e compreender um mundo sem a separação entre teoria e prática. E, inevitavelmente, teremos de recorrer ao binarismo para seguir nossa abordagem. Na prática como pesquisa, a teoria é prática e a prática é teórica. Podemos dizer que a pesquisa em artes “teoriza” – seja por meio de escritos ou não – ao longo da “prática” criativa. Reflete-se

sobre o que se está fazendo – sobre que caminhos seguir –, mas também se reflete em ação, fazendo. O componente “prática” é fundamental ao processo, já que se pesquisa por meio da criação artística. No entanto, isso não significa que “tudo o que acontece durante a pesquisa é exclusivamente prático”; cria-se uma “triangulação entre três tipos distintos de conhecimento”: o “conhecimento do pesquisador”, a “reflexão crítica” e o “conhecimento conceitual” (CONTRERAS, 2013, p. 76). O primeiro tipo de conhecimento seria aquele corporificado, do saber fazer; o segundo seria o conhecimento-explicito e o terceiro o conhecimento proveniente dos marcos teóricos.

2.4.3

PRÁTICA COMO PROCESSO, PROCESSO COMO CAMPO

“Falar de práticas não é falar de técnicas” (SÁNCHEZ, 2009, p. 330). “Praticar é trabalhar algo, um pensamento, uma ideia. Praticar é exercitar-se e aprender a partir da reflexão. (...) Praticar é estudar, conhecer e até mesmo ensinar enquanto se aprende” (HISSA, 2019, p.83).

A prática da criação reúne aspectos de personalidade, territórios, contextos culturais, históricos de todas aquelas pessoas que atuam e modificam um processo criativo (SÁNCHEZ, 2009). Reiteramos que a prática é um elemento fundamental durante o processo de criação atrelado à atividade de pesquisa. Ou, em outras palavras, “a ‘prática’ em ‘pesquisa conduzida-pela-prática’ é essencial – não é um extra opcional; é a condição necessária de envolvimento na pesquisa performativa” (HASEMAN, 2015, p.48).

É por esse motivo que Borgdorff (2010, p. 39, tradução nossa) reafirma que a pesquisa artística é desenvolvida pelos próprios artistas e que, de fato, “poder-se-ia argumentar que somente os artistas são capazes de levar a cabo tais investigações baseadas na prática”⁴⁰. Sánchez e Royo (2010, p. 10, tradução nossa) definem a importância da prática nessa modalidade de investigação dizendo que “a pesquisa em artes é uma dimensão da prática

⁴⁰ No original: De hecho, se podría argumentar que *sólo* los artistas son capaces de llevar a cabo tales investigaciones basadas-en-la-práctica.

artística, não algo diferente dela”⁴¹. E reiteram dizendo que “a pesquisa em artes não é algo que funciona à margem de ou em paralelo à prática, é uma dimensão dessa mesma prática” (ROYO; SANCHEZ, 2010, p.12, tradução nossa)⁴².

Borgdorff define que “o tema da pesquisa é a prática criativa ou performativa do artista”. Durante o processo pesquisa e criação, “a pesquisa toma lugar nas e por meio das ações criativas e performativas do artista, e as descobertas da pesquisa são, em parte, produtos e práticas artísticas” (BORGdorFF, 2017b, p. 110)⁴³.

Recorrendo outra vez mais às elaborações de Royo e Sánchez sobre a pesquisa em arte, entendemos que a experiência artística é temporal, dinâmica, processual e que, portanto, “para ser coerente com a experiência e com a prática, concebe-se assim como uma pesquisa sobre o processo e nunca sobre o objeto fechado. Em outros termos, o campo da pesquisa artística é o processo de criação” (ROYO; SANCHEZ, 2010, p.10, tradução nossa)⁴⁴. Tanto pesquisa como prática são atividades processuais. Portanto, como afirmam os pesquisadores, o processo é o campo de estudo e de desenvolvimento da investigação na prática como pesquisa.

2.4.4

A PERGUNTA DE PESQUISA

Aqui chegamos a um ponto crucial da prática como pesquisa. Como explica Silvio Zamboni (2001) em *Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*, toda investigação precisa de um problema. A pesquisa, antes de qualquer coisa, “é exercida como a prática, ou o conjunto de atividades

⁴¹ No original: La investigación en artes es una dimensión de la práctica artística, no es algo diferente de ella.

⁴² No original: La investigación en artes no es algo que funciona al margen de o en paralelo a la práctica, sino una dimensión de esa misma práctica.

⁴³ No original: El tema de investigación es la práctica creativa o performativa del artista. (...) La investigación toma lugar en y a través de las acciones creativas y performativas del artista, y los hallazgos de la investigación son, en parte, productos y prácticas artísticas.

⁴⁴ No original: La investigación, para ser coherente con la experiencia y con la práctica, se concibe así como una investigación sobre el proceso y nunca sobre un objeto cerrado. En otros términos, el campo de la investigación artística es el proceso de creación.

processuais, que busca responder determinadas perguntas” (HISSA, 2019, p.29). Definimos, no capítulo anterior, que é necessária uma intenção epistemológica de pesquisa para que qualquer investigação aconteça. A organização de uma pergunta de pesquisa que oriente as pessoas investigadoras ao desconhecido é o componente que sustenta, na nossa compreensão, a intenção epistemológica de pesquisa durante todo o processo.

Cássio Hissa, quando escreve sobre as pesquisas científicas, afirma que “a construção de perguntas de pesquisa é a parte constitutiva do processo criativo, o seu ponto de partida” (HISSA, 2019, p.35). Afinal, pesquisar é criar, inventar. As perguntas de pesquisa, em arte e ciência, são invenções interrogantes que garantem a busca pelo desconhecido, pelo mistério da vida, pelo “não saber ainda” (BORGDORFF, 2017b). Uma pergunta de pesquisa – em arte e ciência – não é retórica. Faz-se necessário um processo para – tentar – respondê-la. Nesse caminho, outras perguntas podem surgir e a própria questão principal pode ser alterada. Os processos são, exatamente, espaços de ação, de transformação.

Estamos de acordo que “a pesquisa” – qualquer pesquisa – “é talvez a arte de se criar dificuldades fecundas e de criá-las para os outros. Nos lugares onde havia coisas simples, faz-se aparecer problemas” (BOURDIEU apud HISSA, 2019, p.42). No entanto, Haseman pensa distinto em relação à prática como pesquisa. O pesquisador australiano afirma que “esses requisitos constituem a pesquisa guiada-pelo-problema e podem ser atendidos através de ambas as metodologias, a qualitativa e quantitativa”, mas não na pesquisa em artes. (HASEMAN, 2015, p.44). Pois, para o autor, “pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge” (Ibid.).

Entendemos que não necessariamente a formulação de uma pergunta de pesquisa seja o primeiro passo metodológico de uma investigação guiada pela prática. A pergunta pode emergir da reflexão em ação, da organização de um marco teórico ou de grandes problemas trabalhados anteriormente pelos criadores. No entanto, “praticar para ver o que emerge”, remete-nos ao que Zamboni (2001) caracteriza como especulação, aquela prática sem método. De fato, Haseman apoia-se nesse argumento, dizendo que os artistas-pesquisadores não estão interessados nos “pequenos problemas” e nas

“exigências metodológicas rígidas no primeiro momento de um projeto” (Ibid.). Não estamos de acordo com essa perspectiva. Pode ser que, ao início de um processo, a pergunta não esteja formalizada, mas, inevitavelmente, haverá um campo problemático⁴⁵. Além do mais, a pergunta de pesquisa não é uma formalidade engessada, uma burocracia metodológica, mas um antecedente que garante a intenção epistemológica de pesquisa e o processo de busca. “A ciência estrutura perguntas” (HISSA, 2019, p.32). E a prática como pesquisa, nesse híbrido entre arte e ciência, também.

Para Maria José Contreras (2018) – com quem estamos de acordo – o que caracteriza a prática como pesquisa é que as perguntas, nesta modalidade de investigação, só podem ser abordadas pela/com/desde a prática. “São perguntas que interrogam o fazer, os procedimentos e as metodologias artísticas” (Ibid., p.100, tradução nossa)⁴⁶. Em outras palavras, a pesquisadora afirma que “o que define uma prática como pesquisa é que as perguntas motivacionais iniciais só podem ser respondidas mediante a prática” (Idem., 2013, p.76, tradução nossa)⁴⁷.

“As perguntas, como na pesquisa científica, devem ser específicas para conseguirem orientar o processo. Uma boa pergunta delimita o âmbito da ação performativa e enquadra a experimentação” (Ibid., p. 80, tradução nossa)⁴⁸. A prática como pesquisa aborda, de forma prática, as perguntas. Nesse processo, inventam-se métodos e hipóteses. A metodologia conforma todos os passos necessários para tratar de responder à pergunta. As hipóteses emergem da prática, como possíveis respostas à pergunta. Como bem descreve Maria José Contreras,

A prática como pesquisa requer, então, um delicado equilíbrio que não é em nada fácil. Trata-se, por um lado, de ter sempre em mente as perguntas de pesquisa (que funcionam como um leme do trabalho),

⁴⁵ Isso será mais evidente com a análise das duas metodologias latino-americanas na Parte II da dissertação.

⁴⁶ No original: “(...) preguntas que interrogan el quehacer, los procedimientos y las metodologías artísticas”.

⁴⁷ No original: Desde mi perspectiva lo que define una práctica como investigación es que las preguntas o motivaciones iniciales solo puedan ser contestadas mediante la práctica.

⁴⁸ No original: Las preguntas, al igual que en la investigación científica deben ser específicas para lograr orientar el proceso. Una buena pregunta delimita el ámbito de acción performativa y encuadra la experimentación.

mas ao mesmo tempo de ter a flexibilidade suficiente para acolher aquilo que surge a partir da prática. O equilíbrio resulta complicado e exige o que defino como uma “mirada” binocular que consiga enxergar uma mesma coisa de duas perspectivas distintas de forma simultânea. A prática como pesquisa precisa de pesquisadores treinados para conseguir essa fusão binocular que possa unificar as perspectivas corporais e discursivas construindo um objeto único. (Ibid., p.78, tradução nossa)⁴⁹

Portanto, as perguntas inventadas na pesquisa em artes são aquelas que orientam a própria prática artística. São problemas e desafios identificados e formados pelas necessidades da prática e dos pesquisadores práticos (Ibid.). No caso do teatro, são aquelas que levarão à prática do processo, ao processo da prática e à construção da cena. É desse modo que a prática como pesquisa trilha um caminho que vai da pergunta à cena.

2.4.5

A ORGANIZAÇÃO DA PESQUISA

Como já abordamos anteriormente, existe uma lógica na ênfase do processo e “na condenação do objeto artístico ou da representação cênica como um meio de resistência à mercantilização da experiência estética” (ROYO; SÁNCHEZ, 2010, p. 10, tradução nossa)⁵⁰. Acreditamos que a prática da pesquisa em processo oferece condições para “refletir sobre as metodologias” e também que defende “um modelo baseado na busca e na circulação de conhecimentos, bem como na manutenção de uma atitude crítica” (Ibid., p.11, tradução nossa)⁵¹.

⁴⁹ No original: La práctica como investigación requiere entonces un delicado equilibrio que no es para nada fácil. Se trata por un lado de tener siempre en mente las preguntas de la investigación (que funcionan como timón del trabajo), pero a la vez tener la suficiente flexibilidad para acoger aquello que surge desde la práctica. El equilibrio resulta complicado y exige lo que defino como una mirada binocular que logre mirar una misma cosa desde dos perspectivas distintas en forma simultánea. La práctica como investigación necesita investigadores entrenados para lograr esta fusión binocular que pueda aunar las perspectivas corpóreas y discursivas construyendo un objeto único.

⁵⁰ No original: Es cierto que existe un paralelismo entre la lógica que llevó a la condena del objeto artístico o de la representación escénica como un medio de resistencia a la mercantilización de la experiencia estética y el énfasis en lo procesual.

⁵¹ No original: Tal énfasis no sólo respondería a una mayor facilidad para reflexionar sobre las metodologías, sino también a la defensa de un modelo basado en la búsqueda y en la circulación de conocimientos, así como en el mantenimiento de una actitud crítica.

José Antonio Sánchez e Victoria Pérez Royo (Ibid.) afirmam que o processo, na prática como pesquisa, transcende os resultados pontuais. Em outras palavras, a pesquisa não é concluída na apresentação de um resultado, mas no ganho de conhecimentos que emergem da prática. Isso não significa que os resultados artísticos – as obras – não sejam parte da pesquisa em artes. Como vimos com Borgdorff, a prática como pesquisa articula o conhecimento durante o processo, mas também na obra artística. A obra é, para a academia, a tese ou a dissertação. Nem toda a pesquisa está no escrito final, mas o escrito tenta articular uma condução de pensamento acerca dos conhecimentos levantados no processo de pesquisa.

A organização da pesquisa em obra ocorre, exclusivamente, porque o meio em que se pesquisa é a própria prática. Fernando Iazzetta (2014) escreve sobre a dificuldade de estabelecer-se, na universidade, a obra de arte como resultado de uma pesquisa. Ele aponta o logocentrismo como um dos empecilhos principais, que coloca o texto como referência para a transmissão e valoração do conhecimento. E acrescenta: “Ora, é claro que podemos escrever sobre arte, mas nem tudo em arte pode ser transferido para um metadiscurso verbal” (IAZZETTA, 2014, [s.n]).

Além do mais, é com o espetáculo teatral – ou com a obra de arte - que ocorre o encontro com os espectadores. É nesse momento que se dá a experiência estética, que a pesquisa é compartilhada e um novo conhecimento emerge na fricção entre a obra e o público. Como afirma Borgdorff (2017b), a prática como pesquisa afeta nossos fundamentos da percepção, nosso entendimento e relação com o mundo, pois é a construção de pensamento material: conhecimento de processo – corporal e da experiência – encarnado em obra de arte.

2.4.6

REGISTRO E COMPARTILHAMENTO

Apesar de que o espetáculo – ou a obra – organize e proponha uma experiência para o público, não consegue disseminar todos os conhecimentos, as estratégias investigativas e metodológicas que a prática como pesquisa proporciona no interior do processo. Por isso, a maior parte dos pesquisadores

e pesquisadoras que elaboram sobre a pesquisa em artes expõem a necessidade de se levar um registro ao longo do processo.

Maria José Contreras escreve que “esse registro pode ser escrito, mas também pode incluir vídeos, imagens, desenhos e outros tipos de materialidades. Esses materiais servem depois para reconstruir analiticamente a genética de processo de pesquisa”⁵² (CONTRERAS, 2013, p.78, tradução nossa)⁵³. Além disso, os materiais de registro funcionam como dispositivos que transmitem os conhecimentos de/em processo, expondo a metodologia de pesquisa, os procedimentos utilizados e os rastros daquilo que ficou e daquilo que não ficou na obra final.

Acreditamos que, nos programas de pós-graduação, é necessário reconhecer a obra de arte, proveniente de pesquisa, como resultado da investigação. Para isso, no entanto, é necessário que durante todo o percurso da pesquisa sejam realizadas aberturas de processo com o fim de expor e transmitir os estágios de desenvolvimento da investigação com a comunidade artística (ROYO; SÁNCHEZ, 2010). Além do mais, o processo deve ser registrado e documentado para compartilhar o percurso metodológico da pesquisa. Este registro, como dissemos, não necessita ser escrito. É possível, inclusive, pensar novos formatos para a organização e transmissão do conhecimento. No entanto, Maria José Contreras escreve:

não acredito, como fazem alguns pesquisadores práticos, que seja conveniente descartar como resultado a escritura *a priori*, muitas vezes existem aspectos do resultado prático que são suscetíveis de verbalização e que podem ser formulados em termos de um artigo. É imprescindível, no entanto, (...) que se explicita e reconheçam os limites do discurso para dar conta de uma complexa multimodalidade de práticas. (Ibid., p.79, tradução nossa)⁵⁴

⁵² Em Tercer Abstracto já praticamos o registro de distintas formas. Além de dispormos de um arquivo digital com materiais de todos os processos, desenvolvido pelo autor deste trabalho, nosso maior exemplo de registro de um processo particular é o da peça constelativa *AZUL* (2020). A obra é composta por várias estrelas-registros de processo que conformam a constelação *AZUL*: uma peça-radiofônica, um livro de cartografia do processo – que conta com elaborações de diversos participantes –, uma *bitácora* (caderno de processo), um registro fotográfico e um documentário de processo. Para conhecer os materiais, ver: <https://tercerabstracto.com/AZUL>

⁵³ No original: Este registro puede ser escrito, pero también incluir videos, imágenes, dibujos y otros tipos de materialidades. Estos materiales sirven después para reconstituir analíticamente la genética del proceso de investigación.

⁵⁴ No original: No me parece, como hacen algunos investigadores prácticos, que sea conveniente descartar como resultado la escritura *a priori*, muchas veces hay aspectos del resultado práctico

A discussão sobre a organização dos conhecimentos provenientes da pesquisa em artes, no contexto acadêmico, apresenta diversas perspectivas⁵⁵. No entanto, para fins desta pesquisa, interessa-nos entender que espetáculos teatrais podem ser organizadores dos conhecimentos de pesquisa – como vimos no tópico anterior –, mas com a consciência de que os processos transbordam os espetá (ROYO; SÁNCHEZ, 2010). Portanto, registrar e compartilhar as metodologias de processo – em diferentes suportes e materialidades – torna-se imprescindível para a democratização do conhecimento.

2.4.7

INDISCIPLINA

Para Maria José Contreras (2013), a prática como investigação é um antídoto contra o disciplinar dos saberes. Em primeiro lugar, pela unificação entre teoria e prática. Em segundo lugar, porque no campo das práticas se relativizam os domínios disciplinares, “promovendo uma antidisciplina que põe em jogo as distinções, qualificações e normativas do disciplinar epistémico eurocêntrico imperante” (Ibid., p.81, tradução nossa)⁵⁶.

Na mesma linha, José Antonio Sánchez escreve que “o ato indisciplinar conduz a um exercício transdisciplinar” e que, portanto, “é nesse lugar onde deve situar-se a pesquisa sobre o processo criativo” (SÁNCHEZ, 2009, p.330, tradução nossa)⁵⁷. Nos acostumamos tanto com a divisão tradicional de saberes e de disciplinas, que tivemos que inventar novos termos como “interdisciplinar”,

que son susceptibles de verbalización y que puedan por ende ser formulados en términos de un *paper*. Es imprescindible, sin embargo, (...) que se explicita y reconozcan los límites del discurso para dar cuenta de la compleja multimodalidad de las prácticas.

⁵⁵ Haseman, por exemplo, defende que a obra de arte deve ser o único resultado da pesquisa performativa. Luiz Fernando Ramos, em resposta ao *Manifesto pela pesquisa performativa* do australiano, argumenta que em “um país da extensão do Brasil, e com as suas conhecidas carências educacionais”, mantenham-se “alguns protocolos clássicos, como a produção de um texto em prosa que consolide ou expanda aquele conhecimento alcançado” (RAMOS, 2015, p. 74). Maria José Contreras, Henk Borgdorff, José Antonio Sánchez y Victoria Pérez Royo também discutem a questão.

⁵⁶ No original: (...) promoviendo una *antidisciplina* que pone en juego las distinciones, calificaciones y normativas del disciplinamiento epistémico eurocéntrico imperante.

⁵⁷ No original: El acto indisciplinar conduce a un ejercicio transdisciplinar. Es en este lugar donde debe situarse la investigación sobre el proceso creativo si se quiere abordar en su complejidad.

“transdisciplinar”, “pluridisciplinar”, entre outros, para tratar de práticas que tentam abarcar a realidade como um todo.

A prática como pesquisa tende a operar neste campo de ruptura de fronteiras disciplinares. Acreditamos que este tipo de prática gera uma dialética do conhecimento. No caso do teatro, por exemplo, quanto mais se pesquise *em* teatro, mediante as possibilidades que o teatro pode oferecer, mais se poderá expandir o próprio teatro e melhor se poderá conhecer a realidade⁵⁸.

Esta prática indisciplinar ocorre fundamentalmente durante o processo, atrelando-se à intenção epistemológica de pesquisa. No entanto, Royo e Sánchez apontam as reverberações da superação das fronteiras dos saberes em relação ao resultado desse processo. Os pesquisadores afirmam que

os formatos disciplinares não são os únicos para que uma pesquisa em artes possa ter lugar: uma exposição não é o único formato para um artista visual ou uma peça não é o único formato para um artista cênico. Uma ação, um livro, uma conferência ou uma peça duracional são formatos válidos se neles se plasma o conhecimento surgido de forma prática. (ROYO; SÁNCHEZ, 2010, p. 10)⁵⁹.

Portanto, a indisciplina está à serviço da investigação, buscando todo e qualquer recurso, teórico ou prático, de qualquer “área” do conhecimento, para tentar responder à pergunta de pesquisa.

2.4.8

METODOLOGIA

Como apontamos desde o princípio, a pesquisa é sistemática e requer métodos, caminhos que se estabelecem para tentar responder à pergunta de pesquisa. Metodologia é a pergunta sobre como fazer.

“Criar, na pesquisa – criar a pesquisa –, é criar metodologias” (HISSA, 2019, p.126). “A metodologia anuncia o sujeito e a sua compreensão de mundo; a sua inserção no mundo” (Ibid., p. 127). Ela é “um invento, uma fabricação que

⁵⁸ Esta prática é evidente nas companhias latino-americanas que abordaremos adiante.

⁵⁹ No original: los formatos disciplinares no son los únicos en que una investigación en artes puede tener lugar: una exposición no es el único formato para un artista visual o una puesta en escena el único formato para un artista escénico. Una acción, un libro, una conferencia o una pieza duracional son formatos válidos si en ellos se plasma el conocimiento surgido de la práctica.

pode ser tão engenhosa quanto criativo é o sujeito que, permanentemente, se põe a reinventar a si próprio” (Ibid). Este sujeito do conhecimento “não utiliza um modo de fazer, ele é o modo de fazer por ele inventado, a partir do processo de reinvenção – interpretação, crítica, leitura – do mundo. O sujeito se inscreve no que cria” (Ibid., p.128).

As palavras anteriores não foram escritas por um pesquisador ou pesquisadora das artes, mas pelo geógrafo Cássio Hissa, que busca pensar a pesquisa para além da sua compreensão tradicional. O que ele nos apresenta é que as pessoas que investigam – seja em artes ou em ciência – inventam seus próprios caminhos, seus próprios métodos. Na pesquisa em artes, a metodologia está completamente vinculada aos sujeitos criadores e às suas práticas artísticas. Como responder à uma pergunta de pesquisa? O “como” implica em ação, em fazer. A pergunta de pesquisa, inventada pelos pesquisadores,

já mobiliza as alternativas de abordagem metodológica. Uma pergunta já sugere caminhos de pesquisa. Os objetivos de pesquisa, portanto, estão articulados às metodologias que, por sua vez, vão se fazendo, criativamente, enquanto se percorre a trajetória da pesquisa. (Ibid., p.125)

Já afirmamos aqui que os artistas-pesquisadores podem escolher entre a diversidade de métodos e ferramentas existentes, podem inclusive inventá-los. Reflexão e ação, teoria e prática, criação e pesquisa caminham juntos para a produção de novas metodologias e saberes. Portanto, para compreender realmente a prática como pesquisa, precisamos nos perguntar como ela está sendo praticada. O coração e o cérebro da prática como pesquisa habitam nas metodologias.

Como está sendo praticada a pesquisa em artes?

PARTE II

A PRÁTICA COMO PESQUISA: duas metodologias latino-americanas de pesquisa em teatro

PARTE II

A PRÁTICA COMO PESQUISA: duas metodologias latino-americanas de pesquisa em teatro

em que abordamos as metodologias de pesquisa e criação de duas práticas teatrais latino-americanas, Tercer Abstracto (Chile/Brasil) e Buenos Aires Escénica (Argentina), para tentar compreender como está sendo praticada a pesquisa em artes.

Como explicamos na introdução desta dissertação, a escolha destas duas práticas, Tercer Abstracto (Chile/Brasil) e Compañía Buenos Aires Escénica (Argentina), deve-se, em primeiro lugar, à nossa análise prévia de que ambas apresentam características metodológicas em comum. Em segundo lugar, porque buscamos construir um conhecimento territorializado, histórico e situado em relação à prática teatral como pesquisa (DUBATTI, 2011); nesse sentido, é de extrema relevância que as práticas teatrais sejam latino-americanas. Por último, mas não menos importante, porque ambas as práticas cruzam a minha vida, de diferentes formas, como se poderá ver nos prólogos dos capítulos que seguem.

Como já evidenciado, a “pessoa” do discurso ao longo desta segunda parte irá se adequar ao material abordado. Às vezes utilizaremos a primeira pessoa do singular, às vezes a primeira do plural. Tudo dependerá do material que se estiver examinando. Isto é relevante pois nos ajudará, nos capítulos que seguem, a realizar diferentes abordagens: uma endógena e outra exógena. Como ator e dramaturgista de Tercer Abstracto, estou envolvido nos processos de pesquisa e criação. Por isso, não há outra forma: minha abordagem será endógena. Isso não significa que não buscarei a objetividade sobre os pontos que analisarei. No entanto, como parte de Tercer Abstracto, minha experiência, profissional e subjetiva, também conta na medida em que tentamos compreender nossa metodologia. Aliás, como vimos no capítulo anterior, objetividade e subjetividade caminham juntas nas pesquisas, em qualquer pesquisa. Interessa-nos, nessa breve introdução, demarcar a diferença de abordagens. Quando analisarmos a prática de Buenos Aires Escénica nossa

perspectiva será exógena, pois estaremos observando de fora a pesquisa e criação da companhia.

Em ambos os casos, para tratar de compreender, analisar, destrinchar as metodologias, incidimos sobre materiais de “pensamento teatral explícito”. Para Jorge Dubatti (2020, p.23, tradução nossa), o pensamento teatral é “a produção de conhecimento que o artista, o técnico artista e outros agentes da atividade teatral geram a partir/de/na/para/sobre a praxis teatral”⁶⁰. O pensamento teatral explícito, por sua vez, é aquele produzido pelos artistas acerca de sua própria prática, expostos meta-artisticamente.

Utilizamos materiais textuais e materiais provenientes da oralidade, como as entrevistas. Inclusive, para esta pesquisa, realizamos uma entrevista com Matías Feldman, diretor de Buenos Aires Escénica, e uma “entrevista cruzada” com Tercer Abstracto, que eu conduzo, mas também de que participo no diálogo com David Atencio (diretor) e Eduardo Vásquez (ator). Trataremos de forma diferenciada estes dois suportes materiais, textuais e orais. Os primeiros serão incorporados ao *corpus* do texto, enquanto os outros, provenientes de entrevistas orais, serão destacados em [cor azul e com outra fonte](#). Esperamos com este procedimento, por um lado, dar espaço e relevância à voz dos próprios artistas pesquisados e, por outro, atravessar de forma material e perceptiva a nossa escrita, o que também alterará a experiência do encontro entre o texto e você, leitor(a).

Por meio dos materiais de pensamento explícito (*bitácoras*⁶¹, artigos acadêmicos, monografias, entrevistas, documentários, cadernos de artista, memoriais de obras, manifestos, entre outros) buscaremos analisar, do ponto de vista metodológico, o que há em comum entre os processos de pesquisa e

⁶⁰ No original: (...) la producción de conocimiento que el artista, el técnico artista y otros agentes de la actividad teatral generan desde/en/para/sobre la praxis teatral.

⁶¹ *Bitácora*, em espanhol, é o equivalente a “caderno de bordo”, em português. No entanto, para ambas as práticas, especialmente Buenos Aires Escénica, a *bitácora* é mais do que o caderno no qual o artista registra seus pensamentos durante os ensaios. Ela é uma descrição, em geral de forma cronológica, de um processo de pesquisa. É escrita por um dramaturgista e abarca, também, reflexões e elaborações do autor. Como os “memoriais de obra” ou “memoriais de processo”, as *bitácoras* são ricos materiais de pensamento explícito que revelam o que ficou na peça final, mas também o que não ficou e foi descartado. São críticas genéticas dos processos (Josette Féral, Cecília Almeida Salles), produzidas por um autor imerso na pesquisa e criação. Devido a essas particularidades, preferimos manter o termo *bitácora* em espanhol.

criação de cada coletivo para tentar responder: como Tercer Abstracto e Buenos Aires Escénica praticam a pesquisa?

Esta metodologia provém da “Poética Comparada” de Jorge Dubatti⁶². Utilizamos esta metodologia não para a análise do acontecimento teatral, do encontro entre o público e o espetáculo, mas para o estudo dos processos de Tercer Abstracto e de Buenos Aires Escénica, buscando compreender suas metodologias de pesquisa. Para isso, entendemos cada processo, particular e único, como uma *micropoética*. Nas palavras de Dubatti, a *micropoética* é a poética de um ente poético particular, de um “indivíduo” poético [Strawson, 1989]⁶³ (Ibid., p.126, tradução). O autor não se refere a indivíduo como ser humano, mas a indivíduos teatrais. No nosso caso, os entes poéticos, os indivíduos, são os processos particulares e específicos de pesquisa e criação, que culminam em espetáculos. Da comparação entre as *micropoéticas* de Tercer Abstracto e de Buenos Aires Escénica, buscamos desenhar as *macropoéticas* de cada coletivo.

A *macropoética* ou poética de conjuntos poéticos resulta dos traços comuns e das diferenças de um conjunto de entes poéticos seleccionados (de um autor, de uma época, de uma formação, de contextos próximos ou distantes, etcétera). Implica trabalhar sobre realizações teatrais concretas, sobre indivíduos teatrais, portanto, requer um conhecimento prévio das *micropoéticas*. No trajeto indutivo, as *macropoéticas* significam um passo a mais na abstração dos modelos lógicos (...). A confrontação de duas ou mais micropoéticas para a constituição de um conjunto é, além do mais, um exercício útil para o conhecimento de cada *micropoética* em si. (Ibid., p.126, tradução nossa)⁶⁴

Por uma questão de extensão, não abordaremos as *micropoéticas* nesta dissertação. Em outras palavras, não descreveremos cada processo, único e

⁶² Para mais, ver DUBATTI, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. Ciudad de México: Libros de Godot, 2011.

⁶³ No original: La *micropoética* es la poética de un ente poético particular, de un “individuo” poético [Strawson, 1989]”

⁶⁴ No original: La macropoética o poética de conjuntos poéticos resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etcétera). Implica trabajar sobre realizaciones teatrales concretas, sobre individuos teatrales, por lo tanto, requiere de un conocimiento previo de las micropoéticas. En el trayecto inductivo, las macropoéticas significan un paso más hacia la abstracción de los modelos lógicos: son generalmente el camino indispensable para la elaboración de las archipoéticas. La confrontación de dos o más micropoéticas para el armado de un conjunto es, además, un ejercicio provechoso para el conocimiento de cada micropoética en sí.

particular, de Tercer Abstracto ou de Buenos Aires Escénica; não realizaremos suas críticas genéticas; nem analisaremos os espetáculos, resultantes de cada processo, apesar de que, às vezes, recorramos a estes recursos para alcançar nosso objetivo. Nos próximos capítulos, com base nos estudos e análises das *micropoéticas* provenientes dos materiais de pensamento teatral explícito, buscamos construir as *macropoéticas* das duas práticas latino-americanas, pensando, sempre, sobretudo, na perspectiva metodológica.

CAPÍTULO 3

Tercer Abstracto e a Metodologia de Abstração

em que buscamos responder “como Tercer Abstracto pratica a pesquisa?”, compreendendo sua metodologia e desenhando a *Macropoética* da Abstração.

Tudo começa com uma pergunta. **Como Tercer Abstracto pratica a pesquisa?** Eu poderia haver perguntado: “Como Tercer Abstracto pesquisa?”, mas não escolhi essa pergunta pois, de certo modo, eu já teria uma possível resposta: “por meio de sua prática artístico-investigativa”. Então eu me pergunto: **“como, por meio de sua prática, Tercer Abstracto pesquisa?”**. Esta é a pergunta fundamental, que rege a escrita desse capítulo.

3.1 Prólogo

Nasci em 1994, em Itapira, estado de São Paulo. Onze anos depois, em 2005, comecei a fazer teatro. Ingressei em um núcleo de iniciação ao teatro da Companhia Teatral Pirandello⁶⁵. Esta companhia, liderada pelo artista visual Valner Cintra, foi a responsável por incentivar mais de uma dezena de artistas itapirenses a entrar em faculdades públicas para estudar e fazer arte. Uma companhia que, com toda a garra na ausência de financiamentos municipais, proporcionou espaço e tempo de criação para diversos jovens. Pirandello foi

⁶⁵ A companhia recebeu este nome porque, ao princípio, funcionava nas dependências do *Circolo Italo-Brasiliano di Itapira*.

minha casa. Ali desenvolvi a vontade de ser ator. Mas também foi ali que aprendi a montar e operar uma iluminação, a ficar na bilheteria, a fazer máscaras, figurinos e adereços. Ali vi minha primeira peça de teatro⁶⁶. Encantei-me com aquela magia. E, desde então, voltava todas as noites de apresentação para ajudar o elenco, antes das luzes se apagarem e o público entrar. Voltava para saber como faziam para que a magia acontecesse, para ver aquela maquinaria detrás da cena.

Desde os meus onze anos estou no teatro e o teatro está em mim. E não é menos curioso que a primeira peça que eu tenha visto tenha sido uma peça do meu próprio grupo. Este evento me proporcionou o interesse pelo que eu via em cena, mas também por todas as forças que estavam operando – antes, durante e depois – naquela cena. Pirandello foi minha primeira escola de atuação, mas também foi minha primeira escola de teatro. Anos depois, “acompanhei um processo” – sem saber que essa noção existia – apenas pelo interesse de estar na sala de ensaio, sem atuar, para ver a gestação de um espetáculo.

Aos dezessete anos passei no vestibular para o Bacharelado em Artes Cênicas na USP, no qual me formei com habilitação em Interpretação Teatral. Aí habitei uma outra casa-escola, os Heterônimos Coletivos de Teatro, guiado pelo diretor Felipe Rocha, um grupo que desejava pensar a cena a partir da atuação e da reatualização das dramaturgias clássicas. Mas também habitei outras casas, antes inimagináveis pelo menino do interior, como um partido socialista⁶⁷. Poderia dizer muito sobre este período, mas prefiro destacar algo que me aparece pela primeira vez – e que nas outras escolas, ou mesmo na universidade, eu não havia aprendido – a necessidade de vincular teoria e prática. A *praxis*, em termos marxistas, não existe sem a leitura e a elaboração de teoria, muito menos sem a intervenção prática e direta na realidade. Esta perspectiva política alterou o meu modo de fazer e pensar o teatro.

E agora vamos para Santiago, Chile. Consegui uma bolsa, ao final da minha graduação, para realizar um intercâmbio na Pontificia Universidad Católica de Chile. O Chile não foi escolha aleatória, eu desejava conhecer mais

⁶⁶ A peça em questão é o infantil *Skataplum: O livro de magias*, escrita e dirigida por Valner Cintra.

⁶⁷ PSTU (Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado).

do teatro latino-americano. No entanto, mais do que isso, a parceria de vida e de trabalho com o diretor chileno David Atencio⁶⁸ me levou até lá. Conheci David em 2012, no meu primeiro ano de universidade – neste momento era ele quem, no seu último ano de graduação (Teatro, PUC-Chile), realizava um intercâmbio no Brasil. O Departamento de Artes Cênicas, como resposta à situação política vivida na Universidade de São Paulo no ano de 2011⁶⁹ e como alternativa à greve que seguia, propôs um novo modelo de curso. Experimental, o modelo eliminava as disciplinas e as segmentação por anos entre os graduandos. Propunha a comunhão de todos os estudantes e professores em três grandes projetos: Projeto 1 – Teatro Político; Projeto 2 – Coralidades e Dissenso; e Projeto 3 – Utopias e Manifestos. Eu, encantado desde a escola formal pelos movimentos modernistas e deslumbrado com a experiência vivida no espetáculo *Macumba Antropófaga*, do Teatro Oficina – na qual davam carne ao *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade –, decidi-me pelo Projeto 3. Neste contexto, encontro David Atencio.

As dificuldades de levar a cabo o modelo de trabalho, no interior do Projeto 3, despertaram inúmeras crises. Durante a mais significativa se decidiu que os estudantes se organizariam em processos criativos autônomos e os professores, por sua vez, dariam suporte para o desenvolvimento desses projetos. Com David e um núcleo bastante heterogêneo – estudantes de distintas idades e nacionalidades – iniciamos um projeto. David – logo depois de haver vivido uma experiência de trabalho acerca da “abstração” com a diretora chilena Manuela Infante – propôs dirigir o processo de montagem de *A Gaivota*, de Tchekhov, a partir dos princípios de algum artista abstrato do século XX. Estudamos diversos manifestos dos criadores de vanguarda e votamos: o escolhido foi o suprematista Kazimir Malevich. A partir do estudo das fases preta, vermelha e branca do artista, conduzimos nossa criação.

⁶⁸ David Atencio (1990), diretor de *Tercer Abstracto*, é formado em Teatro pela Pontificia Universidad Católica de Chile (2012) e Mestre em Artes com menção em Estudos e Práticas Teatrais (2014) pela mesma universidade. Se aprofundou na área de Filosofia da Ciência com uma especialização em Pensamento Complexo (2017) e em Ciências Cognitivas (2018). É professor de “Vanguardias y Teatro Épico en las artes escénicas” na Escuela de Teatro da PUC-Chile desde 2015. Atualmente é doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo.

⁶⁹ A invasão da Polícia Militar no Campus Butantã da USP e a prisão de estudantes.

David Atencio regressa, então, para o Chile e funda a Cía. Tercer Abstracto, coletivo de pesquisa e criação em teatro que estuda a abstração das vanguardas artísticas do século XX a fim de criar novas estratégias de encenação. *A Gaivota* foi o embrião do que viria a ser Tercer Abstracto. Quando chego em Santiago, a finais de 2016, a companhia já desenvolvia seu quinto processo – *CROMA*, a partir do estudo do artista Josef Albers –, ao qual me integro. Já não existia dramaturgia de base, como no caso do texto tchekhoviano, somente o estudo das práticas do artista visual, que se converteriam em procedimento para transpassar tudo aquilo das artes visuais para o tempo, espaço e matéria do teatro.

Após esta experiência passei a liderar Tercer Abstracto com David Atencio. Deixamos de lado a noção de “companhia” para entender uma nova relação com o teatro e com a investigação. Desde então, definimos Tercer Abstracto como um *programa de pesquisa em teatro*, binacional, que vem transitando sua criação entre corpos e territórios chilenos e brasileiros. Em todos os processos, um grupo de artistas é convidado para desenvolver a pesquisa criativa, sendo que muitos se repetem entre um projeto e outro. Além das práticas como pesquisa que culminam em espetáculos – em 2022, enquanto se escreve este capítulo, nove projetos já foram levados a cabo, todos sob a direção de David Atencio – buscamos produzir, organizar e divulgar⁷⁰ os conhecimentos que emergem da prática investigativa em distintos formatos: documentários audiovisuais, artigos, *bitácoras*, memoriais de processos, oficinas, aulas e trabalho de arquivo⁷¹.

Tercer Abstracto, nesses dez anos de trajetória, realizou a maioria de seus processos sem financiamento, com exceção de três espetáculos que foram selecionados por editais públicos⁷². Apesar disso, participamos em distintas instâncias relevantes do teatro e da pesquisa cênica, como o Festival Internacional Santiago a Mil e Teatro Hoy (Chile); Ciclo Crítica em Movimento e

⁷⁰ Entendemos a divulgação não na perspectiva de propaganda, mas no sentido de “divulgação científica” ou “popularização da ciência”. Tal como na ciência, o objetivo da divulgação é difundir os conhecimentos provenientes da pesquisa.

⁷¹ Uma forma de se familiarizar com esses materiais é por meio do site de Tercer Abstracto (www.tercerabstracto.com).

⁷² A saber: *S.U.B...C.E.R.O* (Fondart, Chile, 2014), *AZUL* (Fondart, Chile, 2019) e *ÉPICO* (ProAC, Brasil, 2020).

Ciclo Cena Agora do Itaú Cultural (Brasil); Festival Internacional de Artes Escénicas A Escena Abierta (México); e a residência artística no Watermill Center (Estados Unidos).

No programa Tercer Abstracto me desenvolvo em territórios híbridos da criação. Apesar de manter a minha prática como ator nos processos, também me dedico às possibilidades da reflexão teórica e do dramaturgismo. Isso não ocorre por acaso. A metodologia de Tercer Abstracto, a Metodologia de Abstração, convida a interação entre prática e teoria, entre reflexão e ação. Desde que iniciei a minha relação com Tercer Abstracto, reconheço-me como ator-pesquisador, como artista-pesquisador. Artistas-pesquisadores – com hífen –, porque pesquisamos por meio da nossa prática artística e criativa. Nossa forma de refletir é por meio da prática do teatro, da reflexão em ação.

DAVID ATENCIO: Parece que qualquer coisa que um artista faz é pesquisa, mas nem sempre é assim. Não sempre. Sim, é possível fazer pesquisa sobre tudo. Eu realmente acredito nisso. Mas nem tudo é pesquisa. A pesquisa artística, a pesquisa realizada na prática das artes, é uma coisa muito específica. E a ideia de que “tudo é pesquisa” se generaliza, acredito que isso gera um problema político importante.⁷³

3.2 Tercer Abstracto: Terceiro Movimento de Abstração

DAVID ATENCIO: Eu me conectei com o mundo da arte abstrata – que é o centro da pesquisa do meu trabalho – porque uma vez fui a um museu, me obrigaram a ficar lá por quatro horas e eu me entediei muito. Mas me obrigaram a ficar quatro horas e disseram:

⁷³ Entrevista A, tradução nossa. Entrevista coletiva realizada dia 22 de julho de 2021, para fins desta pesquisa, com David Atencio e Eduardo Vásquez (ator de Tercer Abstracto) com mediação e participação do autor desta pesquisa. Idioma Espanhol. Todas as citações provenientes desta entrevista são de tradução nossa. No original: Pareciera que cualquier cosa que hace un artista es investigación, pero no siempre es así. No siempre. Sí, se puede hacer investigación de todo. Realmente creo eso. Pero no todo es investigación. La investigación artística, la investigación realizada desde dentro de la práctica de las artes es una cosa muy específica y si se generaliza a “todo es investigación” encuentro que eso genera un problema político importante.

observem a obra, e a única coisa que eu fiz foi observar uma obra branca. E era uma obra branca, em paredes brancas, só obras brancas e eu estava odiando. E fiquei lá por quatro horas. Uma hora depois começou a aparecer algo e eu me emocionei. Mudou a minha vida. Tomei essa linha e ainda não saí dela.⁷⁴

O interesse do diretor chileno David Atencio na arte abstrata o levou a fundar Tercer Abstracto, em 2012, com o fim de criar uma série de espetáculos a partir do estudo de artistas fundamentais das vanguardas artísticas do século XX. Tercer Abstracto, em tradução literal, significa “terceiro abstrato”. Este nome foi escolhido para demarcar uma relação de continuidade com o que Atencio (2015) chama de primeiro e segundo movimento abstrato das artes. Nas palavras do diretor, o primeiro movimento se instala

nos começos da não-figuração em reação ao impacto da fotografia, vale dizer: desde o cubismo e o futurismo, passando pelas abstrações russas e os estudos sobre a nova plástica de Mondrian e Theo van Doesburg, até chegar ao fechamento da Escola Bauhaus no começo dos anos 30. O que caracteriza este primeiro movimento é a busca de uma nova linguagem visual para construir a realidade, baseando-se em processos de desconstrução, nos quais a representação é responsável pela dimensão espaço-temporal e o uso dos elementos primários da arte é a lei fundamental. (ATENCIO, 2015, p.28, tradução minha)⁷⁵

Já o segundo movimento abstrato, que correspondente ao período do pós-guerra, contempla reelaborações artísticas geradas a partir de uma linguagem não-figurativa herdada do movimento anterior.

⁷⁴ CONTRERAS; CISTERNAS; GÓMEZ, 2020, p.96. No original: Yo me conecté al mundo del arte abstracto – que es el centro de la investigación de mi trabajo – porque una vez fui a un museo, me obligaron a estar ahí cuatro horas y me aburrí un montón. Pero me obligaron a estar cuatro horas y dijeron: observen la obra, y lo único que hice fue observar una obra blanca. Y era una obra blanca, en paredes blancas, puras obras blancas y lo odiaba. Y estuve ahí cuatro horas. A la hora empezó a aparecer algo y me emocioné, me cambió la vida, tomé esa línea y todavía no salgo de ahí.

⁷⁵ No original: en los comienzos de la no-figuratividad en reacción al impacto de la fotografía, vale decir desde el cubismo y el futurismo, pasando por las abstracciones rusas y los estudios sobre la nueva plástica de Mondrian y Theo van Doesburg, hasta llegar a la clausura de la Escuela Bauhaus a principios de los años 30's. Lo que caracteriza a este primer movimiento es la búsqueda de un nuevo lenguaje visual para construir la realidad, basándose en procesos de desconstrucción, en donde la representación se hace cargo de la dimensión espacio-temporal y donde el uso de los elementos primarios del arte es la ley fundamental.

Este movimento compreende o trabalho de Yves Klein, o desenvolvimento da Escola de Ulm sob a responsabilidade de Max Bill, o surgimento do expressionismo abstrato na escola de Nova York e, na década de 50, as propostas espacialistas de Fontana na Itália e Argentina, e integro também dentro deste movimento outras manifestações, desenvolvidas principalmente no campo da escultura, que a meu ver também são herdeiras da primeira geração de arte abstrata, estou falando do minimalismo, da *optical art* e o neoconcretismo, cujas elaborações se localizam tanto na Europa e Estados Unidos, como também em países latino-americanos, como é o caso de Matilde Pérez no Chile e do grupo neoconcretista brasileiro de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica no Brasil. (Ibid., tradução nossa).⁷⁶

Atencio (2015) analisa que o primeiro movimento abstrato se edificou ao redor da problemática da “convenção” e da ruptura com a ordem artística estabelecida, articulando, deste modo, novos códigos visuais. Por outro lado, o segundo movimento se instalou em um problema político-estético, na refuncionalização da arte e na possibilidade de “criar realidade” a partir da prática artística. Com essa mirada, a Arte Abstrata passou a ser vista como um grande conceito, do qual participam diversas correntes artísticas, passíveis de serem agrupadas em dois movimentos distintos ao longo do século XX: o primeiro e o segundo movimento abstrato. De forma similar, Hal Foster (2017) analisa e nomeia estes dois momentos de “vanguardas”, período no qual a arte enfrenta uma problemática em relação à convenção, e “neovanguardas”, momento no qual a problemática se dirige à instituição-arte.

A perspectiva de Atencio em relação aos dois movimentos abstratos o levou a conceber seu projeto de pesquisa e criação. Ele escreve:

(...) proponho com a Cía. Tercer Abstracto, como parte de um terceiro movimento de abstração, realizar outro passo no qual a metodologia

⁷⁶ No original: Este movimiento comprende el trabajo de Yves Klein, el desarrollo de la Escuela de Ulm a cargo de Max Bill, la aparición del expresionismo abstracto en la escuela de Nueva York en la década de los 50's, las propuestas espacialistas de Fontana en Italia y Argentina, e integro también dentro de este movimiento otras manifestaciones, principalmente desarrolladas en el campo de la escultura, que a mi parecer también son herederos de la primera generación de arte abstracto, estoy hablando del minimalismo, del *optical art* y el neo-concretismo, cuyas elaboraciones se ubican tanto en Europa y Estados Unidos, como también en países latinoamericanos, como es el caso de Matilde Pérez en Chile y del grupo del neo-concretismo brasileiro de Lygia Pape, Lygia Clark y Hélio Oiticica en Brasil.

seja o que rearticule o discurso sobre o abstrato. (ATENCIO, 2015, p. 30, tradução nossa)⁷⁷

Nesse sentido, Tercer Abstracto surge para dar continuidade ao legado da arte abstrata de vanguarda e neovanguarda, propondo-se como um terceiro movimento, que se utiliza da abstração como eixo metodológico para a pesquisa e criação.

Nos primeiros anos de Tercer Abstracto, David Atencio cria a primeira linha do programa de pesquisa, a *Serie Abstracto*⁷⁸. Esta linha pretende criar uma série de nove peças a partir do estudo de artistas de vanguarda. Até o momento em que se escreve esta dissertação, sete dos nove espetáculos já foram criados: *BERMUDA*, a partir do estudo do Espacialismo de Lucio Fontana; *S.U.B...C.E.R.O.*, a partir do Suprematismo de Kazimir Malevich; *ATACAMA*, a partir do *Color Field Painting* do artista Mark Rothko; *TEOREMA*, a partir de Wassily Kandinsky e seu Expressionismo Lírico; *CROMA*, a partir do estudo da teoria das cores do artista visual Josef Albers; *TEMPO*, a partir do Construtivismo Russo de Vladimir Tatlin; e *AZUL*, que tomou como base o Imaterialismo de Yves Klein. Os títulos dos nove espetáculos formam um acróstico da palavra **ABSTRACTO**:

A TACAMA (2015) - Mark Rothko (Color Field Painting)
BERMUDA (2013) - Lucio Fontana (Espacialismo)
S.U.B...C.E.R.O. (2014) - Kazimir Malevich (Suprematismo)
TEOREMA (2016) - Wassily Kandinsky (Expressionismo Lírico)
ROBOT (em processo) - Jackson Pollock (Action Painting)
AZUL (2019) - Yves Klein (Imaterialismo)
CROMA (2017) - Josef Albers (Teoria das cores)
TEMPO (2018) - Vladimir Tatlin (Construtivismo)
O (a definir) - Piet Mondrian (Neoplasticismo)

(FÁVERO; ATENCIO, 2021, p. 5)⁷⁹

⁷⁷ No original: (...) propongo con la Cía. Tercer Abstracto, como parte de un tercer movimiento de abstracción, realizar otro paso en donde el asunto por la metodología sea el que rearticule el discurso sobre lo abstracto.

⁷⁸ Optamos por manter o título da série em espanhol.

⁷⁹ A *Serie Abstracto* se consolida como linha de pesquisa a partir da segunda peça, *S.U.B...C.E.R.O.* Em 2013, Atencio dirige *BERMUDA*, a partir de Lucio Fontana. Em seguida, começa a trabalhar com uma dramaturgia de sua autoria, escrita a partir dos princípios de Malevich. A peça, naquele momento, recebeu o nome de *B.A.J.O...C.E.R.O.* Com a vontade de criar uma série de nove peças que formasse o acróstico da palavra ABSTRACTO, Atencio altera o título da obra que fazia referência ao artista russo. Desde então, o programa da *Serie Abstracto* se consolida – criar a partir de artistas visuais do século XX – e todos os títulos das peças são pensados para preencher as lacunas do acróstico.

Com meu ingresso na companhia desenvolvemos uma segunda linha de pesquisa, o *Projeto Manifestos*, que propõe a realização de pesquisas cênicas não a partir das artes visuais de vanguarda, mas a partir dos manifestos teatrais que registraram e atestaram muitas das transformações da cena do século XX. Esta linha tem sido desenvolvida principalmente no Brasil, em São Paulo, enquanto a *Serie Abstracto* teve todos os seus espetáculos estreados em Santiago, Chile.

A primeira peça do *Projeto*, *CONVENÇÃO* (2017), foi criada a partir do manifesto *O Teatro da Convenção Consciente* do construtivista Vsevolod Meyerhold⁸⁰. Dando continuidade a esta pesquisa cênica, durante a pandemia de COVID-19 realizamos um processo que partiu das elaborações sobre o teatro épico de Bertolt Brecht no seu texto-manifesto *Um Pequeno Organon para o Teatro* e culminou em uma peça desenhada para o ambiente virtual, *ÉPICO* (2021). No momento em que se escreve este capítulo, estamos em processo com o terceiro espetáculo do *Projeto*, *FIGURA HUMANA*, a partir do manifesto *Homem e Figura Artística* de Oskar Schlemmer.

Desse modo, Tercer Abstracto vem desenvolvendo em paralelo duas linhas de pesquisa: 1) a *Serie Abstracto*, a partir do estudo de artistas fundamentais das artes visuais de vanguarda; e 2) o *Projeto Manifestos*, que se desenvolve a partir das elaborações de encenadores da “Cena Moderna” do século XX (SÁNCHEZ, 1999). Ambas as linhas buscam compreender a relevância e o legado da arte de vanguarda para as criações contemporâneas, tomando cânones do século passado como objetos de estudo, com o fim de construir um terceiro movimento abstrato que se utilize da abstração como metodologia.

⁸⁰ *CONVENÇÃO* foi o espetáculo resultante da minha pesquisa de conclusão de curso no Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Deste processo de pesquisa, resulta também a monografia “*CONVENÇÃO: uma investigação cênica em busca do Real*”, disponível na seção de Publicações e Ensaios do site de Tercer Abstracto (https://tercerabstracto.com/publicaciones_-_ensayos).

3.3 Metodologia de Abstração

Como discutimos no primeiro capítulo, metodologia é a pergunta sobre como fazer. É a construção de etapas, de caminhos, com o fim de solucionar um problema. Lembremos do que escreve o geógrafo Cássio Hissa: “criar, na pesquisa – criar a pesquisa –, é criar metodologias” (HISSA, 2019, p.126). Principalmente na pesquisa em artes, os sujeitos das investigações – artistas – podem e devem inventar novas metodologias de pesquisa. As metodologias anunciam e carregam consigo o mundo do/a artista-pesquisador/a. Diferente do que se costuma entender, a metodologia não é algo rígido, fechado. Pelo contrário, a metodologia opera como um norte no processo de busca pelo desconhecido, construindo etapas que orientam a pesquisa. Não é uma sequência de passo-a-passo. É um sistema construído, a partir do próprio mundo dos/das artistas pesquisadores/as, para ser habitado. No ato de habitá-lo, pode-se ir de um ponto a outro, mas também se pode retornar. A metodologia não é uma estrada asfaltada que vai do ponto A para o ponto B. Pelo contrário, a metodologia é uma rede maleável de estruturas firmes que permite diversas construções.

No caso de Tercer Abstracto, David Atencio elaborou a metodologia de pesquisa e criação, com qual trabalhamos até hoje, durante seu mestrado em Artes, na Pontificia Universidad Católica de Chile. O diretor desenvolveu uma prática como pesquisa que culminou na peça *ATACAMA* (2015)⁸¹, terceiro espetáculo de Tercer Abstracto, e em seu memorial de obra – uma forma de registro e análise acerca do processo de pesquisa prática⁸² –, no qual cunha o termo *Metodología de Abstracción* (Metodologia de Abstração).

o propósito de chamar esse plano de trabalho de “metodologia de abstração” corresponde à própria definição do termo “abstração”. De modo muito esquemático, temos um material – a coisa –, a qual começamos a olhar de diversas perspectivas para dividi-la em partes.

⁸¹ Para mais sobre o processo e obra *ATACAMA*, ver: www.tercerabstracto.com/atacama.

⁸² Em alguns programas de pós-graduação em Artes do Brasil e da América Latina, como o da PUC-Chile, o memorial de obra substitui a dissertação quando a pesquisa desenvolvida é prática e criativa. Para mais sobre *memorial de obra*, ver DUARTE, Coca. Estrategias de escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral. *Revista Cátedra*, 2011, N°9. p.58-76

Tendo cada parte, dirigimos-lhe uma ação – *estratégia de encenação* –, e sobre o resultado desta operação voltamos a reorganizar as partes – *construção espaço-temporal*. (ATENCIO, 2015, p. 33, tradução nossa)⁸³

Dessa forma, a abstração – essa habilidade de observar a realidade, separar os elementos e tornar a organizá-los –, presente tanto nas vanguardas como nas neovanguardas, converte-se no eixo metodológico para as pesquisas e criações de Tercer Abstracto. Analisar esta metodologia é uma forma de compreender como Tercer Abstracto pesquisa por meio de sua prática.

MATEUS FÁVERO: Se sempre trabalhamos com a mesma metodologia, o que é que muda entre um projeto e outro?⁸⁴

EDUARDO VÁSQUEZ: Nos procesos existem un montão de fatores que geram mudanças e particularidades dentro de uma metodologia. Quer dizer, os processos investigativos geram particularidades mesmo quando possuem etapas de uma metodologia estabelecida.⁸⁵

Se sabemos que os processos de criação são únicos, particulares, e que os caminhos da pesquisa são feitos à medida que se caminha, porque falar da Metodologia de Abstração para tentar responder à pergunta “como Tercer Abstracto pratica a pesquisa”? Duas respostas se combinam aqui.

A primeira diz respeito à própria prática investigativa e de criação de Tercer Abstracto. Como mencionado anteriormente, além das peças como resultado da prática de pesquisa, Tercer Abstracto produz outros materiais que buscam socializar, divulgar, os conhecimentos do processo. Em sua grande

⁸³ No original: (...) el fundamento de llamar este plan de trabajo como “metodología de abstracción” corresponde a la definición misma del término ‘abstracción’. De modo muy esquemático tenemos un material – la cosa –, que comenzamos a mirar desde diversas perspectivas para dividirla en partes. Teniendo cada parte, le dirigimos una acción (...), y sobre el resultado de esta operación volvemos a reorganizar las partes (...).

⁸⁴ Entrevista A. No original: Si siempre trabajamos con la misma metodología, ¿qué es lo que cambia entre un proyecto y otro?

⁸⁵ Entrevista A. No original: Dentro de los procesos, existen un montón de factores que generan cambios y particularidades dentro de una metodología. Es decir, los procesos investigativos generan particularidades aun cuando tengan etapas de una metodología establecida.

maioria, esses materiais desenvolvidos até então abordam de forma individual e particular cada processo de pesquisa e criação⁸⁶. Neste caso, ainda é necessária a elaboração de materiais acerca do conjunto das práticas, de forma transversal.

A segunda corresponde à nossa observação de que existe um trabalho sistemático com a Metodologia de Abstração, transversal a todos os processos investigativos-criativos realizados. Este trabalho é anterior à definição e estruturação da própria metodologia no memorial de obra de David Atencio (2015) e seguiu sendo praticado nos processos posteriores, tanto na *Serie Abstracto* como no *Projeto Manifestos* – com mais consciência e consistência desde a sua elaboração teórica⁸⁷. O trabalho sistemático com a Metodologia é o que permite identificar em *Tercer Abstracto* elementos superestruturais ou, em

⁸⁶ Por exemplo, a já citada “Memoria De Obra ‘Atacama’: Metodología de Abstracción en torno al Color Field Painting de Mark Rothko” (2015); a dissertação (TCC de graduação) do autor desta pesquisa, “CONVENÇÃO: uma investigação cênica em busca do real” (2017); o artigo “ÉPICO: Processo criativo em pandemia sobre o teatro épico de Brecht” (2021); o documentário “AZUL” (2020), entre outros. Todos estes materiais estão disponíveis em www.tercerabstracto.com. Também é possível acessar o Arquivo *Tercer Abstracto*, desenvolvido por mim, que busca reunir em uma única plataforma diversos materiais e documentos produzidos durante todos os processos (www.tercerabstracto.com/archivo). No Arquivo, cada processo de *Tercer Abstracto* tem sua própria “pasta virtual”. Nessas pastas, os materiais e documentos arquivados estão organizados em oito categorias: **1) Audiovisual**: agrupa registros audiovisuais de obras completas e ensaios; **2) Documentos**: agrupa uma diversidade de materiais, como os que tradicionalmente conhecemos como “documentos”, ou seja, papéis com informações relevantes a nível burocrático (formulários de inscrição para editais, cartas de compromisso, etc.), além de documentos oriundos da organização do processo criativo (portfólio, horários, horário de trabalho, dossiê, etc.); **3) Divulgação**: organiza materiais relacionados à imprensa e divulgação da obra, desde referências e croquis para construção de pôster, ou releases de imprensa, até as peças gráficas finais, registros de matérias que apareceram na imprensa e na crítica especializada; **4) Fotografia**: registros fotográficos dos grupos de ensaios, dias de montagem e função; **5) Materiais Cênicos**: organiza os materiais possíveis de serem arquivados no trabalho final, como dramaturgia, mapas de iluminação e cenografia, roteiros técnicos, listas de produção dos elementos utilizados em cada montagem, trilha sonora, etc.); **6) Materiais em processo**: esta categoria procura organizar materiais em transformação durante o processo criativo (como cenas e dramaturgia) ou aqueles materiais que surgem da necessidade da prática em processo (*bitácoras*, registros de exercícios, esboços de cenário e figurino, apresentações em PowerPoint nas quais se organiza o percurso do processo, reflexões da equipe, até gravações sonoras de ensaios); **7) Projetos**: esta categoria reúne as inscrições integrais, adjudicadas ou não, aos fundos públicos de financiamento artístico; **8) Teoria**: por fim, esta sessão reúne os materiais teóricos utilizados durante o processo (livros, artigos, reproduções da produção pictórica dos artistas estudados) e também os produzidos pela equipe durante a investigação.

⁸⁷ Como mencionamos anteriormente, *S.U.B...C.E.R.O* se iniciou com uma proposta dramaturgical de David Atencio. A peça anterior, *BERMUDA*, também tinha como referência uma dramaturgia, a peça grega “As Troianas”. No entanto, apesar do trabalho com a dramaturgia prévia – que desaparece nos processos seguintes e na consolidação da Metodologia de Abstração –, ambos processos praticaram as etapas metodológicas da abstração que discorreremos a seguir.

outras palavras, uma *Macropoética* da Abstração: práticas de pesquisa transversais a todos os processos de Tercer Abstracto.

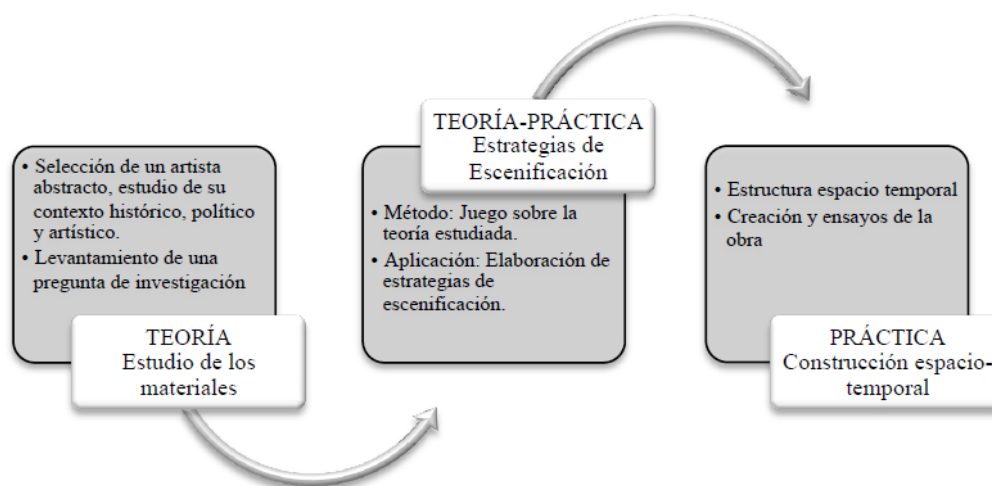
DAVID ATENCIO: Acho que existe uma ideia um pouco rígida sobre "metodologia" ou "método", como se fossem um livro de receitas, mas a *Metodologia de Abstração* não é um livro de receitas. Sabemos disso e experimentamos isso na vida. Às vezes os projetos nos levam para outros lugares. Sobretudo em termos de passos. (...) Então é uma metodologia que estabelece etapas, mais que estabelecer os passos de uma receita. Acho que sua função é nortear. É uma bússola...⁸⁸

Com esta perspectiva voltemos, então, à definição tecida por David Atencio para a Metodologia de Abstração. A citação extraída do memorial de obra não só apresenta a perspectiva de Atencio em relação à abstração, como modela a metodologia a partir deste conceito. Abstraindo a própria noção de abstração, o diretor esquematiza três etapas da Metodologia: 1) A primeira etapa, na qual define-se um material – a coisa – para estudá-lo de diversas perspectivas para dividi-lo em partes. Esta etapa recebe o nome de "Estudo dos Materiais"; 2) A segunda etapa, na qual se produz uma ação sobre as partes divididas. Esta ação é denominada "estratégia de encenação". Por isso, a segunda etapa recebe o nome de "Laboratório de Estratégias de Encenação"; e 3) A terceira etapa, na qual as partes voltam a ser organizadas na criação de um espetáculo. Esta etapa recebe o nome de "Construção Espaço-Temporal".

Para ajudar a compreender a Metodologia de Abstração, David Atencio desenvolve um organograma no qual sintetiza o que ocorre, de modo geral, nas três etapas da pesquisa. Durante a primeira etapa de "Estudo dos Materiais", de caráter teórico, ocorrem duas ações principais: 1) a seleção de um artista como

⁸⁸ Entrevista A. No original: Creo que existe una idea medio rígida sobre "metodología" o "método", que pareciera que es algo como un recetario, pero la *Metodología de Abstracción* no es un recetario. Lo sabemos y lo hemos vivido en la vida. A veces los proyectos nos conducen a otros lugares. Y sobre todo en términos de pasos. (...) Entonces es una metodología que establece etapas, más que establecer los pasos de una receta. Creo que su función es nortear, es una brújula...

objeto de pesquisa e o posterior estudo em relação ao mesmo e 2) o levantamento de uma pergunta de pesquisa. Já na etapa de “Laboratório de Estratégias de Encenação”, de caráter teórico-prática, 1) criam-se “jogos” cênicos a partir da teoria estudada e 2) elabora-se uma estratégia de encenação. E na etapa de “Construção Espaço-Temporal”, de caráter prático, 1) cria-se uma estruturação espaço-temporal, uma montagem, 2) a qual é ensaiada.



Metodología de Abstracción.
(ATENCIO, 2015, p. 31)

Nos próximos subcapítulos apresentaremos e analisaremos as três etapas da Metodologia de Abstração. No entanto, no ponto em que estamos, duas observações precisam ser feitas. A primeira diz respeito ao que ocorre em cada etapa. De acordo com o organograma anterior, se bem é certo que durante a segunda etapa, por exemplo, “joga-se” com a teoria estudada e se elabora uma “estratégia de encenação”, não existe um passo a passo definido de como “jogar” ou de como “elaborar” a estratégia. Como vimos anteriormente, a metodologia norteia, mas não é um livro de receitas. Não é uma folha de papel intacta, lisa, plena sobre a qual se escreve. Pelo contrário, é uma folha coberta de furos, os quais precisam ser preenchidos de acordo com cada processo específico e particular de pesquisa e criação.

Já a segunda diz respeito à relação entre teoria e prática. Como vimos de forma esquemática, Atencio caracteriza a primeira etapa como “teórica”, a segunda como “teórico-prática” e a terceira como “prática”. Como em todo sistema lógico que busca abarcar uma realidade, existe aqui um grau de “abstração” (DUBATTI, 2011). Estas definições – teórico, teórico-prática e prática

– não encerram ou delimitam o que acontece em cada etapa. Pelo contrário, tentam reconhecer os traços e características do que sucede. De forma grosseira, o que queremos dizer é que nada impede, por exemplo, uma atividade “prática” durante a primeira etapa, se esta ajuda na elaboração “teórica”. Observando de modo geral, devemos compreender que ao invés de uma separação entre teoria e prática, esta Metodologia opera por meio do vínculo entre ambas.

MATEUS FÁVERO: Eu sinto que existe uma separação enorme entre teoria e prática. É algo que nossa cabeça é incapaz de compreender, porque nascemos no ocidente e colocaram isso na nossa cabeça. Separamos teoria e prática. Mas eu acredito que nós trabalhamos para tentar vincular teoria e prática. Acho que teoria é mais do que a bibliografia no início dos nossos processos. A teoria está nesse processo de formular perguntas. A teoria é mais do que ler, é mais do que os textos que lemos. A teoria está no ato de perguntar, e aí para mim ela se torna prática. Misturamos a teoria com a prática quando estamos nos perguntando constantemente, inclusive sobre o que fazemos.⁸⁹

3.4 Primeira etapa: Estudo dos Materiais e a pergunta de pesquisa

Como vimos anteriormente, a primeira etapa, “*Estudio de los Materiales*” (Estudo dos Materiais), inicia-se com a seleção de um artista a ser investigado. Esta escolha cabe ao diretor David Atencio e que, de certo modo, já foi feita há alguns anos. Quando a *Serie Abstracto* se consolidou, Atencio selecionou todos

⁸⁹ Entrevista A. No original: Yo siento que hay una separación enorme entre teoría y práctica. Es algo que nuestra cabeza es incapaz de comprender porque nacimos en el occidente y nos pusieron eso en la cabeza. Separamos teoría y práctica. Pero yo encuentro que sí nosotros trabajamos en tratar de vincular teoría con práctica. Encuentro que teoría es más que la bibliografía al principio de nuestros procesos. La teoría está en ese proceso de formular preguntas. La teoría es más que la lectura, es más que los textos que leímos. La teoría está en el acto de preguntarse, y ahí para mí se vuelve práctica, la mezclamos con la práctica al estar preguntándonos constantemente, incluso sobre lo que hacemos.

os artistas que seriam estudados na sequência de peças. Então, ao final de cada projeto, Atencio se pergunta qual dos artistas escolhidos anteriormente será trabalhado no projeto seguinte. Na *Serie Abstracto* este artista provém das artes visuais abstracionistas do século XX e no caso do *Projeto Manifestos* o artista escolhido provém das artes cênicas. Como descreve David Atencio:

Depois da seleção, aplicamos diversos métodos, que vão variando de acordo com a natureza de cada projeto, que nos permitam estudar a produção do artista selecionado, colocando ênfase em sua proposta político-estética e estudando o contexto no qual ele está inserido, sua biografia e influências, para chegar finalmente a compreender suas etapas de produção⁹⁰. (ATENCIO, 2015, p.32, tradução nossa)

Atencio (Ibid.) caracteriza esta fase da pesquisa como “predominantemente teórica” devido aos métodos empregados: apresentações, debates, leitura dos textos escritos pelo artista, manifestos, análise de suas obras, entre outros. Estes métodos são os caminhos para chegar ao objetivo central deste primeiro momento de pesquisa e criação: “encontrar uma pergunta de pesquisa que guie as etapas posteriores” (Ibid., tradução nossa)⁹¹.

Desse modo, no início de todos os processos de *Tercer Abstracto*, David Atencio propõe ao coletivo um artista como objeto de estudo, e posteriormente se investiga suas criações, elaborações e etapas de produção, até chegar a uma pergunta de pesquisa.

DAVID ATENCIO: Isso que estamos nos perguntando, é conhecido ou não é conhecido? Tem resposta ou não tem resposta? Por exemplo, em *AZUL* a pergunta de “como chegar no imaterial por meio do teatro?”, que era bem abstrata no começo, e que depois conseguimos consolidar melhor, a própria ideia já me parecia atraente porque eu não conseguia pensar numa resposta

⁹⁰ No original: Luego de esta selección aplicamos diversos métodos, que van variando según la naturaleza de cada proyecto, que nos permitan estudiar la producción del artista seleccionado poniendo énfasis en su planteamiento estético-político y estudiando el contexto en el cual está inserto, su biografía e influencias, para llegar finalmente a comprender las etapas de su producción.

⁹¹ No original: encontrar una pregunta de investigación que guíe las etapas posteriores.

rápida, entende? Eu não sabia nem como entrar no processo de laboratório.⁹²

Mas, como se chega a uma pergunta de pesquisa? No caso de Tercer Abstracto, a pergunta provém da elaboração coletiva acerca do material estudado: o artista. A equipe estuda – por meio de diversos métodos – a produção teórica e prática do artista visual ou cênico para tentar compreender suas premissas. Quais foram as perguntas postas por este artista que o fizeram chegar a tal forma artística? Quais foram as intenções, decisões, que dirigiram seu processo? O interesse de Tercer Abstracto não consiste em reproduzir em cena a forma, o código pictórico, ao qual o artista visual chegou, nem reproduzir esteticamente um diretor teatral do século XX. O artista escolhido se instala como um problema, um material teórico, e após a análise acerca de seu trabalho emerge a pergunta de pesquisa.



Etapa 1 de AZUL. Da esquerda para a direita: David Atencio, Juan Diego Bonilla, Eduardo Vásquez, Carolina Munitiz, Constanza Espinoza e Mateus Fávero.
Documentário *AZUL*.

⁹² Entrevista A. No original: Eso que nos estamos preguntando, ¿se sabe o no se sabe? ¿tiene respuesta o no tiene respuesta? Por ejemplo, en *AZUL* la pregunta por ¿cómo alcanzar lo inmaterial en el teatro?, que era bien abstracta en un comienzo, y que después logramos consolidar mejor, la sola idea ya me parecía atractiva porque no se me ocurría una respuesta rápida ¿cachái? No se me ocurría ni siquiera cómo entrar al proceso de laboratorio.

Em relação a essa questão, Rox Gómez Tapia, investigadora chilena, analisa a prática de *Tercer Abstracto* junto a de outras duas companhias chilenas (*Antimétodo* e *Persona*) e escreve que

a prática performativa surge como um método de exploração que não se entende unicamente em termos práticos, mas que ocupa como ponto de partida as ressonâncias da teoria, ao mesmo tempo que deixa emergir aquelas coisas para as quais a teoria se faz de surda. (GÓMEZ, 2021, p.141, tradução nossa)⁹³

No entanto, não é só da relação direta com a “teoria” que um problema de pesquisa pode emergir. Dado o caráter sistemático de pesquisa de *Tercer Abstracto*, também é relevante a influência que um processo exerce sobre o outro, principalmente no que consiste à primeira etapa metodológica. Na entrevista concedida para esta pesquisa, Atencio recorda que o processo de *TEMPO* (2018) foi uma resposta à sensação de fracasso com a peça anterior, *CROMA* (2017), pelo fato de havermos tomado pouco tempo para a estruturação final do espetáculo. Frente a isso, elaboramos a sentença de que “o teatro é material”, não ideal. Faz-se necessário tempo e trabalho para a articulação de uma experiência para o conjunto de espectadores e espectadoras. Desta sentença veio o interesse pelo estudo do Construtivismo Russo, movimento que abordou de forma concreta os materiais e materialidades, centrado na figura do artista Vladimir Tatlin.

DAVID ATENCIO: Refletimos que os construtivistas russos haviam explorado a materialidade do espaço, dos corpos, mas que eles não haviam trabalhado com o tempo de forma material.⁹⁴

Desta análise surge a pergunta: “Como materializar o tempo?”. Este é um exemplo que provém da prática de pesquisa programática e continuada de

⁹³ No original: la práctica performativa surge como un método de exploración que no se entiende únicamente en términos prácticos, sino que ocupa como punto de arranque las resonancias de la teoría, a la vez que le da emergencia a aquello a lo que la teoría hace oídos sordos.

⁹⁴ Entrevista A. No original: Reflexionamos que los constructivistas rusos habían explorado la materialidad del espacio, de los cuerpos, pero que ellos no habían trabajado con el tiempo de forma material.

Tercer Abstracto, na qual perguntas não desenvolvidas em um processo anterior podem guiar, muitas vezes, projetos posteriores.

No entanto, mais uma vez, devemos destacar a maleabilidade da nossa forma de trabalho com a Metodologia de Abstração. As perguntas elaboradas em cada projeto podem e tendem a mudar durante as etapas seguintes do processo de pesquisa. Por exemplo, na peça *CONVENÇÃO* (2017), uma das primeiras perguntas de pesquisa consistia em “Como gerar uma convenção no teatro?”. Mas, durante a segunda etapa metodológica, por meio da prática, chegamos a outra formalização de pergunta: “Como tensionar a realidade ideal para fazer ver a realidade material?”.

A pergunta de pesquisa não é burocrática, é um guia para o processo. Na Metodologia de Abstração esta pergunta surge da continuidade do programa de pesquisa, do vínculo com os processos anteriores, e da relação com a teoria e com os artistas escolhidos como objeto de estudo para cada criação. No entanto, lembremos que o processo é, exatamente, um espaço de transformação, no qual a prática afeta a teoria que, retroalimentada, afeta a prática. Nesse sentido, por mais que nos agarremos à pergunta para tentar respondê-la, sabemos que ela será sempre provisória.

MATEUS FÁVERO: No caso de *Épico*, a gente escolheu *O pequeno Organon*, de Brecht, como material fundamental de pesquisa e, olhando para aquele material, buscamos a pergunta de pesquisa que vai guiar todo o processo de laboratório e as experimentações que são feitas até a conclusão, na formalização da peça. **O que guia o processo, e é aquele lugar para onde a gente sempre volta quando se perde nesse processo de se perder durante o processo, é a pergunta de pesquisa.**⁹⁵

DAVID ATENCIO: A pergunta de pesquisa é fundamental. **Na verdade, a gente não começa com a pergunta, a gente chega a uma pergunta.** (...) No caso do *Épico*, a

⁹⁵ TROTTA, 2021, p.78, grifo nosso.

pergunta foi: como estabelecer um contato dialético com o espectador através do teatro online? Essa formulação vai se modificando à medida que vamos praticando e construindo. A gente trabalha com uma lousa, escreve as perguntas, vai trabalhando isso de forma visual. Tentamos ser científicos, no sentido de não perder a linha de pesquisa. Se o estudo, o conhecimento, as referências, vão te levando para outro lugar, você verifica: “isso está respondendo à minha pergunta?”⁹⁶

3.5 Segunda etapa: Laboratório de Estratégias de Encenação

Como tentar responder à pergunta de pesquisa? Essa questão nos leva para a segunda etapa da Metodologia de Abstração, o “*Laboratorio de Estrategias de Escenificación*” (Laboratório de Estratégias de Encenação). Como aponta David Atencio no seu organograma, esta é a etapa na qual – o que se entende por – “teoria” e “prática” se mesclam qualitativamente. Por meio de “jogos”, que mudam em absoluto entre um processo e outro, a equipe tenta se aproximar praticamente pela primeira vez das reflexões do artista e, mais especificamente, da pergunta de pesquisa. Para *Tercer Abstracto*, os laboratórios são espaços de não-saber em busca de um novo saber-fazer.

Em sua *Memoria de Obra*, escrita em 2015, David se utiliza da palavra “jogo” para explicar a forma de trabalho prática com a pergunta, como citamos anteriormente. No entanto, acreditamos que esta noção pode atrapalhar a nossa compreensão das reais atividades que ocorrem nesta etapa. Mais que jogos na chave de “jogos teatrais”, por exemplo na perspectiva de Viola Spolin, entendemos que o que acontece nesta etapa é um jogo com a teoria. Como jogar com a teoria? Lembremos que “jogar” também corresponde a “prática” do esporte (ela joga futebol, ele joga vôlei). Como praticar com a teoria? Como praticar a teoria?

⁹⁶ TROTTA, 2021, p.78, grifo nosso.



Residência artística no The Watermill Center (N.Y., EUA.) para a criação de AZUL.
Da esquerda para a direita: Mateus Fávero e David Atencio.
Arquivo do autor.

Uma forma recorrente em *Tercer Abstracto* é a prática da improvisação-guiada ou improvisação-dirigida: a partir de uma premissa, ou a partir da pergunta, as atrizes e atores jogam – improvisam – em cena; logo, toda a equipe elabora sobre a prática, sobre o que ocorreu e sobre o que apareceu em relação ao estudado anteriormente; na maioria das vezes, esse jogo volta a ser praticado com novos elementos provenientes da elaboração coletiva e das indicações da direção. É constante, na prática de *Tercer Abstracto*, o uso de lousas para anotações e para a construção de mapas conceituais, que friccionam o que está acontecendo na prática, por exemplo nas improvisações-dirigidas com a teoria estudada, proporcionando uma nova teoria para uma nova prática.

Durante o processo de *TEMPO*⁹⁷, por exemplo, buscávamos responder à pergunta de “Como materializar o tempo?”. Para tentar responder a essa pergunta, realizamos jogos, exercícios, que propunham a música como articuladora da construção da cena, dado que a música é, *per se*, uma organizadora do tempo. Experimentamos diversos jogos compositivos em

⁹⁷ “Tempo”, no espanhol, significa “andamento”, proveniente da música. Deve-se diferenciar da noção de “tempo” do português, que em espanhol se traduz como “tiempo”.

relação a construção temporal das ações. Em um dos jogos, exercícios, que praticamos, tentamos realizar de forma corporal e performativa uma estrutura musical. Por exemplo: há um refrão (A), seguido de uma célula contrastante (B), regressa o refrão (A), seguido de outra célula contrastante (C) e que finaliza com o refrão (A). Como estruturar o tempo a través da musicalização? Como criar esta estrutura A B A C A por meio da improvisação? Nas primeiras práticas não conseguimos sequer definir uma célula A. Então, por meio da observação da direção e da elaboração coletiva, decidimos improvisar apenas na construção de uma célula A. Como devemos proceder na improvisação para construir esta célula? Voltamos a improvisar e, analisando esta nova prática, percebemos que primeiro era necessária uma disposição de materiais (partituras corporais, ações cênicas etc.), para que todos os atores e atrizes pudessem reconhecê-los. Logo, buscava-se uma organização desses materiais em uma estrutura temporal, sequencial. Então, repetia-se esta estrutura a “título de ensaio”. E, ao final da improvisação, “apresentava-se” a célula. Este é um exemplo do trabalho prático a partir de jogos, exercícios, criados para responder os problemas levantados na etapa anterior. A análise e elaboração acerca do próprio jogo é fundamental para que ele possa voltar a ser feito de outra maneira.

Por meio desta prática teórica, ou desta teoria prática, a equipe busca materializar possíveis respostas para a pergunta de pesquisa. Esta resposta não diz respeito ao campo argumentativo, como na pesquisa qualitativa, ou numérico, como na pesquisa quantitativa. A resposta que buscamos na etapa de laboratório é prática, ao mesmo tempo que é teórica, conceitual. De todas as práticas realizadas e analisadas durante o laboratório, busca-se definir um operador – conceitual, porém prático – que determinará a construção do espetáculo para as espectadoras e espectadores. A decisão deste operador consiste na estratégia de encenação.

DAVID ATENCIO: Fiquei pensando sobre as mudanças da estratégia de encenação durante o processo. Lembro disso de forma clara no processo de TEMPO. Desde o começo, desde o título, já estava a pergunta pelo tempo, estava o trabalho do construtivismo. Trabalhemos com o tempo. Mas “trabalhemos

com o tempo” não é uma pergunta de pesquisa, é uma intenção da qual surge uma pergunta de pesquisa: como materializar o tempo? Ela surge da relação entre os materiais estudados - tempo e Construtivismo. Como materializar o tempo?... Mas a forma de entrar, e aí vem a coisa do jogo, foi jogando com o tempo: quanto tempo passa, como organizamos o tempo de ensaio, fazer tempos rápidos, tempos lentos etc. De repente, e aí vem uma questão de direção, eu digo “acho que já trabalhamos muitas vezes com as velocidades rápidas em projetos anteriores, o que acontece com o tempo lento?”. E com essa primeira observação surge o primeiro vislumbre da estratégia: “ralentar”, vamos desacelerar tudo, e por isso realizamos a performance duracional no GAM⁹⁸. Nessa construção dos tempos lentos para realizar a performance, Pablo Serey⁹⁹ foi fundamental porque organizou todo o tempo através de despertadores dos celulares que usávamos. E aí eu me dei conta de que, na verdade, necessitávamos “temporalizar” para trabalhar o tempo lento. Era muito abstrato trabalhar corporalmente com “ralentar”, porque gerava muitas subjetividades em relação ao “quanto ralentar”. Por outro lado, a ideia dos temporizadores implicava um trabalho muito mais concreto: “você tem 10 minutos para fazer sua ação”. Isso nos permitiu trabalhar de forma muito mais concreta com o tempo lento. E com isso entramos na segunda etapa de laboratório. Esse processo teve duas etapas de laboratório. Na segunda parte, a partir do trabalho de temporalizar, junto com as habilidades musicais do Pablo, comecei a

⁹⁸ Atencio se refere à performance *El Tiempo*, realizada no Centro Cultural Gabriela Mistral (Santiago, Chile), no dia 6 de dezembro de 2017.

⁹⁹ Pablo Serey, ator e músico chileno, compôs todas as estruturas e trilhas sonoras de *Tercer Abstracto* até o momento.

visualizar que talvez a estratégia poderia ser “musicalizar”. E foi por essa decisão que começamos a “musicalizar” tudo. Trabalho com partituras musicais, trabalho com canto, trabalho com ritmo. Esses procedimentos nos permitiram confeccionar a peça. A estratégia foi mudando radicalmente. Quando começamos, eu jurava que “ralentar” ia ser a estratégia. Mas a mudança foi orgânica. Realmente foi orgânico.¹⁰⁰

Para compreender melhor a noção de estratégia de encenação, permitam-me fazer um paralelo com as noções de “estratégia” e “tática”, apropriadas da lógica militar por organizações marxistas e revolucionárias. Valério Arcary, doutor em História e militante histórico da esquerda brasileira¹⁰¹, define que

estratégia e tática são conceitos relativos e indivisíveis, mas não são sinônimos. Uma estratégia deve ser entendida como uma linha que

¹⁰⁰ Entrevista A. No original: Me quedé reflexionando sobre los cambios dentro del proceso de la estrategia de escenificación. Recuerdo eso de forma clara en el proceso de *TEMPO*. Desde el inicio, ya desde el título, estaba la pregunta por el tiempo, estaba el trabajo del constructivismo. Trabajemos con el tiempo. Pero “trabajemos con el tiempo” no es una pregunta de investigación, es una intención de la cual surge una pregunta de investigación: ¿cómo materializar el tiempo? La cual surge de la relación entre los materiales estudiados – tiempo y constructivismo –. ¿Cómo materializar el tiempo?... Pero la forma de entrar, y ahí viene la cosa del juego, fue jugando con el tiempo: cuánto tiempo pasa, cómo organizamos el tiempo de ensayo, hacer tiempos rápidos, tiempos lentos, etc. De repente, y ahí viene una cuestión de dirección, yo digo “creo que hemos trabajado ya muchas veces con las velocidades rápidas en proyectos anteriores, pero qué pasa con el tiempo lento”. Y con esa primera observación surge el primer atisbo de estrategia: ‘ralentizar’, vamos a alentar todo, y por eso realizamos la performance duracional en el GAM. En esa construcción de los tiempos lentos para realizar esa performance, Pablo Serey fue fundamental porque organizó todo el tiempo a través de las alarmas de los celulares que usábamos. Y ahí yo me di cuenta de que en realidad necesitábamos ‘temporalizar’ para trabajar el tiempo lento. Era muy abstracto trabajar corporalmente con ‘ralentizar’, porque generaba muchas subjetividades en relación a ‘cuánto ralentizar’. En cambio, la idea de los temporizadores implicaba un trabajo mucho más concreto: “tienes 10 minutos para hacer tu acción”. Eso nos permitió trabajar de forma mucho más concreta con el tiempo lento. Y con eso entramos a la segunda etapa de laboratorio. Ese proceso tuvo dos etapas de laboratorio. En esa segunda parte, a partir del trabajo de temporalizar, junto a las habilidades de musicales de Pablo, empecé a visualizar que, tal vez, la estrategia podría ser ‘musicalizar’. Y fue por esa decisión que nos fuimos a musicalizar todo. Trabajo con partituras musicales, trabajo con canto, trabajo con ritmo. Esos procedimientos nos permitieron confeccionar la obra. La estrategia fue cambiando radicalmente. Cuando comenzamos, yo juraba que ‘ralentizar’ iba a ser la estrategia. Pero el cambio fue orgánico. Realmente fue orgánico.

¹⁰¹ Atualmente é dirigente da corrente marxista, leninista, trotskista e morenista RESISTÊNCIA (PSOL).

organiza o planejamento do fim a ser alcançado, em função de uma escala de tempo, e no marco de uma determinada relação social e política de forças. A tática remete aos meios que facilitam o caminho para vencer a luta. (ARCARY, 2021, n.p.)

Tercer Abstracto define conscientemente uma única operação para a encenação. Esta operação, conceitual e prática, é a estratégia. Esta decisão é a linha que norteia – ou estrutura – toda a criação. As táticas são mais flexíveis, porém sempre de acordo com a estratégia, e são os meios pelos quais chegamos à estratégia. Voltando ao exemplo de *TEMPO* (2018), tínhamos a pergunta de “Como materializar o tempo?” e a estratégia de encenação a qual chegamos foi a de “musicalizar” a cena. Para isso, as táticas utilizadas – jogos ou exercícios, no caso de Tercer Abstracto – foram diversas: criar a cena e a atuação a partir do trabalho com um metrônomo, partituras para a divisão da ação, “temporalização” de gestos corporais e vocais, detenção (continuidade e pausa), gerar ritmos com os movimentos das atrizes e atores em cena etc. Todas essas táticas apontavam, no caso de *TEMPO*, para a musicalização como uma grande estratégia de encenação.

DAVID ATENCIO: Estava pensando em *ATACAMA*. Nesse processo a pergunta era “como levar a obra sagrada de Rothko ao teatro?”. É uma pergunta que deve ser resolvida a partir da prática. À raiz dessa pergunta surgiu a duplicação. No começo, a estratégia foi a simultaneidade, mas depois foi a duplicação. A duplicação de dois campos de cores do Rothko permitia gerar a vibração do sagrado, porque alterava a percepção do olho. E isso é uma hipótese. Não extraímos essa observação de textos sobre Rothko, foi uma observação realizada a partir da prática. Trabalhando com a duplicação fomos descobrindo essa relação perceptiva com o sagrado. Mas não é só uma estratégia conceitual, é também uma operação prática, como um formão. Uma operação material que permitia a ação da prática. Sobre a confusão que surgiu antes entre procedimento e estratégia de encenação... Devo confessar que às vezes eu também me

confundo..., mas eu tenho mais claro quando eu ensino – por exemplo, no curso de “Vanguardas” – que o procedimento é uma ação, por outro lado, a estratégia de encenação também é uma ação, mas que engloba todas as decisões de um projeto cênico, da forma como se ensaia até a forma como se estrutura a montagem. Não é só um operador, estrutura todas as decisões de um projeto... A tal ponto que chega a ser evidente para a equipe que, para duplicar de forma mais radical, tínhamos que chamar quatro novos atores para realizar a estratégia que planificamos e exploramos, que foi o que aconteceu no processo de ATACAMA. Isso não é um procedimento, é uma decisão. **Por isso penso que a estratégia de encenação é um procedimento que engloba todas as decisões de um processo criativo em teatro.**¹⁰²

Para compreender o termo “estratégia de encenação”, talvez seja relevante perguntar-se o que se entende por “encenação”. Nas palavras do pesquisador chileno Andrés Grumann Sölter (2010, p.193, tradução nossa), a encenação é a produção “estético-material idealizada e planificada previamente e com posterioridade à *situação-teatro* (...). A encenação é um processo

¹⁰² Entrevista A., grifo nosso. No original: Estaba pensando en ATACAMA. Ahí la pregunta tenía que ver con ¿cómo llevar la obra sagrada de Rothko al teatro? Es una pregunta que debe ser resuelta desde la práctica. A raíz de esa pregunta surgió la duplicación. En un principio, la estrategia fue la simultaneidad, pero luego fue la duplicación. La duplicación de los campos de color en Rothko permitía generar la vibración de lo sagrado, porque alteraba la percepción del ojo... Y eso es una hipótesis. Esa observación no la extrajimos de los textos sobre Rothko, sino que fue una observación realizada desde la práctica. Trabajando con la duplicación fui descubriendo esa relación perceptiva con lo sagrado. Pero no es sólo una estrategia conceptual, sino que también es una operación práctica, como el cincel. Una operación material que permitía la acción de la práctica. Sobre la confusión que surgió anteriormente entre procedimiento y estrategia de escenificación... Debo confesar que yo a veces también lo confundo... pero sí tengo claro cuando lo enseño – por ejemplo, en el curso de *Vanguardias* – de que procedimiento es una acción, en cambio, estrategia de escenificación es una acción pero que engloba todas las decisiones de un proyecto escénico, desde la forma de ensayo, desde la forma de estructurar el montaje. No es solamente un operador, estructura todas las decisiones de un proyecto... A tal punto, que llega a ser evidente para un equipo que, para duplicar de forma más radical, tenemos que llamar a cuatro nuevos actores para realizar la estrategia que planificamos y exploramos, como lo que ocurrió en el proceso de ATACAMA. Eso no es un procedimiento, es una decisión. Por eso pienso que la estrategia de escenificación es un procedimiento que engloba todas las decisiones de un proceso creativo en teatro.

intencional de carácter artístico que busca estabelecer um grupo de estratégias (...) para colocar em cena uma peça¹⁰³". Nesses termos, qualquer encenação requer decisões artísticas intencionais – estratégias – para sua articulação. Grumann ainda faz uma diferenciação entre “encenação” e *puesta en escena* (que em tradução literal seria “colocado em cena”, “posto em cena”).

O processo de encenação deve se distinguir claramente da *puesta en escena*. Esta última contém o conjunto da materialidade, isto quer dizer, a corporalidade, que é levada a cabo performativamente através do seu transcorrer junto às presenças simultâneas de atores e espectadores. A *puesta en escena* deve ser entendida como um instante contingente através do qual aparecem momentos que nos marcam como participantes dela. No nosso idioma [espanhol] geralmente se utiliza – erroneamente com respeito à sua origem francesa, no sentido de *mise-en-scène* – a palavra *puesta en escena* para descrever este processo criativo [da encenação]. (Ibid., tradução nossa)¹⁰⁴

Desse modo, para Grumann, a *puesta en escena* (ou *mise-en-scène*, expressão a qual também recorreremos muitas vezes no português) corresponde ao momento do espetáculo, momento este de co-presença entre espectadores e artistas da cena, o qual em português costumamos nos referir como “apresentação” e em espanhol “*función*”. Já a encenação corresponde ao processo de tomada de decisões artísticas, de definições de estratégias para a cena.

Então, com este acúmulo teórico, podemos dizer, em consonância com pesquisadora chilena Coca Duarte (2011), que as estratégias de encenação são decisões – da direção ou do coletivo – que atribuem sentido a todos os elementos da cena, de forma transversal. Estas decisões imbricam “um projeto

¹⁰³ No original: Por escenificación entiendo la producción estético-material ideada y planificada previamente y con posterioridad a la situación-teatro (...). La escenificación es un proceso intencional de carácter artístico que persigue establecer un grupo de estrategias (...) para poner en escena una obra.

¹⁰⁴ No original: El proceso de escenificación debe distinguirse claramente de la puesta en escena. Ésta última encierra el conjunto de la materialidad, esto quiere decir, la corporalidad, que es llevada a cabo performativamente a través de su transcurrir junto a las presencias simultáneas de actores y espectadores. La puesta en escena debe entenderse como un instante contingente a través del cual aparecen momentos que nos marcan como participantes de la misma. En nuestro idioma generalmente se utiliza –erróneamente respecto a su origen francés con la noción de *Mise en Scene*- la palabra *puesta en escena* para describir este proceso creativo.

estético com um ideológico” (Ibid., p. 64, grifos da autora, tradução nossa)¹⁰⁵. Estético no sentido de que determina a forma do espetáculo e a sua relação com o conjunto de espectadores/as. Ideológico no sentido de que carrega uma perspectiva política em relação ao processo e à cena.

DAVID ATENCIO: As estratégias de encenação (...) são a materialização concreta, o trabalho material-cênico, com o qual a teoria se formaliza. (...) Isso das estratégias de encenação não vem de mim. Eu tomei de Andrés Grumann, que por sua vez tomou de Érika Fischer-Lichte, quem tenta explicar como o teatro opera e que diz que por trás do teatro existem decisões, e que essas decisões são estratégias de encenação. A coisa que eu reelaborei foi a ideia de **uma estratégia de encenação única**, que nos permitirá tomar todas as decisões para a construção de uma montagem, o que nos permitirá trabalhar a peça de maneira mais efetiva, diretamente com a teoria e, também, de forma concreta.¹⁰⁶

MATEUS FÁVERO: Acho que a estratégia de encenação tem uma relação importante com a pergunta de pesquisa. A estratégia de encenação é o operador que tenta responder essa pergunta. Então, por um lado, acho que sua relevância recai sobre isso, serve a esse propósito em termos metodológicos ou de pesquisa. E, por outro lado, acho que serve também para determinar tudo o que fazemos ou como vamos fazer na peça, na

¹⁰⁵ No original: (...) las *estrategias de escenificación*, por lo tanto, apostarían por imbricar un proyecto *estético* con uno *ideológico*.

¹⁰⁶ Entrevista A, grifo nosso. No original: Las estrategias de escenificación (...) son la materialización concreta, el trabajo material-escénico, con el cual la teoría se formaliza. (...) Esto de las estrategias de escenificación, no viene de mí. Yo lo saqué de Andrés Grumann, que a su vez lo trae desde Erika Fischer-Lichte, quien trata de explicar cómo opera el teatro y dice que por detrás del teatro existen decisiones, y esas decisiones son estrategias de escenificación. La cosa que yo reelaboré fue la idea de una única estrategia de escenificación, que nos permitirá tomar todas las decisiones para la construcción de un montaje, lo cual nos permitirá trabajar la obra de manera más efectiva, directo con la teoría y también de forma concreta.

peça final. Se a estratégia é "materializar", significa que teremos que trabalhar com algo que materialize. Ou se é "temporizar", essa estratégia vai determinar todo o processo, inclusive a atuação, a forma de trabalho, o resultado final.¹⁰⁷

Ainda é possível observar uma relação com a noção de hipótese científica na atitude de definir uma estratégia de encenação, não aquela noção entendida pela ciência moderna, mas por autores e autoras que hoje tentam repensar a pesquisa dentro das universidades e instituições. O geógrafo Cássio Hissa (2019, p.96) afirma que “a hipótese é uma proposição que não manifesta o desejo de ser verdadeira ou falsa. Tal condição lhe é indiferente para a confirmação de sua condição de hipótese: solução parcial para um problema de pesquisa”. É dessa forma que Tercer Abstracto elege **uma única** estratégia de encenação, tomando-a como uma solução parcial para a pergunta de pesquisa. E, tal como a pergunta, esta estratégia pode mudar ao longo da etapa seguinte.

MATEUS FÁVERO: No começo de *AZUL* falamos muito sobre “imaterializar” e “desmaterializar”, o que foi superimportante para o laboratório, para o trabalho que fizemos no Watermill Center. Mas quando entendemos, vários meses depois, que *AZUL* era mais que uma peça radiofônica¹⁰⁸, apareceu - retomamos na

¹⁰⁷ Entrevista A. No original: Encuentro que la estrategia de escenificación tiene una relación importante con la pregunta de investigación. La estrategia de escenificación es el operador que trata de contestar a esa pregunta. Entonces, por un lado, encuentro que ahí recae su relevancia, sirve para eso en términos metodológicos o de investigación. Y, por otro lado, encuentro que también sirve para determinar todo lo que hacemos o como lo vamos hacer en la obra, en la obra final. Si la estrategia es “materializar” significa que tendremos que trabajar con algo que materialice. O si es “temporalizar”, esa estrategia determinará todo el proceso, incluso a la actuación, a la forma de trabajo, al resultado final.

¹⁰⁸ El proceso de *AZUL* (2020) partió con el interés de generar una obra escénica. Sin embargo, durante el proceso de investigación a partir de Yves Klein, llegamos a la estrategia de “inmaterializar”, lo que nos llevó a la práctica de tratar de inmaterializar el fenómeno teatral. La solución siguiente fue realizar una obra radiofónica. Pero, al final del proceso, se decidió que este sería apenas uno de los “resultados” de *AZUL*. Cambiamos nuestra estrategia de escenificación para “registrar” y creamos una Obra Constelativa, compuesta de cinco materiales: una obra radiofónica, un libro de cartografía de proceso, una bitácora, un documental acerca del

verdade - uma estratégia muito mais específica, o registro. E aí começamos a trabalhar de forma particular o "registrar". Esse salto se deve ao desenvolvimento do processo. O processo nos levou a isso.¹⁰⁹

Se em *AZUL* a estratégia de encenação definitiva foi delineada após a etapa de laboratório, no caso de *FIGURA HUMANA* uma possível estratégia de encenação esteve em jogo desde o início da etapa. Tentando responder à pergunta de "Como se forma/informa/deforma o sentido em cena?", a estratégia de encenação que organizou o modo de trabalho durante toda a etapa de laboratório foi: "axiomatizar". "Axioma" é aquele princípio evidente por si mesmo. É aquela proposição que se admite como verdadeira para construir uma teoria. Portanto, buscando compreender os elementos que compõem a cena, para então compreender a conformação de sentido, definimos axiomas composicionais. A composição corporal, a composição espacial e a composição temporal estão sempre presentes, em qualquer criação cênica. Trabalhando a partir desse axioma tripartite, podemos tentar observar e responder à nossa pergunta.

Sobre isso, podemos definir que, tal como discutimos nos tópicos anteriores, a metodologia funciona como um balizador, como pedras sobre as quais se pisa em um caminho. Em cada processo a definição de uma estratégia final de encenação poderá acontecer em um momento distinto. A elaboração de etapas ajuda a dissecar a prática de *Tercer Abstracto*, ao mesmo tempo que cria uma aparente "ordem linear" no processo criativo. Apesar de que em todos os processos de pesquisa e criação de *Tercer Abstracto* utiliza-se da Metodologia de Abstração e da sequência de etapas, o caráter caótico/constelativo de qualquer criação permanece. É na escuta do processo e na relação entre teoria

proceso y un registro fotográfico. Para acceder a esta constelación y/o conocer más sobre el proceso: <http://www.tercerabstracto.com/azul>.

¹⁰⁹ Entrevista A, grifo nosso. No original: En *AZUL* hablamos mucho, en un comienzo, sobre inmaterializar o desmaterializar, y eso fue súper importante para el laboratorio, para el trabajo que realizamos en el Watermill Center. Pero cuando entendimos, varios meses después, que *AZUL* era más que una obra radiofónica¹⁰⁹, ahí apareció, retomamos en verdad, una estrategia mucho más específica: el registro. Y ahí empezamos a trabajar de forma particular con el registrar. Ese salto se debe al desarrollo del proceso. El proceso nos llevó a eso.

e prática que tanto a pergunta de pesquisa como a estratégia de encenação emergem.

Também é relevante observar que todas as estratégias de encenação mencionadas até o momento são verbos (registrar, musicalizar, duplicar, axiomatizar). Verbo é uma palavra que indica ação, movimento. Portanto, a estratégia de encenação é ao mesmo tempo conceitual e prática, convida à prática.

Por fim, vale dizer que, na maioria dos processos, é durante a segunda etapa que emerge um campo figurativo, ou ficcional, que joga com as elaborações teóricas e abstratas do processo. No entanto, esta é uma reflexão-prática que só é abordada, fundamentalmente, na terceira etapa.

3.6 Terceira etapa: Construção Espaço-Temporal

David Atencio (2015, p. 32, tradução nossa) define que a etapa “*Construcción Espacio-Temporal*” (Construção Espaço-Temporal), predominantemente “prática”, é quando se inicia “um momento de estruturação no qual os fatores tempo e espaço são as arestas com as quais se constrói a montagem”¹¹⁰. No entanto, essa estruturação ocorre somente depois de um trabalho com materiais cênicos que buscam levar a cabo a estratégia de encenação.

Tal como descreve David Atencio, o objetivo da terceira etapa é “gerar uma peça a partir da pesquisa realizada nas etapas anteriores”¹¹¹, o que passa pela “elaboração de uma estrutura que sustente de diferentes formas – lógica, argumentativa, sensorial-rítmica, etcétera – a montagem da peça.”¹¹² (ATENCIO, 2015, p.33). O princípio dessa estrutura é a estratégia de encenação.

O foco central dessa etapa está nas espectadoras e nos espectadores, na construção espaço-temporal de uma experiência a ser vivida por elas e eles.

¹¹⁰ No original: un momento de estructuración en donde los factores tiempo y espacio son las aristas desde donde se construye el montaje.

¹¹¹ No original: generar una obra a partir de la investigación realizada en las etapas anteriores.

¹¹² No original: elaboración de una estructura que sostenga de diferentes formas – lógica, argumentativa, sensorial-rítmica, etcétera – el montaje de la obra.

Dizemos espaço-temporal pois a organização do material se dá no espaço cênico e em um tempo estabelecido. Por tempo, na lógica organizadora da terceira etapa, não nos referimos somente à duração, mas também à criação de uma dramaturgia da cena ou de uma dramaturgia dos espectadores que ocorre no tempo.

DAVID ATENCIO: Tento não ver a estrutura de forma horizontal. Tento não ver os momentos da peça um ao lado o outro, como se fossem uma linha de tempo. Tento imaginar uma estrutura de espaço-tempo presente, na qual o espectador não vê de forma externa uma linha de tempo, mas que está dentro da linha do tempo, então ele não vê o que vai acontecer no futuro. Como uma surpresa. Talvez a melhor analogia que eu tenha seja colocar o espectador em um corredor. Me imagino levando o espectador por um corredor, apresentando portas, mostrando as portas que não se abrem e abrindo outras para ir conduzindo-o por novos corredores. Tento não colocar o espectador vendo um personagem caminhando por um labirinto, mas tento colocar o espectador dentro do labirinto. Por isso a ideia de espaço-tempo presente.¹¹³

A terceira etapa da metodologia consiste, justamente, em criar e organizar os materiais cênicos no tempo e no espaço para a experiência – ou viagem – daqueles e daquelas que fruirão com o espetáculo. Como escrevi em nosso

¹¹³ Entrevista A. No original: Trato de no ver la estructura de forma horizontal. Trato de no ver los momentos de la obra uno al lado del otro, como si fueran en una línea de tiempo. Trato de imaginarme una estructura de espacio-tiempo presente, en la cual el espectador no ve de forma externa una línea de tiempo, sino que está dentro de la línea de tiempo, por lo cual no ve lo que ocurrirá en el futuro. Como una sorpresa. Tal vez la mejor analogía que tengo es la de poner al espectador en un pasillo. Me imagino llevando al espectador por un pasillo, presentándole puertas, mostrándoles las puertas que no se abrirán, y abriéndoles otras para ir conduciéndolo por nuevos pasillos. Trato de no poner al espectador viendo a un personaje caminando por un laberinto, sino que trato de poner al espectador dentro del laberinto. Por eso la idea de espacio-tiempo presente.

manifesto (2020)¹¹⁴, devemos “espectatorializar” o evento teatral, ou seja, ter em mente e em nossa prática que o teatro é uma experiência pensada e articulada para o espectador/a. Em relação a isso, Atencio escreve que é na terceira etapa que se tomam

diferentes decisões inseridas em um complexo sistema de estratégias para compor diversos elementos que contribuam para estabelecer um sistema de sentido, que guiará em grande medida, mas não em absoluto, **a percepção do espectador** em relação ao “encenado”. (ATENCIO, 2015, p.74, tradução nossa, grifo nosso)¹¹⁵

Nesta etapa os materiais cênicos jogam com características figurativas – ficcionais –, que funcionam como recipientes/contentores para a abstração-cênica da estratégia. Como está em nosso manifesto (FÁVERO, 2020, s.n, tradução nossa.), “a briga entre a figuração e a abstração é o problema nevrálgico e permanente de criação” em *Tercer Abstracto*¹¹⁶. Para que possamos jogar com a abstração do ponto de vista da encenação, a figuração surge como um suporte – um contentor – que permite que a abstração apareça para o público. Por isso o vínculo com a figuração e não a sua negação.¹¹⁷

A prática de *Tercer Abstracto* nega o texto dramático como base para a criação teatral, entendendo que o teatro não é um suporte material para o texto, deslocando a dramaturgia do centro da criação. Isso não significa que não existam textos, diálogos, situações etc., mas que estes não são o centro. Busca-se por meio do programa de pesquisa de *Tercer Abstracto* “devolver à cena todos os recursos espetaculares que ao longo da História foram eliminados e limitados

¹¹⁴ O manifesto “*Tercer Movimiento Abstracto*” apresenta e desenvolve 12 pontos acerca da prática de *Tercer Abstracto*: 1. Recusar o texto dramático; 2. Espetacularizar o teatro; 3. Pesquisar em Teatro; 4. Friccionar teoria e prática; 5. Transdisciplinarizar a prática; 6. Metodologizar o fazer; 7. Espectatorializar o evento teatral; 8. Serializar a pesquisa; 9. Valorizar o processo; 10. Expandir os resultados de processo; 11. Não se estancar e 12. Purificar as portas da percepção. Está disponível em: <http://www.tercerabstracto.com/sobre>.

¹¹⁵ No original: diferentes decisiones insertas en un complejo sistema de estrategias para componer diversos elementos que contribuyan a establecer un sistema de sentido, que guiará en gran medida, pero no absolutamente, la percepción del espectador de lo “escenificado”.

¹¹⁶ No original: la pelea entre la figuración y la abstracción es el problema neurálgico y permanente de creación de la Cía. *Tercer Abstracto*.

¹¹⁷ No Dossiê de *Tercer Abstracto* apresentamos as sinopses de todos os espetáculos de *Tercer Abstracto*, nas quais se pode ver o jogo com o campo ficcional.

com o fim daquela ser uma perfeita ilusão, uma tradução ‘direta’ da realidade’ (Ibid., tradução nossa)¹¹⁸.

A dramaturgia das peças de Tercer Abstracto surge nesta etapa. A equipe gera materiais cênicos para tentar responder à pergunta por meio da estratégia de encenação. Então se pergunta: qual é a melhor ordem para os materiais? Com os materiais que temos, conseguimos fazer com o que o público perceba/compreenda/viva a pesquisa por meio da experiência cênica? Muitas vezes é necessário criar materiais para estruturar a peça. Outras vezes descartar materiais preciosos, mas que não caberiam na peça de acordo com a pergunta e com a estratégia.

De forma resumida, cada espetáculo de Tercer Abstracto se consolida e se estrutura de acordo com a pergunta e a estratégia de encenação. De modo geral, a pergunta de pesquisa levantada na primeira etapa de “Estudo dos Materiais”, a partir do estudo de um artista, tenta ser respondida durante o período de “Laboratório de Estratégias de Encenação”. Por meio de jogos, improvisações e exercícios coletivos, elabora-se uma hipótese prático-conceitual, a estratégia de encenação, que guiará todo o processo de “Construção Espaço-Temporal” e a montagem do espetáculo, que encena a pesquisa e tem como foco a experiência do conjunto de espectadores.

Isso faz com que os espetáculos sejam muito diferentes entre si, tanto receptiva como esteticamente. *BERMUDA* (2013), por exemplo, aproxima-se do campo da *performance art* e convida o público a ativar a cena por meio da repetição de sequências de ação e movimento apresentadas; *ATACAMA* (2015) duplica todas as cenas, com dois núcleos de atores e atrizes performando simultaneamente no espaço cênico; *AZUL* (2020) é uma obra de registro de processo, que contempla, entre outros materiais, um documentário audiovisual e uma peça radiofônica; *ÉPICO* (2021) é uma cena criada por meio de e para o ambiente virtual.

Finalmente, o que conclui a prática de pesquisa criativa de Tercer Abstracto é o encontro entre a estrutura (resultante da encenação de todas as decisões do processo) e o público, momento no qual o espetáculo acontece.

¹¹⁸ No original: devolver a la escena todos los recursos espectaculares que a lo largo de la Historia fueron eliminados y limitados con el fin de ser una perfecta ilusión, una traducción ‘directa’ de la realidad.

EDUARDO VÁSQUEZ: Eu diria que muitas pessoas, colegas, que quando estão fazendo teatro, dizem que estão pesquisando. E não é assim. Mas, por que não é assim? Porque nas pesquisas, suas apostas tem que tentar responder sua pergunta. Às vezes acontece com a gente, quando criamos algo, que percebemos que não está respondendo à pergunta, e aí descartamos esse caminho.

DAVID ATENCIO: E às vezes caminhos muito interessantes...

EDUARDO VÁSQUEZ: Isso não acontece em outras práticas teatrais que entendem por "pesquisa" o "pesquisar como vou atuar" ... Ou seja, sim, mas no final das contas, esse material sempre acaba ficando por outros motivos. Então, a pesquisa não acontece porque não estão tentando responder uma determinada pergunta, o que exige ser suficientemente exigente, suficientemente crítico, para poder eliminar e descartar caminhos que não estejam vinculados à sua pergunta. Eu diria que nós fazemos isso, acontece com a gente, e acho que isso é uma grande diferença. Por isso identifico nossa prática como Teatro de Pesquisa. O outro eu chamaria de "experimentação". A diferença está no trabalho com a pergunta e em tudo aquilo que acontece com ela. Todas essas tentativas fracassadas de responder à pergunta, que vão articulando nosso processo, acredito que seja isso que dá ao nosso trabalho o caráter investigativo. E aí eu penso na pesquisa científica. ¹¹⁹

¹¹⁹ Entrevista A. No original: Eduardo Vásquez: Yo diría que hay muchas personas, colegas, que cuando están haciendo teatro dicen que están investigando. Y no es así ¿Pero por qué no es así? Porque en las investigaciones, tus apuestas tienen que tratar de contestar a tu pregunta. A veces nos ocurre a nosotros, cuando creamos algo, que percibimos que no está respondiendo a la pregunta, y ahí desechamos ese camino.

David Atencio: Y a veces caminos muy interesantes ...

Eduardo Vásquez: Eso no pasa en otras prácticas teatrales que entienden por 'investigación' el 'investigar cómo lo voy actuar'... O sea, sí, pero al final del día, siempre termina quedando ese

material por otras razones. Entonces, no ocurre la investigación porque no están tratando de llegar a responder una duda particular, lo cual pide ser lo suficientemente exigentes, lo suficientemente críticos, para poder eliminar y desechar caminos que no van vinculados a tu pregunta. Yo diría que eso sí hacemos y nos pasa a nosotros, y creo que eso es una gran diferencia. Por eso identifico nuestra práctica como Teatro de Investigación. A lo otro le llamaría de 'experimentación'. La diferencia recae en el trabajo con la pregunta y a todo eso que pasa con ella. Todos esos intentos fallidos de responder la pregunta, que van articulando nuestro proceso, creo que eso es lo que le da el carácter de investigación a nuestro trabajo. Y ahí pienso en la investigación científica.

DOSSIÊ

TERCER ABSTRACTO

SERIE ABSTRACTO

BERMUDA



BERMUDA é uma peça cênica que reflete sobre o espaço material e perceptivo. Através do estudo do Espacialismo proposto por Lucio Fontana, entramos em uma abertura do espaço da percepção através de um ato material.

A encenação instala a repetição de um módulo que, com sutis variações, constrói a pergunta sobre o que vemos e o que percebemos.

BERMUDA (2'04'') é o primeiro trabalho da Cía. Tercer Abstracto. Estreou em 2013 com um elenco composto apenas por mulheres.

Após a investigação sobre as variações de Lucio Fontana, é criada a segunda versão da obra, BERMUDA (2'23''), com elenco masculino.

[PT] ▲

▼ [ES]

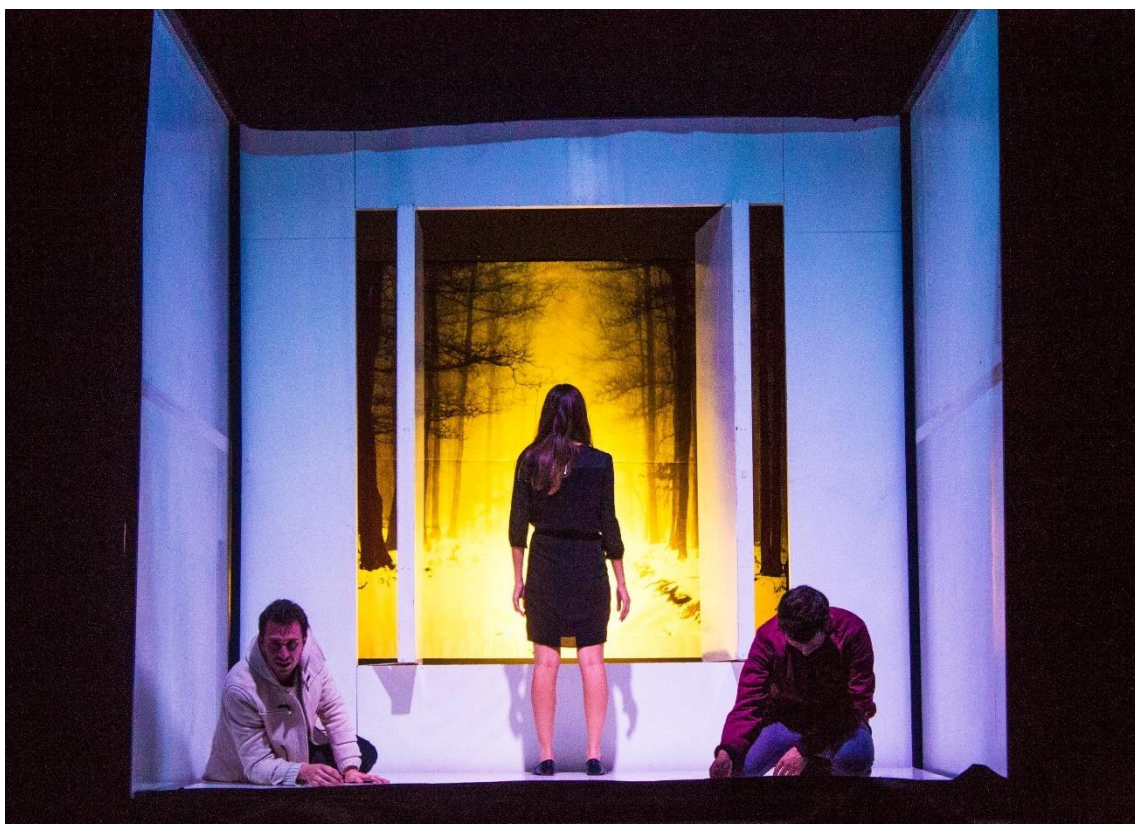
BERMUDA es una pieza escénica que reflexiona en torno al espacio material y perceptivo. Por medio de un estudio del Espacialismo propuesto por Lucio Fontana nos adentramos a una apertura del espacio de percepción a través de un acto material.

La puesta en escena instala la repetición de un módulo que con sutiles variaciones va construyendo la pregunta sobre qué es lo que vemos y qué es lo que percibimos.

BERMUDA (2'04'') es la primera obra de la Cía. Tercer Abstracto. Se estrenó el año 2013 con un elenco compuesto sólo por mujeres.

Siguiendo la investigación acerca de las variaciones a partir de Lucio Fontana se crea la segunda versión de la obra, BERMUDA (2'23''), con un elenco masculino.

¹²⁰ Disponível em <https://www.tercerabstracto.com/BERMUDA>.



Um trio amoroso, no contexto da pós-revolução russa, desvive para entender o que é o amor. Os personagens vivem tristemente na absoluta solidão trazida pela incapacidade de gostar do outro, como consequência dos resultados nefastos de uma revolução nas mãos de um tirano.

S.U.B...C.E.R.O é a segunda peça da Cía. Terceiro Abstracto. O processo de pesquisa-criação vincula as artes visuais com as artes cênicas através do estudo do artista abstrato Kazimir Malevich e do contexto histórico direto: A Revolução Russa.

[PT] ▲

▼ [ES]

Un trio amoroso, en el contexto de la postrevolución rusa, se desvive para entender qué es el amar. Los personajes se desenvuelven tristemente en la absoluta soledad traída por la incapacidad de querer a otro como consecuencia de los nefastos resultados de una revolución en manos de un tirano.

S.U.B...C.E.R.O es la segunda obra de la Cía. Tercero Abstracto. El proceso de investigación-creación vincula las artes visuales con las artes escénicas por medio del estudio del artista abstracto Kazimir Malevich y del contexto histórico directo: La Revolución Rusa.

¹²¹ Disponível em: <https://tercerabstracto.com/SUB-CERO>

ATACAMA



Um grupo de cientistas é convidado a apresentar uma conferência sobre seus avanços astronômicos no ALMA (Atacama Large Millimeter/Submillimeter Array), o maior observatório do mundo localizado no deserto do Atacama. No desenrolar da conferência o mundo desses cientistas começa a se misturar com o de um grupo de Atacameños pré-colombianos que, em sua época, começam a interferir na dimensão do futuro. Joga nesses espaços simultâneos onde a dimensão espaço-temporal abre caminhos para outra realidade, onde o passado interfere nas ações do presente, onde a perda de sentido abre perguntas sobre o que vemos e sobre onde existimos.

ATACAMA é a terceira peça da Cía. Tercer Abstracto, no contexto de pesquisa do diretor David Atencio para a obtenção do título de Mestre no Mestrado em Artes pela Universidad Católica de Chile. A montagem apresenta um cruzamento de três elementos fundamentais: o *Color Field Painting* do artista Mark Rothko, a Teoria das Cordas e o Deserto do Atacama.

[PT] ▲

▼ **[ES]**

Un grupo de científicos son invitados a presentar una conferencia sobre sus avances astronómicos en ALMA (Atacama Large Millimeter/Submillimeter Array), el observatorio más grande del mundo ubicado en el Desierto de Atacama. Durante el progreso de esta conferencia el mundo de estos científicos comienza a mezclarse con el de un grupo de atacameños precolombinos que desde su época comienzan a interferir en la dimensión del futuro. Juega en estos espacios simultáneos en donde la dimensión espacio-temporal va abriendo caminos hacia otra realidad, en donde el pasado interfiere en las acciones de un presente, en donde la pérdida de sentido nos abre preguntas sobre qué es lo que vemos y dónde es que existimos.

ATACAMA es el tercer montaje de la compañía Tercer Abstracto, bajo el contexto de la investigación del director David Atencio para la obtención del título de Mestre en el Magíster en Artes de la UC. El montaje presenta un cruce de tres elementos fundamentales: el *Color Field Painting* del artista Mark Rothko, la Teoría de Cuerdas y el Desierto de Atacama.

¹²² Disponível em: <https://tercerabstracto.com/ATACAMA>.

TEOREMA



A vida cotidiana das pessoas é repleta de relações aleatórias, e muitas vezes não causais, que vão modelando sua forma de ser. Estamos em um mundo absolutamente caótico e complexo, onde o acaso é parte constituinte da realidade que nos cerca, no entanto, existirá uma ordem matemática por trás de toda essa aparente desordem? Em uma Santiago atual, em meio a um imenso desenvolvimento urbano e econômico, observamos como um grupo de jovens tenta viver na difícil selva urbana, como seus comportamentos foram modelados por relações abstratas entre números e estatísticas.

TEOREMA é o quarto projeto de criação da Cía. Tercer Abstracto e trabalha sob a premissa de que "todo caos tem uma ordem", um ponto de encontro entre a proposta abstrata de Wassily Kandinsky (Expressionismo Lírico) e a teoria do caos do campo da matemática.

[PT] ▲

▼ **[ES]**

La vida cotidiana de las personas está llena de relaciones azarosas, y muchas veces no causales, que van modelando su forma de ser. Estamos en un mundo absolutamente caótico y complejo, en donde el azar es parte constituyente de la realidad que nos rodea, sin embargo ¿existirá un orden matemático detrás de todo este aparente desorden?

En un Santiago actual, en medio del inmenso desarrollo urbano y económico, observamos cómo un grupo de jóvenes trata de emprender en la difícil selva urbana, de cómo sus comportamientos han sido modelados por relaciones abstractas entre números y estadísticas.

TEOREMA es el cuarto proyecto de creación de la Cía. Tercer Abstracto y trabaja bajo la premisa de "todo caos tiene un orden", lugar de encuentro entre la propuesta abstracta de Wassily Kandinsky (Expresionismo Lírico) y la teoría del caos del campo de las matemáticas.

¹²³ Disponível em: <https://tercerabstracto.com/TEOREMA>.

CROMA



Uma produtora de cinema é convidada a participar da realização de um curta-metragem. À medida que a filmagem avança e as imagens aparecem, o sentido de uma realidade única e inequívoca é questionado. Com esse pretexto, a Cía. Tercer Abstracto abre a pergunta sobre o real e o relativo daquela definição. O que é a realidade senão uma construção do observador?

Em Croma temas como a diversidade de pontos de vista, alteridade e ficção aparecem para oferecer ao espectador uma experiência cênica que nos lembra como a relação com o outro define o real. O que é uma coisa senão a diferença de outra?

CROMA é o quinto projeto de criação da Cía. Tercer Abstracto, desta vez trabalhando com a Teoria da Cor de Josef Albers. Questionando os limites da realidade, investiga o relativo e a perspectiva como fonte de conhecimento da realidade.

[PT] ▲

▼ [ES]

Una productora de cine es invitada a participar en la realización de un cortometraje. A medida que el rodaje avanza y las imágenes aparecen, el sentido de una realidad única e inequívoca es puesta en duda. Con este pretexto, la Compañía Tercer Abstracto abre la pregunta por lo real y lo relativo de su definición. ¿Qué es la realidad sino una construcción del observador?

En Croma temáticas como la diversidad de puntos de vista, la otredad y la ficción aparecen para proponer al espectador una experiencia escénica que nos recuerda cómo la relación con el otro define lo real. ¿Qué es una cosa sino la diferencia con otra?

CROMA es el quinto proyecto de creación de la Cía. Tercer Abstracto, trabajando esta vez la Teoría del Color de Josef Albers.

Cuestionando los límites de lo real, investiga sobre lo relativo y la perspectiva como fuente de conocimiento de la realidad.

¹²⁴ Disponível em: <https://tercerabstracto.com/CROMA>.

TEMPO



Uma família rica se surpreende com a ausência de um funcionário que passou a vida toda trabalhando na sua fazenda. Onde está Humberto? As especulações sobre seu desaparecimento vão deixando escapar estereótipos e reflexões sobre o trabalho e o uso do tempo.

Embora todo dia tenha 24 horas, alguns dias parecem eternos. Acabamos exaustos. Nesses dias somos pobres de tempo, nos falta tempo. Quando trabalhamos, aproveitando ou não, gostemos ou não, estamos trocando tempo de trabalho por dinheiro.

TEMPO é o sexto espetáculo da Série ABSTRACTO de Terceiro Abstracto, desta vez explorando o construtivismo russo de Vladimir Tatlin. TEMPO é uma reflexão musical e rítmica sobre a dimensão do tempo na atividade produtiva humana, sobre o exato funcionamento da classe dominante sobre seus oprimidos.

[PT] ▲

▼ [ES]

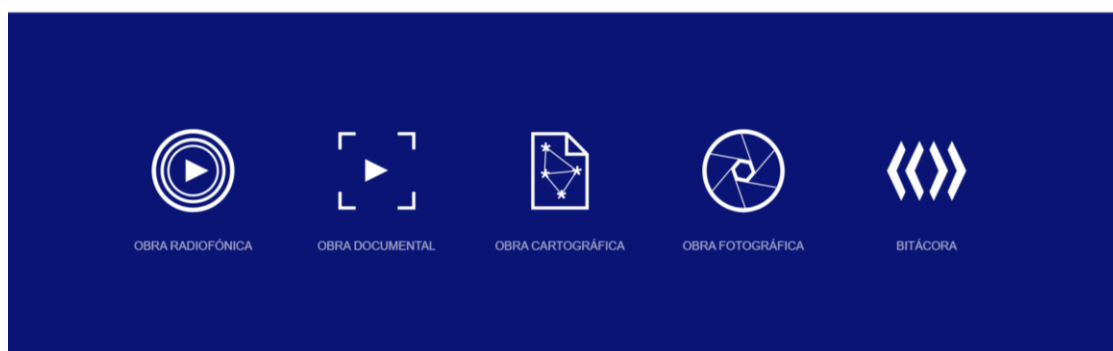
Una familia acomodada se sorprende de la ausencia de un empleado que ha pasado toda la vida trabajando en su campo. ¿Dónde está Humberto? Las especulaciones sobre su desaparición van deslizándose estereotipos y reflexiones sobre el trabajo y el uso del tiempo.

Aunque todos los días tengan 24 horas, algunos días nos parecen eternos. Terminamos exaustos. En esos días somos pobres de tiempo, nos falta tiempo. Cuando trabajamos, disfrutándolo o no, nos guste o no, estamos cambiando tiempo de trabajo por dinero.

TEMPO es el sexto montaje de la Serie ABSTRACTO de Terceiro Abstracto, explotando esta vez el constructivismo ruso de Vladimir Tatlin. TEMPO es una reflexión musical y rítmica sobre la dimensión del tiempo en la actividad productiva humana, sobre la exacta operación de la clase dominante sobre sus oprimidos.

¹²⁵ Disponível em: <https://tercerabstracto.com/TEMPO>.

AZUL



www.tercerabstracto.com/azul

Azul é uma peça de teatro. Uma peça que nunca será apresentada ao vivo. É tudo menos uma peça. Não é teatro. É uma performance digital.

Azul é uma Obra Constelativa. Cinco estrelas compõem nosso firmamento: uma obra radiofônica, uma obra documental, uma obra cartográfica, uma obra fotográfica e um caderno de processo.

AZUL é o sétimo projeto da Série ABSTRATO da Cia. Tercer Abstracto, desta vez investigando o imaterialismo de Yves Klein. AZUL é uma obra imaterial. Todos os materiais que compõem a criação são registros, vestígios, do processo.

[PT] ▲

▼ **[ES]**

Azul es una obra de teatro. Una obra de teatro que nunca llegará a ser presentada en vivo. Es todo, menos una obra de teatro. No es teatro. Es una performance digital.

Azul es una Obra Constelativa. Cinco estrellas componen nuestro firmamento: una obra radiofónica, una obra documental, una obra cartográfica, una obra fotográfica y un cuaderno de proceso.

AZUL es el séptimo proyecto de la Serie ABSTRACTO de Cia. Tercer Abstracto, investigando esta vez el inmaterialismo de Yves Klein.

AZUL es una obra imaterial. Todos los materiales que componen la creación son registros, huellas, del proceso.

¹²⁶ Disponível em: <https://tercerabstracto.com/AZUL>.

PROJETO MANIFESTOS

CONVENÇÃO



A descoberta do fogo foi a era inicial da humanidade. A data desse dia, se fosse conhecida, seria a do advento da raça humana ao reino da Criação.

Refletindo sobre a origem do fogo, CONVENÇÃO é um experimento cênico que questiona como o conhecimento da humanidade foi construído. O que vem primeiro, a ideia ou a matéria? O que é uma convenção?

A peça é inspirada em um dos manifestos fundadores da cena teatral na primeira metade do século XX: O Teatro de Convenções Consciente de Vsevolod Meyerhold e é a primeira criação do "Projeto Manifestos".

[PT] ▲

▼ [ES]

El descubrimiento del fuego ha sido la era inicial de la humanidad. La fecha de ese día, si fuese conocida, sería la del advenimiento del género humano al reino de la Creación.

Reflexionando sobre el origen del fuego, CONVENCION es un experimento escénico que se pregunta por cómo el conocimiento de la humanidad fue construido. ¿Qué ven primero, la idea o la materia? ¿Qué es una convención?

La obra está inspirada en uno de los manifiestos fundacionales de la escena teatral de la primera mitad del siglo XX: El Teatro de la Convención Consciente de Vsevolod Meyerhold y es la primera creación del "Projeto Manifestos".

¹²⁷ Disponível em: <https://tercerabstracto.com/convencion>.



Os anos do calendário já haviam chegado ao número de 1348 quando uma peste mortífera atacou a Europa. Estamos em 2020, vivendo um épico momento a nível nacional e internacional que parece não ter saída. ÉPICO é uma peça on-line, um jogo de comparações que pretende proporcionar ferramentas de análise. Tratando as condições sociais como acontecimentos em processo, pretende suscitar, como escreveu Brecht, "pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação do contexto".

O ponto de partida de ÉPICO é o Pequeno Organon para o Teatro (1948) de Bertolt Brecht, que indica uma proposta didática e narrativa que transforma o teatro numa potente sala de aula. ÉPICO é a segunda peça do "Projeto Manifestos" de Tercer Abstracto.

[PT] ▲

▼ **[ES]**

Los años del calendario ya habían llegado al número 1348 cuando una peste mortífera atacó a Europa. Estamos en 2020, viviendo un épico momento a nivel nacional e internacional que parece no tener salida. ÉPICO es una obra on-line, un juego de comparaciones que pretende proporcionar herramientas de análisis. Tratando las condiciones sociales como acontecimientos en proceso, pretende suscitar, como escribió Brecht, "pensamientos y sentimientos que desarrollen un papel en la modificación del contexto".

El punto de partida de ÉPICO es el Pequeño Organon para el Teatro (1948) de Bertolt Brecht, que indica una propuesta didáctica y narrativa que transforma el teatro en una potente clase. ÉPICO es la segunda obra del "Projeto Manifestos" de Tercer Abstracto.

¹²⁸ Disponível em: <https://tercerabstracto.com/EPICO>.



FIGURA HUMANA é a terceira montagem do Projeto Manifestos de Terceiro Abstrato, baseado no estudo do manifesto "Homem e Figura Artística" (1925) de Oskar Schlemmer.

[PT] ▲

▼ [ES]

FIGURA HUMANA es el tercer montaje del Proyecto Manifestos de Tercer Abstrato, basado en el estudio del manifiesto "Hombre y Figura Artística" (1925) de Oskar Schlemmer.

CAPÍTULO 4

BUENOS AIRES ESCÊNICA E O PROYECTO PRUEBAS

em que buscamos responder “como Buenos Aires Escênica pratica a pesquisa?”, compreendendo sua metodologia e desenhando a *Macropoética* da Prova.

4.1 Prólogo

Em julho de 2015, quando ainda era estudante de graduação em Artes Cênicas na USP, fui para o FITUB (Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau) apresentar uma peça com os Heterônimos Coletivos de Teatro¹²⁹. Nesse contexto, vi diversas peças de estudantes universitários, mas uma em particular me chamou a atenção, *Rapsodia para príncipe de la locura (Variaciones, especulaciones y otras barbaridades sobre Hamlet)*. Mais de uma dezena de atores e atrizes em cena costuravam uma rapsódia, unindo retalhos de *Hamlet* e de *Alice no País das Maravilhas*. Como descrevem Céline Hersant e Catherine Naugrette no *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*

As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo “recusa do ‘belo animal’ aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)”. Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompor – *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar –, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu devir. (SARRAZAC, 2012, p.153)

Este trabalho de constante composição e decomposição estava presente tanto no texto, como na encenação. Um fragmento, uma cena, emergia da massa de atores e atrizes, constituía-se como um momento cênico, e logo se desfazia para abrir espaço para um novo fragmento. A nós, o público, frente àquela massa de atores e atrizes rapsodos que compunham e descompunham fragmentos,

¹²⁹ A peça em questão era *Expurgo – enterrei Édipo no jardim e agora estou pronto para algo mais pop*, dirigida por Felipe Rocha.

variações e repetições, restava a construção de nosso próprio texto e de nossa própria experiência, tal como aparece na sinopse do espetáculo: “um tecido onde cada qual deve armar seu próprio poema, sua própria maneira de organizar seus elementos para gerar seus **sentidos**.” (28ºFITUB, 2015, n.p.)



Rapsodia para príncipe de la locura
(*Variaciones, especulaciones y otras barbaridades sobre Hamlet*)
FITUB

Jogando com a materialidade do papel, a encenação propunha uma grande costura para todo o espetáculo por meio da utilização deste elemento. Os papéis compunham e descompunham de forma material, em uma infinidade de formas e possibilidades, todos os fragmentos, os momentos-cênicos.

É que o mundo não é legível. Não. Não há modelo capaz de abarcar a totalidade. Estamos diante de um labirinto, um nó muito complexo. Mas não perdemos as esperanças, talvez todas as coisas que existem não sejam mais que dobras de algo que em algum momento remoto foi um estúpido plano, uma folha de papel. Quem sabe... (Ibid.)

Rapsodia para príncipe de la locura foi uma peça de formatura de atuação da UNA (Universidad Nacional de las Artes) dirigida e escrita pelo professor Matías Feldman¹³⁰. Ele não estava presente nas apresentações do FITUB, não

¹³⁰ Matías Feldman (1977) é pianista, ator, diretor e dramaturgo. Estudou na Escuela de Música Popular de Avellaneda. Formou-se teatralmente com Rafael Spregelburd. Também estudou

o vi, mas a maestria com a qual havia conduzido minha experiência como espectador fez com que seu nome não saísse de minha memória. *Rapsodia* se constituiu para mim, quando ainda estudante, como uma referência das potências e possibilidades do teatro.

Anos depois, quando já estava vivendo em Santiago, ouvi duas atrizes, em distintos momentos, comentarem a David Atencio, diretor de Tercer Abstracto, que haviam realizado *workshops* na Argentina com um encenador local. Comentaram que sua forma de trabalho era muito parecida com a dele. Este encenador era Matías Feldman. Comecei, então, a *googlear* todos os trabalhos de Feldman desde *Rapsodia*. Para minha surpresa, Feldman trabalhava desde 2013, com sua companhia Buenos Aires Escénica, em uma série de peças, o *Proyecto Pruebas* (Projeto Provas), e dois dos espetáculos-provas recebiam os títulos *Prueba 2: Las convenciones* e *Prueba 4: El tiempo*. Coincidentemente, nós, em Tercer Abstracto, havíamos terminado em 2017 a peça *CONVENÇÃO* e em paralelo estávamos no período de laboratório do espetáculo *TEMPO*, no qual realizamos uma performance durativa chamada *El Tiempo*.

A característica em comum de criação de uma série de processos (*Proyecto Pruebas* de Buenos Aires Escénica; *Serie Abstracto* e *Projeto Manifestos* de Tercer Abstracto), além da semelhança com os títulos de algumas obras, levaram-me a estudar e pesquisar o trabalho desenvolvido pelo diretor Matías Feldman. Em 2018 tive a oportunidade de assistir, em Buenos Aires, a peça *Prueba 4: El Ritmo* de Feldman. Antes da apresentação se iniciar, o diretor explicou o *Proyecto Pruebas* e disse que, quem tivesse interesse, poderia solicitar a *bitácora* do processo de pesquisa e criação de *El Ritmo*. Enviei um e-mail para o endereço fornecido pelo diretor e devorei todas aquelas palavras escritas pelo dramaturgista, Juan Dasso¹³¹, que tentavam reconstruir o processo. Este dia constatei que as coincidências entre ambas as práticas teatrais

dramaturgia com Mauricio Kartún. É criador e diretor da Compañía Buenos Aires Escénica e do espaço teatral Bravard. É professor de dramaturgia na UNA (Universidad Nacional de las Artes), em Buenos Aires.

¹³¹ Juan Francisco Dasso (1986) Juan Francisco Dasso é diretor, dramaturgo e professor. Graduado de la EMAD (Escuela Metropolitana de Arte Dramático) em Direção e Dramaturgia. Como dramaturgista, pesquisou e colaborou para o *Proyecto Pruebas*. É autor das *Bitácoras* referentes a cada uma das *Pruebas*.

provinham da similaridade entre as perspectivas metodológicas de pesquisa e criação. Por isso, tentemos responder, como Buenos Aires Escénica pratica a pesquisa?

4.2 Proyecto Pruebas

A companhia Buenos Aires Escénica surge em 2009, mas é somente em 2013 que o Proyecto Pruebas seria criado. Sendo os artistas do coletivo parte da comunidade teatral há anos¹³², a criação deste projeto se deve à sua análise de que os modos de produção na cidade de Buenos Aires estavam, de certo modo, viciados. Os criadores e criadoras da companhia decidem, então, criar o Proyecto Pruebas para experimentar outros formatos de produção e de relação com os espectadores e espectadoras, formatos estes relacionados com a perspectiva de pesquisa. Em um blog desativado do diretor Matías Feldman podemos encontrar uma postagem acerca do anterior:

Proyecto Pruebas está intimamente ligado à necessidade de pesquisar sobre linguagens, procedimentos, aspectos técnicos e desenvolver uma conceitualização deles para depois abri-los em forma de seminários ou *workshops*.

Entendemos que sair da lógica de “peça” promove uma busca e pesquisa que se desvincula de outros aspectos que não aos meramente criativos. Interessa-nos ser uma usina criativa, uma verdadeira plataforma para somar distintos criadores a nossa pesquisa e projeto. (FELDMAN, 2013, n.p., tradução nossa)¹³³

Para isso, o coletivo propõe a criação de uma série de dez Pruebas¹³⁴ (testes ou provas, em português, como veremos mais adiante) em relação aos elementos da cena, isto é, aquilo que constrói a cena, a teatralidade, “o cênico”, visando a pesquisa de linguagens e a experimentação de novas formas de

¹³² No momento em que escrevemos esta dissertação, o diretor Matías Feldman, por exemplo, está com 45 anos.

¹³³ No original: Proyecto Pruebas está íntimamente ligado a la necesidad de investigar sobre lenguajes, procedimientos, aspectos técnicos y desarrollar una conceptualización de los mismos para después abrirlo en forma de seminarios o workshops. Entendemos que salirse de la lógica de “obra” promueve una búsqueda e investigación que se despegue de aspectos ajenos a los meramente creativos. Nos interesa ser una usina creativa, una verdadera plataforma para sumar a distintos creadores a nuestra investigación y proyecto.

¹³⁴ Optamos por manter o original em espanhol, pois é a forma como os artistas se referem a cada um dos seus processos e espetáculos (Prueba, com o P em maiúsculo).

produzir e de apresentar o teatro para o conjunto de espectadores e espectadoras. Nesse sentido, na mesma postagem (2013), escrita como uma resenha de Buenos Aires Escénica e do Proyecto Pruebas, também encontramos que em cada processo novos/as artistas (da área da direção, atuação e dramaturgia) seriam convocados para desenvolver a criação. Além do mais, afirma-se que as provas não são peças e que, portanto, não realizariam temporadas e seriam apresentadas de forma gratuita.

Como veremos adiante, certos aspectos descritos em 2013 se modificaram ao longo dos quase dez anos de Proyecto Pruebas. No entanto, parece-nos interessante seguir discorrendo sobre as intenções de criação do Proyecto para que, posteriormente, possamos adentrar no trabalho metodológico da companhia.

Na aula magna proferida de forma remota para o Teatro da UNAM, intitulada *Do laboratório à cena: Proyecto Pruebas*¹³⁵ – que de certo modo lembra o título de nossa investigação –, o diretor Matías Feldman descreve as motivações iniciais do projeto.

MATÍAS FELDMAN: Eu vinha fazendo peças em Buenos Aires, gerando muita produção – eu sou filho da geração da Nova Dramaturgia de Buenos Aires, mais ou menos da década de 90. E, logo dessa geração, viemos muitos criadores nos anos 2000. – Começamos a gerar uma enorme quantidade de peças (...). A questão é que eu vinha fazendo peças, chamando um elenco, montando ... **Sempre me interessou a pesquisa, mas finalmente terminava ganhando o processo de montagem e não a pesquisa que eu queria fazer.** Então cheguei a um momento de crise, com muitas peças já realizadas, e precisava encontrar outro modo de produção, de criação, de exposição – de como poderíamos nos aproximar dos espectadores. Eu senti que havia algo que já estava esgotado. Então comecei a pensar na ideia de pesquisar, de

¹³⁵ Tradução nossa. No original: Del laboratorio a la escena: Proyecto Pruebas.

ir para a pesquisa mais pura, e gerar um espetáculo, mas também gerar uma espécie de conexão com o espectador de outra maneira, que não é só aquela do espectador que chega, paga o ingresso, senta-se, aplaude – no melhor dos casos – e vai embora e pronto. Mas que ele saiba qual foi a pesquisa por trás.¹³⁶

A perspectiva de pensar outros modos de produção para o teatro, aliada a necessidade de criar uma forma de vínculo com as espectadoras e os espectadores, leva Feldman a propor para Buenos Aires Escénica o Proyecto Pruebas, o qual deixa de lado a convencional ideia de “criar uma peça” e abre espaço para a pesquisa, a “pesquisa mais pura”. Desse modo, as três políticas – modos de produção, vínculo com espectador e pesquisa – constroem a prática do Proyecto Pruebas.

Como vimos na descrição do blog de Feldman (2013), as provas não são peças, ou melhor, não são apenas peças. Para Buenos Aires Escénica, a pesquisa não termina nos espetáculos. Pelo contrário, a pesquisa é um “combo”, que se estabelece em quatro frentes: laboratório de pesquisa, peça, *bitácora* e *workshop* (FELDMAN, 2022). A partir da segunda prova realizada pela companhia, este “combo” de pesquisa se desenha e organiza-se, passando a ser praticado em todas as seguintes provas. Como podem ver, este “combo” alia a perspectiva de novo modo de produção (uma criação que não se encerra na criação do espetáculo e que está baseada na pesquisa), novo modo de relação com os espectadores (o compartilhamento das elaborações práticas e teóricas por meio das *bitácoras* de cada processo e de *workshops* referentes aos

¹³⁶ Transcrição e tradução nossa. No original: Yo venía haciendo obras en Buenos Aires, generando mucha producción – yo soy como hijo de la generación de la Nueva Dramaturgia de Buenos Aires, más o menos de la década de 90. Y, luego de esa generación, venimos muchos creadores en los 2000. Empezamos a generar una enorme cantidad de obras (...) La cuestión es que yo venía haciendo obras, llamando a un elenco, montándolas... Siempre me interesó la investigación, pero finalmente terminaba ganando el proceso de montaje sobre la investigación que quería hacer. Entonces llegué a un momento de crisis, con muchas obras encima, y necesitaba encontrar otro modo de producción, de creación, de exposición – de cómo acercarnos a los espectadores. Yo sentí que había algo que ya estaba agotado. Entonces empecé a pensar en esta idea de investigar, de ir a la investigación más pura, y generar un espectáculo, pero también generar una especie de conexión con el espectador de otra manera que no es el espectador que llega, paga una entrada, se sienta, aplaude en el mejor de los casos y se va y listo. Sino que sepa cuál fue la investigación por detrás (...).

procedimentos de cada criação) e de pesquisa (o laboratório aparece como espaço central de pesquisa, no qual se indaga e se investiga por meio da prática teatral).

MATÍAS FELDMAN: Por que eu chamo de prova e não de peça? Porque a prova nunca termina na peça. Considero que a prova é a **pesquisa**, o tempo de pesquisa que temos; uma **bitácora**, um diário de trabalho que vamos levando sobre a pesquisa – o que quer dizer que isso fica registrado –, a **peça** propriamente dita. E coisas que fizemos na pesquisa vão ficar fora dessa peça, por isso a **bitácora**, esse diário de trabalho no qual depositamos todas as hipóteses e coisas que fomos provando e descartando, o que não ficou porque não tinha força espetacular, por exemplo. E também os **workshops** – quero dizer, logo convidamos a comunidade para um *workshop* sobre o que estivemos pesquisando. **A prova é esse combo: é a pesquisa, é a bitácora, a peça e o workshop. Tudo isso é a prova e não necessariamente a peça.**¹³⁷

4.3 Do objeto da pesquisa

Do dicionário da *RAE (Real Academia Española)* podemos extrair que o verbo “probar” significa, entre outras possibilidades: “justificar, manifestar e tornar clara a certeza de um fato ou a verdade de algo com razões, instrumentos

¹³⁷ Transcrição e tradução nossa. No original: ¿Por qué lo llamo prueba y no obra? Por qué la prueba nunca termina en la obra. La prueba la considero que es la investigación, el tiempo de investigación que tenemos, una bitácora, un diario de trabajo que vamos llevando de esta investigación – lo que quiere decir que esto queda registrado –, la obra propiamente dicha, y en esa obra van a quedar cosas afuera de la investigación que hicimos, por eso la bitácora, ese diario de trabajo que ponemos todas las hipótesis y cosas que fuimos probando y descartando, o que no quedaron porque no tienen fuerza espectacular, si se quiere, y también los *workshops*, es decir, luego invitamos a la comunidad para un *workshop* acerca de lo que estuvimos investigando. La prueba es ese combo, es la investigación, la bitácora, la obra y el *workshop*. Todo eso es la prueba. Por eso se llama prueba y no necesariamente obra.

ou testemunhas” e, também, “testar, experimentar ou tentar algo”¹³⁸ (PROBAR, 2022a, tradução nossa). No dicionário *Michaelis Espanhol-Português* podemos ver que “probar” é o mesmo que “testar”, “examinar”, “comprovar”, “justificar”, “demonstrar”, “tentar” (PROBAR, 2022b). Já “prueba”, para a RAE é “Ação e efeito de testar”; “Razão, argumento, instrumento ou outro meio com o qual se pretenda mostrar e tornar clara a verdade ou falsidade de algo” e, também, “Ensaio ou experimento que se faz de algo para saber como resultará sua forma definitiva”¹³⁹ (PRUEBA, 2022a, tradução nossa). E “poner a prueba” (pôr à prova) seria “submeter algo a determinadas situações para averiguar ou comprovar suas qualidades, comportamentos, etc.”¹⁴⁰ (PRUEBA, *Ibid.*). Para o dicionário, “prueba” significa: “prova”, “demonstração”, “comprovação”, “teste” (PRUEBA, 2022b).

Com este *background* podemos observar e analisar o *Proyecto Pruebas* de forma mais assertiva, sem, no entanto, buscar uma definição monolítica para os termos. Nos perguntamos, então, o que é que o *Proyecto Pruebas* “prueba”, ou seja, testa, examina, prova, comprova? A última resenha do *Proyecto*, proveniente da divulgação das apresentações da última prova (*Prueba 8: La traducción*, 2022), pode ajudar-nos:

Surgido em 2013, o *Proyecto* busca refletir e pesquisar entorno da percepção, dos modelos de representação, dos procedimentos e da linguagem. As *Pruebas* não se concebem tradicionalmente como peças e sustentam em quatro suportes: a pesquisa em laboratório, a forma cênica que a pesquisa toma (a peça), as *bitácoras* (diários de trabalho que registram o processo) e os workshops destinados ao público, vinculados a cada *Prueba* realizada. (LA TRADUCCIÓN, 2022, n.p.)¹⁴¹

¹³⁸ No original: “Justificar, manifestar y hacer patente la certeza de un hecho o la verdad de algo con razones, instrumentos o testigos” y “Hacer prueba, experimentar o intentar algo”.

¹³⁹ No original: “Acción o efecto de probar”; “Razón, argumento, instrumento u otro medio con que se pretende mostrar y hacer patente la verdad o falsedad de algo” y “Ensayo o experimento que se hace de algo, para saber cómo resultará en su forma definitiva”.

¹⁴⁰ No original: Someterlo a determinadas situaciones para averiguar o comprobar sus cualidades, comportamientos, etc.

¹⁴¹ No original: Surgido en 2013, el Proyecto busca reflexionar e investigar en torno a la percepción, los modelos de representación, los procedimientos y el lenguaje. Las Pruebas no se conciben tradicionalmente como obras y se sustentan en cuatro soportes: la investigación en laboratorio, la forma escénica que toma la investigación (la obra), las bitácoras (diarios de trabajo que registran el proceso) y los workshops destinados al público, vinculados a cada Prueba realizada.

Em primeiro lugar, podemos comprovar que o “combo” de pesquisa continua sendo entendido e praticado pela companhia até o presente. Já em relação a pergunta anterior, podemos destacar o seguinte trecho: “o Projeto busca refletir e pesquisar em torno da percepção, dos modelos de representação, dos procedimentos e da linguagem”. Na resenha de 2013, do blog de Feldman (2013), aparecia que o objetivo do projeto era “pesquisar diversos procedimentos cênicos, bem como refletir sobre a atuação, as convenções e a linguagem”. Por que esta comparação é relevante? Na nossa perspectiva, o objeto de pesquisa do *Proyecto Pruebas* é a “percepção”, elemento que não aparecia na primeira resenha (2013). Temos como hipótese que a percepção se converteu no foco central de pesquisa nos anos que seguiram, mediante a prática de pesquisa e da realização de uma série de processos. Por outro lado, a forma de pesquisar a percepção no teatro acontece – fundamentalmente – por meio das provas, testes, experimentos, comprovações em relação aos elementos da cena, “o cênico”, convertidos em procedimentos. O trabalho de laboratório com estes procedimentos, por sua vez, traz consigo a reflexão e pesquisa dos modos de representação, das linguagens cênicas, da atuação etc. Na entrevista realizada com Matías Feldman, tento corroborar esta hipótese.

MATEUS FÁVERO: Bom, voltando ao tema da pesquisa, sobre o que vocês pesquisam, eu estive revisando as *bitácoras* e as informações de divulgação na imprensa nas quais vocês dizem que pesquisam procedimentos técnicos e a própria operação do “cênico”. Eu queria perguntar o que vocês realmente pesquisam. São os procedimentos? São os elementos que compõem “o cênico”? É a percepção e como se produz “Sentido”, seguindo o conceito de Eduardo Del Estal de que vocês se utilizam? Ou é tudo isso?

MATÍAS FELDMAN: É tudo isso, sim. Mas se você me coloca entre a cruz e a espada, **te digo que é a percepção**. Mas, por que a percepção? No fundo, o que me interessa é

ver como funciona a percepção. Se penso no "cênico", o que me interessa é descobrir como "o cênico" funciona, e às vezes entender como funciona é justamente colocando em xeque o que está dado, o que já funciona *per se* em teoria, para começar a gerar falhas nisso que funciona, justamente. Mas se você me pede para escolher...eu acho que tudo, mas principalmente a percepção. Definitivamente, acredito muito nessa frase - que repito muito -, que dizem que é de Borges, que é "o sabor da maçã não existe na maçã, mas no choque do paladar com a maçã". Eu falo isso sempre. Parece uma tonteira, mas é muito profunda essa frase. Quer dizer, no objeto não existe sabor. Existe sabor porque há um aparato perceptivo que choca com esse objeto e isso gera uma informação no nosso cérebro que gera a sensação de sabor. Se não tivéssemos o aparato perceptivo, o sabor não existiria, o objeto não existiria. Essa cor verde não existe, existe porque temos um aparato perceptivo que vê isso assim, no entanto, se avançamos mais profundamente, esse objeto tem todas as cores menos o verde, por isso o vemos, porque o rejeita, porque o repele. E isso com tudo. Este tipo de questão só existe porque há um aparato perceptivo. Há um sujeito, ou algo assim, com um aparato perceptivo que percebe, mas percebe de que forma?¹⁴²

¹⁴² Entrevista B, tradução nossa. Entrevista com Matías Feldman realizada dia 22 de maio de 2022 para fins desta pesquisa. Idioma Espanhol. Todas as citações provenientes desta entrevista são de tradução nossa. No original:

Mateus Fávero: Bueno, volviendo sobre la investigación y sobre lo que investigan, estuve revisando las bitácoras y las informaciones de prensa en las cuales ustedes dicen que investigan procedimientos técnicos y la propia operación de lo escénico. Quería preguntar por lo que realmente investigan ¿Está en los procedimientos? ¿Está en los elementos que componen lo escénico? ¿Está en la percepción y en cómo se produce el sentido, siguiendo el concepto de Eduardo Del Estal que ustedes usan? ¿O es todo eso?

Matías Feldman: Es todo eso, sí. Pero si me pones entre la espada y la pared, te digo que es la percepción. ¿Pero por qué la percepción? En el fondo lo que me interesa es ver cómo funciona la percepción. Si pienso en lo escénico, lo que me interesa es descubrir cómo funciona lo escénico, y a veces entender cómo funciona es justamente poniendo en jaque lo que ya está dado, lo que ya funciona *per se* en teoría, y desde ahí empezar a generarle fallas a eso que

Voltaremos à noção de percepção mais adiante. No entanto, por ora, nos interessa destacar que, para o diretor, a percepção se tornou o foco central da pesquisa do Proyecto Pruebas. No entanto, “o cênico”, ou os elementos que compõe a cena não foram abandonados. Estes elementos são aqueles testados em laboratório, através de distintos procedimentos, com o fim último de pesquisar a percepção.

Nesta perspectiva, o Proyecto Pruebas já concretizou sete Pruebas. De certo modo, aquilo que é testado em cena ou com o que se testa a cena determina o nome do espetáculo. A seguir, de modo esquemático, a sequência de processos e as os anos de estreia.

- Prueba 1: El espectador (2013).
- Prueba 2: La desintegración (2015).
- Prueba 3: Las convenciones (2016).
- Prueba 4: El tiempo (2016).
- Prueba 5: El ritmo (2017).
- Prueba 6: La rima (?).¹⁴³
- Prueba 7: El hipervínculo (2018).
- Prueba 8: La traducción (2022).

O dramaturgista Juan Dasso escreve que “nenhuma das Pruebas estabelece uma linha de continuidade direta com a anterior (nem estrearam na ordem exata que propõe sua numeração)” (DASSO, 2018, p.2)¹⁴⁴. E acrescenta que

funciona para entender cómo funciona justamente. Pero si me das a elegir... yo creo que todo, pero más profundamente la percepción. En definitiva, creo mucho en esta frase – que repito mucho –, que se dice que es de Borges, que es que “el sabor de la manzana no existe en la manzana, sino en el choque del paladar con la manzana”. Esto lo digo siempre. Parece una pavada, pero es muy profunda esa frase. Es decir, en el objeto no existe el sabor. Existe sabor porque hay un aparato perceptivo que choca con ese objeto y eso genera una información en nuestro cerebro que genera la sensación de sabor. Si no tuviésemos el aparato perceptivo, el sabor no existe, no existe en el objeto. Es como el color: el color no existe. Este color verde no existe, existe porque tenemos un aparato perceptivo que esto lo ve así, sin embargo, si vamos más profundamente, este objeto tiene todos los colores menos el verde, por eso lo vemos, porque lo rebota, porque lo repele. Y esto con todo. Este tipo de cuestiones sólo existen porque hay un aparato perceptivo. Hay un sujeto, o algo así, con un aparato perceptivo que percibe, ¿pero percibe de qué manera?

¹⁴³ A *Prueba 6: La rima* contou com um processo de laboratório, mas ainda não foi finalizada.

¹⁴⁴ No original: Ninguna de las Pruebas establece una línea de continuidad directa con la anterior (ni siquiera se han estrenado en el orden exacto que propone su numeración).

Cada una das Provas que compõe o Proyecto parte de uma inquietação do dramaturgo e diretor da Compañía, Matías Feldman. A partir de uma proposta inicial se desenvolve toda a experimentação que culmina em um processo de montagem. Existe uma vontade de “provar” algo com a cena (DASSO, 2018, p. 2, tradução nossa)¹⁴⁵.

Diferente do que foi proposto no início do Proyecto Pruebas, todas as Pruebas foram escritas e dirigidas pelo diretor Matías Feldman. Por outro lado, diversos artistas (da atuação ou de outras áreas) foram convidados para compor os processos de pesquisa e criação. Até a quarta prova, a Compañía Buenos Aires Escénica trabalhou de forma independente, ou seja, sem recursos provenientes da iniciativa pública ou privada. Já as Pruebas 5, 7 e 8 foram desenvolvidas em teatros públicos da cidade de Buenos Aires. Isto não só proporcionou renda para a equipe, como financiamento para a produção dos espetáculos. Habitar teatros públicos alterou significativamente o nível de espetacularidade das provas e alguns princípios iniciais do Proyecto: não realização de temporadas e ingressos gratuitos. Até o momento, apenas a “Prueba 5: El ritmo” foi apresentada no Brasil, na programação do Festival Mirada (Santos), em 2018.

4.4 La metodología-madre

Voltemos a nossa pergunta: como Buenos Aires Escénica pratica a pesquisa? Diferente de Tercer Abstracto, o coletivo argentino não organiza, em nenhum de seus materiais teóricos, sua metodologia de trabalho. Portanto, coube a nós a análise minuciosa dos materiais de pensamento explícito produzidos pela equipe, principalmente as *bitácoras* de processo escritas pelo dramaturgista Juan Dasso¹⁴⁶, que dão conta das *micropoéticas* do Proyecto, as aulas e entrevistas proferidas pelo diretor Matías Feldman,

¹⁴⁵ No original: Cada una de las Pruebas que componen el Proyecto parten de una inquietud del dramaturgo y director de la Compañía, Matías Feldman. A partir de una propuesta inicial se desarrolla toda la experimentación que deviene en un proceso de montaje. Hay una voluntad de “probar” algo con la escena.

¹⁴⁶ Todas as Pruebas, exceto a *Prueba 1: El espectador*, contam com uma *bitácora* produzida pelo dramaturgista. Esses materiais podem ser solicitados através do e-mail baescenica@gmail.com.

que organizam de forma mais transversal o que ocorre no projeto, além, é claro, da entrevista conduzida por nós para fins desta pesquisa.

Observamos que cada processo que se converte em espetáculo do *Proyecto Pruebas*, de forma abstrata, é desenvolvido em três momentos. O primeiro corresponde ao estudo e pesquisa teórica que, entre outros tópicos, se centra no conceito-procedimento que será testado na cena. O segundo momento corresponde ao Laboratório, no qual este procedimento é posto à prova, na materialidade do teatro e na consolidação de uma escrita dramatúrgica. E, por último, a etapa de organização do material em espetáculo, a montagem.

Apesar de certas variações em relação aos processos particulares, como por exemplo em relação à *Prueba 3* e à *Prueba 7*, nas quais a escrita dramatúrgica foi realizada sem o laboratório com atores e atrizes, Feldman afirma que essa é sua *metodología-madre* (metodologia-mãe). E, tal como vimos anteriormente, metodologia não significa um passo-a-passo. Pelo contrário, Feldman é enfático no que tange a necessidade de criar formas novas de trabalhar de acordo com cada processo e com cada material que está sendo provado.

MATÍAS FELDMAN: É boa essa pergunta que você está fazendo sobre a metodologia. Eu acho que no *Proyecto Pruebas*, grande parte da metodologia não é *a priori*. Existe uma confusão em relação a esse termo de *a priori* e *a posteriori*. "A priori" não significa "antes de", nem "a posteriori" significa "depois de". "A priori" significa "independente da experiência", "independente do objeto". A metodologia não é *a priori* da *Prueba*. Isso quer dizer que a metodologia de trabalho que vamos utilizar depende de cada *Prueba* (...). O que manda em mim é o funcionamento do "cênico" e não uma ideia prévia minha. Eu posso ter uma ideia e logo a trabalhar, etecetera, mas depois é o material que fala e define. Me vinculo com esses materiais e observo como funcionam. O que manda é o material e não o

que eu projeto sobre esse material. Então, nesse sentido, a metodologia vai variando de acordo com o material com que estamos trabalhando, o tipo de pesquisa que será. Acredito, sim, que existe uma *metodología-madre*.¹⁴⁷

Podemos interpretar da explanação de Feldman, em relação ao nosso marco teórico de pesquisa, de que também existe uma confusão em relação aos termos “método” e “metodologia”. Na nossa perspectiva, o que muda nos processos do *Proyecto Pruebas* são os **métodos** de trabalho com os materiais. No entanto, como ele afirma, existe uma **metodología-madre** que guia o conjunto dos métodos, e esta metodologia corresponde aos três momentos, etapas, descritos anteriormente.

4.5 Primeiro momento: teorias, perguntas e procedimentos

O diretor afirma, na entrevista concedida para esta pesquisa, que no *Proyecto Pruebas* tudo se organiza de modo vertical, ou seja, não horizontal. Isso não significa a inexistência de troca com o coletivo de atores e atrizes que pesquisam. Pelo contrário, esta troca influencia completamente o desenvolvimento do processo. Também há um diálogo profundo com o dramaturgista do projeto, Juan Dasso, principalmente em relação ao estudo teórico e ao vínculo entre teoria e prática que emerge durante o processo. Isso posto, Matías Feldman se define como “ponta de lança” do *Proyecto Pruebas*.

¹⁴⁷ No original: Está buena esta pregunta que hacés sobre la metodología. Creo que en el Proyecto Pruebas gran parte de la metodología no es *a priori*. Existe una confusión respecto a este término de *a priori* y *a posteriori*. “*A priori*” no significa “antes de”, ni “*a posteriori*” significa “después de”. “*A priori*” significa “independientemente de la experiencia”, “independientemente del objeto”. La metodología no es *a priori* de la Prueba. Esto quiere decir que depende de cada Prueba la metodología de trabajo que vamos a llevar (...). En mí lo que manda es el funcionamiento de lo escénico y no una idea previa mía. Yo puedo tener una idea que luego trabajo, etcétera, pero después es el material el que habla y el que define. Me vinculo con esos materiales y observo cómo funciona. Lo que manda es el material y no lo que yo proyecto sobre ese material. Entonces, en ese sentido, la metodología va variando de acuerdo al tipo de material que estamos trabajando, el tipo de investigación que va a ser. Creo, sí, que hay una metodología-madre.

No caso de Buenos Aires Escénica, as primeiras elaborações de perguntas concernem ao diretor, Matías Feldman, em constante diálogo com o dramaturgista Juan Dasso. Como mencionamos anteriormente, cada processo parte de uma inquietação do diretor em relação aos elementos que compõem a teatralidade, o teatral, ou “o cênico”. No início do Proyecto Pruebas, entendia-se estes elementos como aqueles fundamentais para a construção da cena, como o espectador, a luz, a música etc. No entanto, no vai-e-vem dos processos, os elementos definidos *a priori* foram se transformando, complexificando-se.

MATÍAS FELDMAN: (...) AS perguntas vão surgindo, por um lado, por um interesse meu, de curiosidades minhas de sempre, e por outro, pela repercussão das questões que surgiram nas *Pruebas* anteriores. Assim vêm as perguntas das *Pruebas*. Quando eu comecei, propus trabalhar umas dez *Pruebas* sobre elementos da teatralidade, mas depois não foram essas as Provas... O espectador estava. As convenções também estavam. Pensei na estrutura, na música, na luz... Essas eram as ideias no começo. Mas depois foram se transformando muito mais especificamente. Por exemplo, a desintegração. Desintegramos o realismo. Tiramos dele a capacidade de se tornar invisível. O tempo não foi algo que eu tinha pensado inicialmente, mas é sim uma variável muito importante do teatro. Às vezes voltavam essas ideias dos elementos constitutivos do teatro, o ritmo, a rima..., mas logo ia para essas outras coisas como o hiperlink, a tradução... Não é algo tão “quadrado” como “bom, o teatro se compõe da atuação...então, “La actuación”. Não, não foi isso finalmente. As perguntas que surgiram foram mais complexas, finalmente.¹⁴⁸

¹⁴⁸ No original: (...) Las preguntas van surgiendo, por un lado, por un interés mío, de curiosidades mías de siempre, y por otro, por el rebote de las cuestiones que surgieron de las Pruebas

Tal como em Tercer Abstracto, um processo anterior pode abrir caminho, por meio de perguntas, para os projetos futuros. Matías descreve na entrevista que, neste primeiro momento metodológico, existe um estudo, uma pesquisa individual em relação ao conceito-procedimento que pretende provar no laboratório. É durante esta etapa que surgem as primeiras perguntas e hipóteses de trabalho, que ganharão vida no período de laboratório. Qualquer hipótese ou pergunta só pode ser examinada e elaborada praticamente no laboratório, pois correspondem a um problema da prática. Lembremos do que afirma Maria José Contreras (2013), na prática como pesquisa as perguntas e/ou motivações iniciais só podem ser respondidas por meio de/atraves/na prática. Principalmente no *Proyecto Pruebas*, o problema é cênico e, portanto, “é aí onde acontece a resposta final das perguntas” (ENTREVISTA B)¹⁴⁹.

A partir do estudo e análise das *bitácoras*, podemos ver, por exemplo, que na primeira *Prueba*, *El espectador*, Feldman tinha a pergunta de “como tirar o espectador de um lugar passivo?”. Os e as espectadoras eram o centro do trabalho. Por meio da prática deste processo, entenderam certos aspectos do realismo que mereciam ser estudados. Portanto, na *Prueba 2: La desintegración*, buscaram desintegrar o realismo para entender do que é composto. A “pergunta regente” (DASSO, 2018) deste projeto era: “de que maneira operaria uma desintegração?” Esta pergunta convidava à prática, a pensar de que modo, por meio de quais procedimentos, se poderia desintegrar o realismo. Já na *Prueba 3*, Matías se perguntou pelas convenções do teatro. Quais são elas? E o que aconteceria se, em uma peça de teatro, um personagem não compreendesse as

anteriores. Así vienen las preguntas sobre las Pruebas. Cuando empecé, planteé trabajar unas diez Pruebas sobre elementos de la teatralidad, pero después no fueron esas las Pruebas... El espectador estaba. Las convenciones también estaban. Pensé en la estructura, la música, la luz... Esas eran las ideas al principio. Pero después fueron transformándose mucho más específicamente. Por ejemplo, la desintegración. Desintegramos el realismo. Le quitamos al realismo esa capacidad de volverse invisible. El tiempo no fue algo que había pensado inicialmente, pero sí es una variable del teatro muy importante. A veces volvía a la idea de esos elementos constitutivos del teatro, el ritmo, la rima...pero luego se me iban hacia esas otras cosas como el hipervínculo, la traducción... No es algo tan “cuadrado” como “bueno, el teatro se compone de la actuación... entonces, La actuación”. No, no fue eso finalmente. Las preguntas que surgieron fueron más complejas finalmente.

¹⁴⁹ No original: es ahí donde ocurre la respuesta final de las preguntas.

convenções? Na quarta Prueba, o diretor se pergunta: “o que percebemos na deformação do tempo?”; sabendo que a dramaturgia tende à horizontalidade, ao linear, “podemos pensar uma dramaturgia vertical?”. Na *Prueba 5: El ritmo*, Feldman se pergunta: “tudo é ritmo?”, “onde o ritmo acontece?”, “que elementos da linguagem teatral podem dar conta do ritmo?”. Na sétima Prueba a pergunta central era: “é possível narrar de forma *hiperlinkada*?”.

“Hiperlinkar” foi, nas palavras de Juan Dasso (2018, p.3), “o procedimento formal central da *Prueba 7*, seu princípio construtivo”¹⁵⁰. Apesar de que não trabalhem com esse conceito, podemos visualizar que “hiperlinkar”, por exemplo, funciona como uma “estratégia de encenação” para o processo. Não se sabe como “hiperlinkar”, de que modo “hiperlinkar”, mas “como acontece ao longo do *Proyecto Pruebas*, a vontade é a de trabalhar partindo de um procedimento determinado” (Ibid.)¹⁵¹. E Dasso continua:

Trabalha-se a forma, criam-se condições cênicas específicas para que, através destas, ressoe (e esse talvez seja o objetivo mais importante) o *Sentido*. E com esta palavra (retirada do filósofo e pintor Eduardo Del Estal) não nos referimos a uma suposta justificativa das coisas ou um tipo de direção última da existência. Sentido é, ao contrário, uma porção de experiência que nenhuma linguagem pode nomear, não se trata de um significado. O Sentido não se explica, ressoa. (Ibid., tradução nossa, grifo do autor)¹⁵²

Para Del Estal, “o sentido é o excedente que a linguagem (o signo) não pode significar (...), o Sentido só é possível porque o modelo está incompleto, furado pelo vazio da ausência (DEL ESTAL, 2010, p.113, tradução nossa)¹⁵³. Para Buenos Aires Escénica e o *Proyecto Pruebas*, o filósofo argentino Eduardo

¹⁵⁰ No original: Hipervincular es el procedimiento formal central de la *Prueba 7*, su principio constructivo.

¹⁵¹ No original: Como sucede a lo largo de todo el Proyecto Pruebas, la voluntad es la de trabajar partiendo de un procedimiento determinado.

¹⁵² No original: Se trabaja la forma, se crean condiciones escénicas específicas para que, a través de éstas, resuene (y es éste quizá el objetivo máspreciado) el *Sentido*. Y con esta palabra (tomada del filósofo y pintor Eduardo Del Estal) no nos referimos a una pretendida justificación de las cosas o a una suerte de dirección última de la existencia. Sentido es, en cambio, una porción de la experiencia que ningún lenguaje puede nombrar, no se trata de un significado. El Sentido no se explica, resuena.

¹⁵³ No original: El Sentido es el excedente que el lenguaje (el signo) no puede significar (...) el Sentido sólo es posible porque el modelo está incompleto, agujereado por el vacío de una ausencia”.

Del Estal é uma base teórica transversal. Suas elaborações acerca do Sentido estimulam a companhia nas elaborações práticas acerca da percepção, da percepção dos espectadores e espectadoras.

De forma resumida: no primeiro momento metodológico não se define uma única pergunta – apesar de que, às vezes, Juan Dasso fale de uma “pergunta regente” –, mas, de forma constelativa, emergem diversas indagações a partir do estudo teórico acerca do conceito-procedimento que pretende ser abordado de forma prática. Estas perguntas e hipóteses só poderão ser abordadas no laboratório, de forma prática e material, através de procedimentos cênicos provenientes do grande conceito pesquisado.

4.6 Segundo momento: laboratório de procedimentos

MATÍAS FELDMAN: (...) Há pesquisas em que se chega a uma certa conclusão, e o que se faz é uma representação da conclusão. Tem muita gente que faz isso e acha que isso é pesquisa, e eu estou realmente em desacordo. Isto não é assim, isto é realmente um laboratório. Voltando a ideia científica, da epistemologia, de isso “a priori” independente da experiência: se os objetos em condições ideais de laboratório reagem de certa forma, então se resolve tal coisa... essa hipótese científica, né? Por exemplo, “em condições de laboratório, no vazio, se um objeto não sofre atrito, então o objeto poderia ter uma inércia infinita apresentando um movimento linear contínuo”, essa é a hipótese; depois de formulá-la, eu a contraste no laboratório para provar se isso é assim, efetivamente. Se não é assim, não é assim e se descarta e se escreve na bitácora “isso não funcionou assim, acontece outra coisa”, entende?¹⁵⁴

¹⁵⁴ No original: (...) Hay investigaciones a las que uno llega a cierta conclusión, y lo que uno hace es una representación de la conclusión. Hay mucha gente que hace eso y que cree que eso es investigación y yo estoy en desacuerdo. Esto no es así, esto es realmente un laboratorio. De vuelta a esta idea científica, de la epistemología, de esto “a priori” independientemente de la experiencia: si los objetos en condiciones ideales de laboratorio reaccionan de cierta forma, entonces se resuelve tal cosa... esa hipótesis científica ¿no? Por ejemplo, “en condiciones de

Tal como dissertamos no primeiro capítulo, os laboratórios foram fundamentais para a transformação do fazer teatral do século XX, principalmente na Europa, aproximando experimentação e pesquisa da criação artística. Também analisamos, anteriormente, a prática de laboratório de Tercer Abstracto. No caso de Buenos Aires Escénica e do *Proyecto Pruebas*, o que ocorre neste momento?

Tomemos, a título de exemplo, um dos processos de pesquisa e criação do *Proyecto Pruebas*. Escolhemos a *Prueba 2: La desintegración* pois observamos que a *bitácora* desta prova esmiuça, com ricos detalhes, a prática de laboratório do *Proyecto*, as descobertas de processo e o vínculo entre teoria e prática. Como mencionamos anteriormente, a segunda prova tinha o objetivo de pesquisar o conceito de “desintegração” por meio da pergunta: “de que maneira operaria uma desintegração?” no teatro? Juan Dasso (2015) escreve que a pesquisa esteve motivada pela aparição, durante os ensaios da companhia, de uma série de procedimentos que tendiam a desarticular, de diferentes formas, o trabalho *atoral*¹⁵⁵ e, conseqüentemente, o desenvolvimento das cenas. A desintegração consistia em uma bateria de procedimentos que operavam sobre formas institucionalizadas de encarar o teatro; as formas foram tomadas como material de laboratório para operar os procedimentos que alterariam a cena. No caso específico da *Prueba 2*, esses procedimentos receberam o nome de “atentados”, por atentarem contra as formas teatrais institucionalizadas e modificarem a cena.

Nos laboratórios de Buenos Aires Escénica se trabalha com a matéria do teatro, seja ela mais dramatúrgica (como no caso das provas 3 e 7) ou mais cênica/*atoral*, como é o caso da *Prueba 2* e do conjunto dos outros processos. Sobre esta diferenciação, retornaremos adiante. Por ora, sigamos no exemplo da *Prueba 2*. Juan Dasso escreve:

laboratorio, en el vacío, si un objeto no tiene roce, entonces el objeto podría tener una inercia infinita presentando un movimiento lineal continuo”, esa hipótesis, luego de formularla, la contraste en el laboratorio para probar si eso efectivamente es así. Si no es así, no es así y se descarta y se pone en la bitácora “eso no funcionó así, paso otra cosa” ¿se entiende?

¹⁵⁵ *Atoral* faz referência à palavra “actoral”, do espanhol. O trabalho “actoral” é aquele trabalho do ator, da atriz.

Essas “formas institucionalizadas” são as que conhecemos sob o termo realismo? Em que consiste o realismo no teatro atual? O que seria uma atuação realista? Não se tratará, talvez, de algo mais profundo? O que há por trás dessas formas institucionalizadas? Então, profundamente, o que desintegramos? (DASSO, 2015, p.1, tradução nossa)¹⁵⁶

Buscou-se, então, durante o processo de pesquisa da segunda prova, desintegrar o realismo e sua capacidade de tornar-se “invisível”. Feldman propôs trabalhar com cenas curtas de sua autoria, as quais se subscrevem nas problemáticas do chamado “realismo”. O primeiro trabalho foi o de montar estas cenas tomando como ponto de partida a atuação realista para, depois, atentaram sobre os materiais de distintas formas, com distintos procedimentos. Juan Dasso (2015) descreve alguns deles, como o 1) “Neutro”: as atrizes e atores trabalham sem imprimir emoção ao texto; 2) “Literal”: sobre atuação, exageração, atrizes e atores realçam tudo o que dizem; 3) “Monstro”: atores e atrizes não controlam seus corpos, suas vozes se deformam, apresentam “convulsões”; 4) “Fora de cena”: agem e dizem em cena como se estivessem apenas passando o texto; 5) “Tempo atrasado”: o tempo esperado entre uma resposta e uma reação é excessivamente atrasado, espaçado. Como bem descreve o dramaturgista em outro ponto desta mesma *bitácora*:

Uma obviedade: o trabalho é, literalmente, de laboratório. Experimenta-se com materiais, sob condições reguladas artificialmente. Isso não significa, necessariamente, ter um resultado “frio”. Nos perguntamos mais pelo como do que pelo o quê, não pensamos em conteúdo, este se integra no trabalho como um material a mais. (Ibid., p.6)¹⁵⁷

Sobre esta citação, interessa-nos principalmente dois elementos. O primeiro diz respeito ao trabalho laboratorial em condições reguladas. Experimenta-se, testa-se em cena como uma cientista experimenta ou testa em laboratório. Existe um conceito-procedimento, de forma conceitual, mas ainda

¹⁵⁶ No original: Esas “formas institucionalizadas”, ¿son las que conocemos bajo el término realismo? ¿En qué consiste el realismo en el teatro actual? ¿Qué sería una actuación realista? ¿Se trata, quizá, de algo más profundo? ¿Qué hay por detrás de estas formas institucionalizadas? Entonces, profundamente, ¿qué desintegramos?

¹⁵⁷ No original: Una obviedad: el trabajo es, literalmente, de laboratorio. Se experimenta con materiales, bajo condiciones reguladas artificialmente. Esto no implica necesariamente un resultado “frio”. Nos preguntamos más por el cómo que por el qué, no pensamos en contenido, este ingresa en el trabajo como un material más.

não se sabe como ele realmente opera em cena, na materialidade do teatro, nos corpos das atrizes e dos atores. Para que o procedimento ocorra no teatro, é necessário que ele seja praticado. Além do mais, esses procedimentos não estão sendo pensados, nesta etapa de laboratório, como cena, como “levantamento de material” para a peça final. O que está sendo observado são os próprios procedimentos. Como operam? O que ocorre com a cena realista? O que podemos analisar da prática deste procedimento? Isto, de certo modo, nos leva ao segundo ponto da citação de Juan Dasso, a ideia de que no laboratório não estão pensando em conteúdos, no porquê das coisas, mas em como as coisas operam. Lembremos que o “como” é o que convida para a prática. Como fazer? No caso da *Prueba 2*, como desintegrar? Como atentar contra o realismo?

MATÍAS FELDMAN: Sinto que eu jogo com coisas, em um ponto do século XIX, do século XIX ou XX, dessa ideia quase moderna, científica de exploração, de tentar chegar a uma verdade, de investigar algo durante muito tempo até tentar encontrar algumas respostas. Como aquela ideia do cientista maluco que está experimentando coisas a vida toda...¹⁵⁸

Tal como em Tercer Abstracto, esta etapa combina a prática com a análise e elaboração da/sobre ela. Um bom exemplo é o que sucedeu após a prova dos primeiros procedimentos no processo da *Prueba 2*. Juan Dasso (2015) descreve que após a aplicação do último procedimento à cena, o “tempo atrasado”, a equipe discutiu sobre o efeito interessante gerado por este atentado. Na análise do grupo acerca da sua própria prática, o “tempo atrasado” não criava somente uma postergação, algo distinto acontecia. Algo como um “freio”, no qual os atores e atrizes se detinham, em todos os sentidos, mas não congelavam, fazendo com o que o movimento interno persistisse. Sobre isso, Feldman teoriza

que este atentado, diferente dos outros de rigor mais técnico, constitui-se como linguagem. A condição para que seja linguagem é que possa

¹⁵⁸ No original: Siento que en mí se juegan cosas, en un punto decimonónicas, del siglo XIX o del XX, de esta idea casi moderna, científica, de exploración, de tratar de llegar a una verdad, de estar mucho tiempo sobre algo investigando hasta tratar de encontrar algunas respuestas. Como esa idea del científico loco que está probando cosas toda la vida...

se tornar invisível, como acontece com o realismo. Diz: “posso falar e pensar em um idioma enquanto não penso no código, senão aparecem os problemas; o código está oculto. (DASSO, 2015, p.3, tradução nossa)¹⁵⁹

Com esta elaboração teórica proveniente da prática, a equipe se pergunta se quer ou não construir uma nova linguagem. Apesar de ter ferramentas concretas para a criação de uma, Buenos Aires Escénica decide que esta não é a melhor via para a pesquisa. Optam por compreender a arquitetura da linguagem conhecida, as variáveis que a integram (Ibid.). Este é o objetivo da pesquisa, não o outro. Isto é o que está sendo pesquisado, não a construção de uma nova linguagem. Com esta decisão tomada, surge a necessidade de compreender melhor todos os atentados-procedimentos. O que é, realmente, o “neutro”? E o “monstro”? A especificidade, ainda que provisória, destas definições ajudaria a compreender contra qual variável da linguagem realista estariam atentando (Ibid).

Em linhas gerais, este foi o início do período de laboratório da *Prueba 2: La desintegración*. O que se seguiu foi um espelho metodológico do apresentado até agora. Prática que alimenta uma teoria e que, por sua vez, retroalimenta a prática. Novos procedimentos apareceram, como também a necessidade de trabalho com outros materiais dramaturgicos. Também emergiram elaborações teóricas fundamentais para o desenvolvimento da prova, como a “falha no sistema” e o “realismo por *default*”. Nas palavras de Dasso, “falha no sistema” é

a sensação de estranhamento causada pela implantação de ataques e sua problemática acumulação. A falha é o que contribui para identificar o sistema realista. A metáfora se refere à computação: um computador cheio de vírus, que distorce sua imagem, do qual janelas inesperadas são abertas, que trava, que não responde como eu espero, no qual o cursor e as janelas deixam réplicas ao rolar, onde os logaritmos secretos da programação começam a explodir, a antessala antiestética de um sistema operacional. (DASSO, 2015, p.5)¹⁶⁰

¹⁵⁹ No original: que este atentado, a diferencia de otros de rigor más técnico, se constituye como lenguaje. La condición para que sea lenguaje es que pueda invisibilizarse, como pasa con el realismo. Dice: “Puedo hablar y pensar en un idioma mientras no pienso en el código, sino aparecen los problemas; el código está oculto”.

¹⁶⁰ No original: sensación de extrañamiento provocada por el despliegue de atentados y su problemática acumulación. La falla es la que contribuye a señalar el sistema realista. La metáfora remite a la computación: una computadora que se llena de virus, que distorsiona su imagen, que se le abren ventanas inesperadas, que se tilda, que no responde como espero, en donde el cursor y las ventanas dejan réplicas al desplazarse, donde comienzan a estallar los logaritmos secretos de la programación, la antesala antiestética de un sistema operativo.

Já o “realismo por *default*”, escreve Dasso, surge como uma brincadeira, em uma conversa entre o dramaturgista e o diretor no intervalo de um dos ensaios. Ele descreve que este conceito é

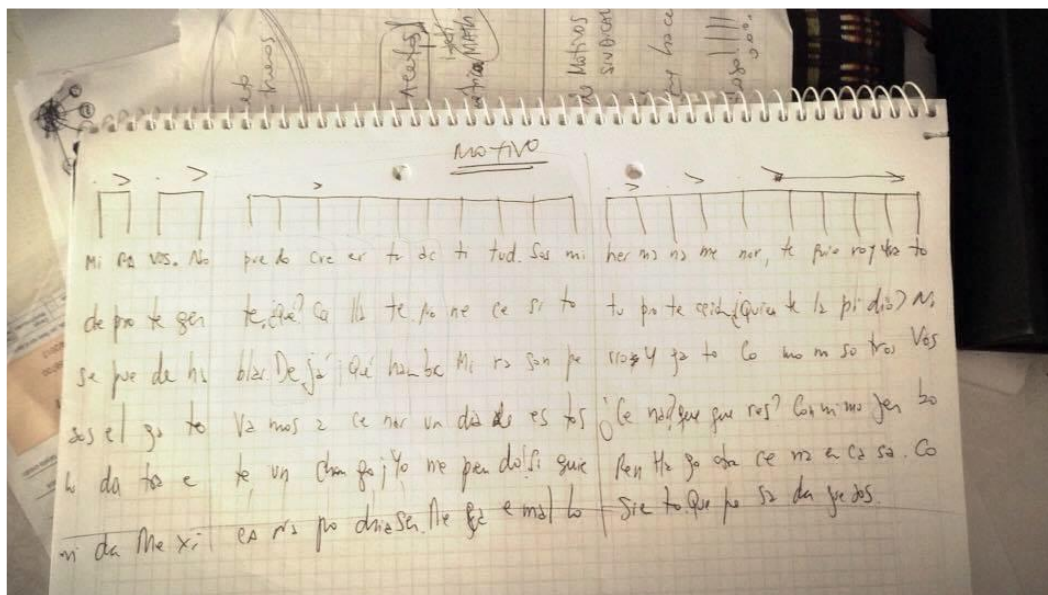
diferente do realismo como escolha consciente, como modelo de trabalho para a representação. O Realismo por *default* seria um modelo de representação não meditado, imposto, de interpretação simples e vazia. Decidimos tomar a categoria para especificar o objeto de nossa desintegração. (Ibid., p.9)¹⁶¹

Ambos os conceitos, provenientes da prática de laboratório, guiaram o processo e, conseqüentemente, a escrita dramatúrgica. Feldman, além de diretor, é músico – o que lhe confere percepções e princípios interdisciplinares para a composição da cena –, e dramaturgo. Podemos dizer que o período de laboratório se encerra com a escrita de uma proposta dramatúrgica para a equipe. Obviamente, este material dramatúrgico poderá e deverá ser alterado, repensado e rearticulado durante a etapa de montagem. Inclusive, no caso específico da *Prueba 2*, a dramaturgia proposta consistia em cenas sem um ordenamento prévio. No entanto, é necessário destacar que Feldman cumpre esta função em todas as provas e que, metodologicamente, é a dramaturgia organizada que abre espaço para o trabalho de montagem.

Como citamos anteriormente, para Feldman o trabalho metodológico específico – ou métodos, em oposição a existência de uma *metodología-madre* – não é apriorístico. Isso significa que em cada *Prueba* os materiais e procedimentos determinarão os rumos do laboratório e do processo, além da própria forma de trabalho. Por exemplo, na *Prueba 5: El ritmo*, durante o período de laboratório, Feldman convidou um músico para dar uma aula para toda a equipe, a fim de indagar sobre os aspectos do ritmo. Durante esta mesma prova, dadas as condições específicas de produção (sistema de trabalho de um teatro público de Buenos Aires), o período de laboratório se deu praticamente de forma concomitante ao processo de montagem. Feldman propunha cenas escritas,

¹⁶¹ No original: diferente del realismo como una elección consciente, como un modelo de trabajo para la representación. El Realismo por default sería un modelo de representación no meditado, impuesto, de interpretación simple y vacía. Decidimos tomar la categoría para precisar el objeto de nuestra desintegración.

muitas inclusive seguindo parâmetros da música e que, portanto, já sugeriam procedimentos. Em determinado momento, quando quase todos os materiais estavam armados, sentiu-se a necessidade de novos materiais. E, assim, novas cenas foram propostas pelo diretor e dramaturgo. Tudo isso também se refletiu na *bitácora*. No caso da *Prueba 5*, Juan Dasso elegeu descrever os processos e procedimentos específicos de cada cena para dar conta de todo o processo.



*Proposta de cena para El Ritmo.
Bitácora de processo.*

Já reiteramos diversas vezes que as metodologias não são um livro de receitas. No caso do *Proyecto Pruebas*, os momentos até agora descritos (um primeiro teórico e um segundo laboratorial, teórico-prático) guiam os processos, orientam a busca pelo desconhecido, mas estão, sem dúvidas, imersos no caos criativo. Essa forma de proceder, de certo modo, está alinhada com a própria pesquisa desenvolvida por Buenos Aires Escénica, pois o que dispara as diversas buscas (independente da forma cênica de cada *Prueba*) é a existência de um “caos (...) detrás de toda ordem aparente”. (DASSO, 2016, p.15)¹⁶².

MATÍAS FELDMAN: Temos uma hipótese e queremos ver se ela é corroborada ou não.

¹⁶² No original: “Lo que dispara las diversas búsquedas (independientemente de la forma escénica de cada Prueba) es la existencia de un Caos (...) detrás de todo Orden aparente.”

Caso não se corrobore, observamos coisas novas, que transformamos em uma teoria que surge da praxis. Surge, às vezes, por acaso. Não era o que estávamos procurando, mas encontramos outra coisa. Como o que acontece na ciência. É uma serendipidade: a circunstância de encontrar por acaso algo que não foi procurado. Isso de procurar uma coisa e de repente descobrir outra que não esperava. Essa serendipidade acontece muito nos processos... E aquela coisa nova que surge, a gente rapidamente coloca em palavras e aceita. Há muitas hipóteses que não são corroboradas: "isso que pensávamos não aconteceu", então "não acontece isso". Faz parte do motor das *Pruebas*. Provamos para tirar essas conclusões. É por isso que realizamos *workshops* e *bitácoras*. Nós assumimos tal coisa, e colocando em prática nós a corroboramos, depois ensinamos a partir do corpo. Essa é uma área mais pedagógica, também comunicacional, de ensinar o que pesquisamos.¹⁶³

Nossa tarefa de desenhar uma "*Macropoética das Pruebas*" também pode, em certos momentos, fazer parecer – tal como as *bitácoras* – uma aparente linearidade nos processos de pesquisa e criação. Por isso é necessário reiterar outra vez mais que as metodologias aqui descritas, na nossa compreensão são bússolas para o processo de perder-se. Além do mais, cada processo requisitará procedimentos e métodos de trabalho específicos, seja uma

¹⁶³ No original: Tenemos una hipótesis y queremos ver si se corrobora o no se corrobora. En el caso de que no se corrobore, observamos nuevas cosas, las cuales bajamos a una teoría que surge desde la praxis. Surge, a veces, por rebote. No era lo que estábamos buscando, pero encontramos otra cosa. Como lo que pasa en la Ciencia. Es una serendipia: circunstancia de encontrar algo por casualidad que no se buscaba. Eso de estar buscando una cosa y que por rebote descubres otra que no esperabas. Ocurre mucho esa serendipia en los procesos... Y eso nuevo que surge, rápidamente lo ponemos en palabras y lo asumimos. Hay muchas hipótesis que no se corroboran: "eso que pensábamos no ocurrió", entonces, "no pasa eso". Es parte como del motor de las *Pruebas*. Probar es para sacar esas conclusiones. Por eso realizamos los *workshops* y las *bitácoras*. Supusimos tal cosa, y al ponerlo en práctica lo corroboramos, entonces, después lo enseñamos desde el cuerpo. Eso es una zona más de docencia, también comunicacional, de enseñar lo que hemos investigado.

demanda proveniente dos modos de produção, seja uma demanda proveniente das próprias perguntas e conceitos pesquisados.

Por último, gostaríamos de destacar aspectos particulares da *Prueba 3: Las convenciones* e da *Prueba 7: El hipervínculo*. Em ambos os casos, a dramaturgia foi escrita de forma solitária por Matías Feldman e entregue para o elenco no período de montagem. Isso significa a inexistência do momento de laboratório? Não, de forma alguma. A especificidade desses processos é que o período de laboratório foi realizado na/em/através da escrita. Se na *Desintegración*, processo o qual tratamos como um exemplo do conjunto das outras provas, os procedimentos recaíam sobre a atuação, na terceira e sétima prova a materialidade do teatro com a qual se experimentou em laboratório foi a dramaturgical.

MATÍAS FELDMAN: O trabalho mais “de fora” é meu. Sim, com Juan Francisco Dasso, o dramaturgista, tenho uma troca mais conceitual, mais teórica. Com ele eu “vou e venho” conceitualmente. É uma troca que eu preciso. Então, tenho a troca sobre a matéria do teatral, com os atores, e tudo isso gera uma repercussão posterior com a qual gero os pensamentos e reflexões, que Juan depois deposita na *bitácora*. Basicamente é uma metodologia, mas é uma metodologia base, então, em cima disso, vamos vendo. (...) Na *Prueba 3: Las Convenciones*, por exemplo escrevi diretamente a peça. Quase não houve processo de pesquisa com o grupo. Sim, houve um processo de pesquisa pessoal na própria escrita na qual estudei as convenções, fiz um trabalho de pesquisa sobre todos os tipos de convenções que existiam, as épocas, o tipo de teatralidade... comecei a fazer listas de convenções possíveis, e eu fui colocando essas convenções na peça, tentando gerar rupturas... Essa foi uma pesquisa solitária, por exemplo. Em seguida, a *Prueba 4: El tiempo* foi um processo de um

mês de provas. A *Prueba 5: El Ritmo* também, dois meses de provas no Teatro Público. *Prueba 6: La Rima*, quase um ano tendo aulas de freestyle, a peça não estava tão escrita assim, estávamos descobrindo coisas, era uma conferência... nunca estreamos, vamos ver se um dia estreia, talvez não... Era uma conferência toda em rima. Uma conferência que apresentava a rima em rima. (...) E a *Prueba 7: El hipervínculo*, foi muito parecido com a *Prueba 3*, uma pesquisa minha, solitária. No caso da *Prueba 8: La traducción*, fizemos dois meses de laboratório, depois escrevi, depois mais dois meses de montagem... Ou seja, vai variando e varia de acordo com o material. **Há Pruebas que são mais de escrita, outras que são mais de percepção e de atuação.**¹⁶⁴

Assim, podemos entender que o período de laboratório consiste, para o *Proyecto Pruebas*, no experimento concreto e material com procedimentos, com “aquilo” que materializa as “perguntas regentes” do diretor e do coletivo. Esses procedimentos se vinculam e se desdobram do grande conceito-procedimento investigado em cada prova¹⁶⁵. O laboratório existe porque “produzir uma *Prueba*

¹⁶⁴ No original: El trabajo más “desde lejos” es mío. Sí con Juan Francisco Dasso, el dramaturgista, tengo con él un rebote más conceptual, más teórico. Con él sí voy y vengo conceptualmente. Es un rebote que yo necesito. Luego tengo el rebote de la materia de lo teatral, con los actores, y con todo eso yo genero un rebote posterior con el que genero los pensamientos y reflexiones, que luego Juan deposita en el diario esas reflexiones y procesos. Básicamente es una metodología, pero es una metodología base, luego arriba de eso, vamos viendo. (...) En la *Prueba 3: Las Convenciones*, por ejemplo, directamente escribí la obra. No hubo casi proceso de investigación con el grupo. Sí hubo un proceso de investigación personal en la propia escritura donde estudié las convenciones, hice un trabajo de investigación de todos los tipos de convenciones que había, de las épocas, del tipo de teatralidad... Empecé a hacer listas de convenciones posibles, y esas convenciones las fui poniendo dentro de la obra tratando de que se generen rupturas... Esa fue una investigación solitaria, por ejemplo. Luego, la *Prueba 4: El tiempo* fue un proceso de un mes de pruebas. La *Prueba 5: El Ritmo* también, dos meses de pruebas en el Teatro Público. La *Prueba 6: La Rima*, casi un año tomando clases de *freestyle*, la obra no estaba tan escrita, íbamos encontrando cosas, era una conferencia... no la estrenamos nunca, vamos a ver si algún día se estrena, tal vez no... Era una conferencia toda en rima. Una conferencia que presentaba la rima en rima. (...) Y la *Prueba 7: El Hipervínculo*, fue muy parecida a la *Prueba 3*, absoluta investigación mía en solitario. En el caso de la *Prueba 8: La traducción*, hicimos dos meses de laboratorio, luego escribí, luego dos meses más de puesta... Es decir, va variando y varía dependiendo del material. Hay pruebas que son más de escritura otras que son más de percepción y de actuación.

¹⁶⁵ Por exemplo, para “Desintegrar”, vamos proceder com o “neutro”, com o “monstro”, etc.

requer uma pesquisa, uma reflexão, não unicamente um processo de montagem” (DASSO, 2017, P.5)¹⁶⁶. Durante o período de laboratório o que interessa é o trabalho com/através/dos procedimentos. O olhar está direcionado para a “forma”, para “o formal”, para o procedimento que armará a montagem. Nesse processo, teoria e prática se retroalimentam: da teoria emergem procedimentos que, testados, geram novas teorias que alimentam a prática.

MATÍAS FELDMAN: Então, “o cênico” tem a ver com aquilo que realmente se pode trabalhar, como um elemento técnico descoberto pelo laboratório para gerar um espetáculo que funcione perceptivelmente em torno da hipótese que temos. Não é que representemos uma hipótese ou que representemos uma ideia. Esse é um teatro medíocre, não concordo com isso. Discordo profundamente, discordo politicamente. Existem criadores e criadoras que dizem “Badiou diz tal coisa”, então eles fazem uma representação do que ele diz. Teatralmente são espetáculos chatos, que não funcionam, solenes...
Parece-me que o que a pesquisa teatral está tentando elucidar, ou colocar em jogo, são questões reais da percepção e teatralidade, e se propõe a observar para ver o que acontece com isso realmente. Nisso eu acredito que nos diferenciamos muito de outros tipos de pesquisa, em que no laboratório se reflete sobre um certo pensador, sobre certas ideias, mas só até aí, porque não se contrasta, porque não se faz matéria, material cênico real, digamos.¹⁶⁷

¹⁶⁶ No original: Producir una Prueba requiere una investigación, una reflexión, no únicamente un proceso de montaje.

¹⁶⁷ No original: Entonces, lo escénico tiene que ver con aquello que sí efectivamente se puede trabajar, como un elemento técnico descubierto por el laboratorio para generar un espectáculo que funcione perceptivamente en torno a la hipótesis que tenemos. No es que representamos una hipótesis o que representamos una idea. Eso es un teatro mediocre, yo no estoy de acuerdo con eso. Estoy profundamente en desacuerdo, políticamente en desacuerdo. Ha habido creadores y creadoras que dicen “Badiou dice tal cosa”, entonces te hacen una representación

4.7 Terceiro momento: uma montagem para as espectadoras e espectadores

No Proyecto Pruebas, o terceiro momento corresponde à montagem da prova a nível espetacular, cênico. A montagem consiste na organização da pesquisa em espetáculo para as espectadoras e espectadores, buscando a exploração do “sentido” (nos termos de Del Estal) e da percepção. O espetáculo não é a representação do que foi pesquisado, mas a concretização cênico-material da própria pesquisa. Por exemplo, no caso da *Prueba 7: El hipervínculo*, Juan Dasso descreve (2018, p. 14) que “a exploração inicial estava mais ligada à figura do hiperlink e a uma pergunta reitora: o teatro pode narrar de forma hiperlinkada?”¹⁶⁸. Durante a etapa de montagem, buscou-se organizar os materiais previamente escritos por Matías Feldman, uma espécie de curadoria dos materiais. Essa curadoria buscava reunir materiais cênicos para produzir a experiência nos espectadores e espectadoras de uma narrativa “hiperlinkada”. Sobre isso, Dasso relembra algumas palavras do diretor: “Feldman advertiu desde o início: Não se trata de representar a experiência de navegação de alguém, não é uma representação de um determinado computador ou usuário. Trata-se de narrar por meio de links” (DASSO, 2018, p.14)¹⁶⁹.

Buscamos mostrar com este exemplo que o espetáculo final não quis representar a pesquisa, a hipótese de trabalho, uma teoria sobre o hiperlink ou uma ideia. O espetáculo buscou trabalhar de forma material com o procedimento de “hiperlinkar” cenas, no sentido que de uma cena se abrem outras cenas. Como quando estamos navegando pela internet e, em uma determinada página

de lo que dice. Teatralmente son espectáculos aburridos, que no funcionan, solemnes... Me parece que la investigación teatral lo que está tratando de dilucidar, o de poner en juego, es cuestiones reales de la percepción y de la teatralidad, y se propone observar a ver qué pasa con eso de verdad. En eso sí creo que nos diferenciamos mucho de otros tipos de investigaciones donde en el laboratorio se reflexiona sobre cierto pensador, sobre ciertas ideas, pero hasta ahí llega porque no se contrasta, porque no se hace materia, material escénico real, digamos.

¹⁶⁸ No original: La exploración inicial estaba más ligada a la figura del hipervínculo y a una pregunta rectora: ¿puede el teatro narrar de manera hipervincular?

¹⁶⁹ No original: Feldman advirtió desde el comienzo: No se trata de representar la experiencia de navegación de alguien, no es la representación de una computadora ni de un usuario en particular. Se trata de narrar a través del linkeo.”

web, encontramos um hiperlink, clicamos, e vamos para outra página. Ou quando estamos lendo uma notícia e algo nos chama a atenção, abrimos uma nova aba no navegador para procurar sobre aquilo. Ou seja, como afirma Feldman, não se trata de representar a experiência de um personagem frente ao computador, mas produzir de forma material esta experiência com os espectadores e espectadoras. A peça tenta responder, de forma cênica e espetacular, a hipótese de que é possível narrar de forma “hiperlinkada” no teatro. O mesmo ocorre em todas as provas do *Proyecto Pruebas*. Podemos citar o caso da *Prueba 4: El tiempo*, sobre a qual Dasso escreve:

Vale esclarecer, então, que o tempo não está sendo pensado tematicamente. A Prueba IV não pretende *falar* sobre o Tempo (o que, obviamente, não impede a *Prueba* de perceber o Tempo). A temporalidade é usada instrumentalmente para alcançar um efeito perceptivo que nos aproxima dessa noção de Sentido. (DASSO, 2017, p.2, tradução nossa)¹⁷⁰

Lembremos, por exemplo, da já discutida *Prueba 2: La desintegración*. Nesta prova a equipe se perguntou sobre a possibilidade de construir uma “nova linguagem” teatral para a criação do espetáculo, mas optou pela radicalidade da pesquisa e da pergunta de pesquisa: compreender as variáveis que compõem o realismo para atentar contra elas de forma cênica. O espetáculo proveniente do processo da segunda prova expõe em cena, para os espectadores e espectadoras, a desintegração do realismo. Neste caso específico, a montagem foi conduzida pelo conceito-teoria próprio da companhia, o “*amague perceptivo*”¹⁷¹. Na *bitácora* da segunda prova, Dasso (2015) descreve que era importante que as primeiras cenas fossem realistas, que permitissem construir certo código reconhecível. Também era importante que os efeitos da desintegração fossem sutis ao princípio do espetáculo, para depois ir ganhando mais espaço dentro da encenação. Dessa forma, o “*amague perceptivo*”

¹⁷⁰ No original: Vale aclarar entonces, que no se está pensando el tiempo temáticamente. La Prueba IV no se propone hablar de El tiempo (lo que no impide que, por supuesto, la Prueba de cuenta de El tiempo). Lo temporal es utilizado instrumentalmente para lograr un efecto perceptivo que nos acerque a esta noción de Sentido.

¹⁷¹ “Amague” poderia ser traduzido como um indicio ou sinal de algo que, finalmente, não acontece.

funciona na construção de uma expectativa no público que logo vai se quebrando, como uma constante “rasteira”.

MATEUS FÁVERO: Pensando agora nas peças e não nos processos. A peça é uma encenação da pesquisa? É o resultado da pesquisa? O que é a peça para vocês em relação à pesquisa?

MATÍAS FELDMAN: Essa é uma boa pergunta. Acho que poderíamos entender a peça como uma espécie de demonstração. Na verdade, não sei, estou pensando nisso agora. Uma demonstração do que estávamos investigando e colocando em conceitos ou teorizando. Dizemos “isso aconteceu, isso não aconteceu” e no trabalho usamos essas ferramentas que aprendemos e as colocamos em jogo. Por outro lado, acho que também acontece muito, de que encenar a própria pesquisa por meio de certos procedimentos é como se fosse experimento. Mostro o processo de colocar os elementos para ver como a mistura explode. É uma experiência cênica que as pessoas se interessam muito, gostam muito. Não é só saber o que funciona para produzir um espetáculo usando essas novas ferramentas, mas o espetáculo em si se apresenta como um experimento: “olha, se eu coloco esse líquido e isso aqui, explode um azul, vocês viram?”¹⁷²

¹⁷² No original: FÁVERO: Pensando ahora en la obra y no en los procesos ¿La obra es una escenificación de la investigación? ¿Es el resultado de la investigación? ¿Qué es la obra para ustedes en relación a la investigación?

FELDMAN: Es una buena pregunta. Yo creo que la obra podríamos comprenderla como una especie de demostración. No sé en realidad, lo estoy pensando ahora. Una demostración de eso que estuvimos investigando y poniendo en conceptos o teorizando. Decimos “esto pasó, esto no” y en la obra usamos esas herramientas que aprendimos y las ponemos en juego. Por otro lado, creo que también ocurre mucho que poner en escena la propia investigación por medio de ciertos procedimientos es como si fuera un experimento. Muestro el proceso de colocar elementos para ver como la mezcla explota. Es una experiencia escénica que a la gente le interesa mucho, le gusta mucho. No es sólo saber lo que funciona para producir un espectáculo utilizando estas nuevas herramientas, sino que el espectáculo mismo se presenta como un experimento: “miren, si coloco este líquido y esto, explota un azul ¿lo vieron?”.

Queremos destacar que na etapa de montagem Feldman organiza, arquiteta, uma experiência para os espectadores e espectadoras a partir das hipóteses iniciais que foram trabalhadas de forma material na segunda etapa de laboratório, por meio de procedimentos cênicos. O modo como o diretor conduz o processo de montagem traz para discussão três elementos, os quais gostaríamos de analisar: 1) o primeiro diz respeito ao “estatuto de pertencimento” das cenas, tradução do que Juan Dasso (2017) chama de “*estatuto de pertenencia*”; 2) o segundo sobre a ética do espetáculo e a ética do laboratório; 3) e o terceiro, mas não menos importante, a relevância dos espectadores e espectadoras para a construção da montagem.

Sobre o primeiro ponto, Juan Dasso (2017) descreve com maestria um exemplo referente à *Prueba 5: El ritmo*. O dramaturgista narra que, durante o processo de montagem desta prova, algumas perguntas estavam rondando. Tudo é ritmo? Alguma coisa não tem ritmo? Então, Feldman começa a desconfiar da ideia de que “tudo é ritmo”. Isso os leva a questionar o “estatuto de pertencimento” das cenas para *Prueba 5*, ou, em outras palavras, o que faz com que uma determinada cena possa ser parte do espetáculo? Tal como em *Tercer Abstracto*, no período de montagem pode existir a necessidade de se criarem novos materiais ou de descartar outros. Mas o que define qual material entra ou sai da peça final? Esta pergunta está completamente vinculada a uma lógica de pesquisa prática, de uma prática como pesquisa no âmbito do teatro. No caso da *Prueba 5*, Feldman insiste que todas as cenas deveriam conter uma reflexão sobre a problemática do ritmo e sintetiza que “por mais eficaz que seja uma cena, por mais que funcione, ela precisa refletir sobre o ritmo e nem tudo é ritmo.” (DASSO, 2017, p.20, tradução nossa)¹⁷³. Desse modo, o “estatuto de pertencimento” está completamente vinculado à lógica de pesquisa e ao respeito pelo processo de investigação. Como vimos no capítulo anterior, em *Tercer Abstracto* não é diferente. Uma cena pode ser boa, pode “funcionar”, mas se não está dialogando com a investigação não tem espaço no espetáculo final. Isto porque a montagem é uma organização cênica da pesquisa prática, coloca em

¹⁷³ No original: por más que una escena sea efectiva, por más que funcione, tiene que reflexionar sobre el ritmo y no todo es ritmo.

cena a prática da pesquisa, é uma “demonstração” – nas palavras de Feldman – do que foi investigado no período de laboratório.

Sobre o segundo ponto, interessa-nos a diferenciação que realiza Feldman sobre a “ética do laboratório” e a “ética do espetacular”. Na entrevista concedida pelo diretor para a realização desta pesquisa, Feldman (Entrevista B) afirma que na etapa de montagem existe uma certa ética que também determina quais materiais devem ficar ou não na estrutura do espetáculo final. Esta ética implica, finalmente, na relação com o público, mas também na relação com o próprio elenco. Para exemplificar, Feldman conta que muitas vezes poderia ter escrito cenas melhores para suas peças, mas que preferia deixar o material o mais parecido ao produzido na etapa de laboratório, para manter uma ressonância com o que foi trabalhado pelo elenco. Por outro lado, apesar do grande vínculo entre o que está sendo provado com o que será depois a montagem, existem cenas, materiais, estruturas, personagens que são concebidos no processo de realização. O que baliza a criação e organização desses materiais são as duas éticas: ética do laboratório e ética do espetacular. Se pensamos a ética como um conjunto de princípios ou valores que rege o nosso comportamento, o que Feldman nos diz é que este conjunto é diferente na etapa de laboratório e na etapa de montagem. Para o diretor, existe a “ética de laboratório”, que poderia também ser chamada de “ética da pesquisa”, e durante a montagem o que opera é a “ética do espetacular” ou a “ética do espetáculo”, que mantém profunda relação com os espectadores e espectadoras.

MATEUS FÁVERO: Juan fala sobre isso nas *bitácoras*, sobre isso de descartar materiais. Porque, no fundo, havia materiais que não serviam ao que estava sendo pesquisado, ou que não funcionaram adequadamente com os procedimentos, ou também em relação à natureza espetacular, se aquelas cenas servem ou não para gerar o espetáculo.

MATÍAS FELDMAN: Olha, até o último momento da *La Traducción* havia uma cena, que eu

chamei de "Eco". Tinha uma cena em alemão - que era como um original - que tinha uma dublagem em espanhol que aplicava uma censura que mudava completamente o sentido. Aí, essa dublagem que censurava tomava corpo e a cena passava a estar no palco três vezes.

Eram três mesas, três telefones, seis cadeiras, os personagens triplicavam, estavam todos com os mesmos figurinos... E para mim era maravilhoso. Era um procedimento que tinha a ver com pesquisa, e eu sustentei... Todo mundo me disse "não, é muito difícil" e eu disse "temos que fazê-la, vai valer a pena". Vai valer a pena... E a pena foi que estragou a estrutura da peça, fez todo mundo correr para se trocar para se vestir como os mesmos personagens, então tive que inserir outra cena no meio, o que fazia a peça ficar mais longa... Eles chegavam, e depois de fazer a cena, todos tinham que correr para se trocar para voltar aos seus personagens, então precisava de outra cena no meio e isso gerava uma mudança de ritmo ... Em outras palavras, a peça sofria tanto por essa cena. Mas para mim valia muito a pena. E nós fizemos. O teatro pagou o figurino triplicado, o cenário triplicado, estava tudo lá. E eu segurando, segurando, segurando, mas não funcionava. Em outras palavras, a cena por si mesma funcionava, mas não funcionava no nível de toda a peça. Todo a bagunça que estávamos fazendo exigia do espectador, exigia um grande esforço para poder ver aquele momento. Mas para mim aquela cena era necessária. Valia a pena o esforço porque ia ser uma paisagem incrível, uma cena tão poucas vezes vista, ou nunca vista¹⁷⁴..., mas eu a tirei. E eu a tirei e fui pra fora do teatro chorar por

¹⁷⁴ Vale mencionar que a peça *ATACAMA*, de Tercer Abstracto, que tinha a duplicação como estratégia de encenação, apresentava um momento em que se triplicava toda a cena, tal como imaginou Feldman.

havê-la tirado. Foi a última semana antes da estreia... Resolvi tirar. Pedi desculpas a todos que trabalharam para fazer os figurinos, por todo o dinheiro que foi gasto, pelo trabalho feito..., mas não valia a pena. O espetáculo sofria demais e o que ganhava não estava à altura do que sofria. E eu tirei a cena, eu insisto. E saí do teatro para chorar por ter retirado aquela cena que, para mim, era extraordinária. E eu tirei. Doeu como nada nunca doeu. Eu nunca chorei por uma cena que tive que tirar. Chorei, chorei, chorei, chorei... E o Dasso estava do meu lado e me acalmou... Mas, bem, eu tinha que tirá-la, não funcionava assim. Eu falava para o Dasso, chorando: "essa é a ética do espetáculo". E eu me cobro sobre o que o espectador deve viver como experiência... Agora, essa cena, na ética do laboratório, fizemos até a morte. Fizemos muitas vezes. E foi uma cena difícil, digamos, mas eu tive que tirá-la.¹⁷⁵

¹⁷⁵ No original: FÁVERO: Juan habla de eso en las bitácoras, sobre eso de desechar materiales. Porque en el fondo hay materiales que no servían a lo que estaba siendo investigado, o no funcionaron adecuadamente con los procedimientos, o también en relación a lo espectacular de si esas escenas sirven o no sirven para generar el espectáculo.

FELDMAN: Mira, hasta el último momento de La traducción había una escena, que yo la llamaba "Eco". Había una escena en alemán – que es como un original –, que tenía un doblaje en español que aplicaba una censura que cambiaba el sentido completamente. Luego este doblaje que censuraba se hacía cuerpo y la escena pasaba a estar tres veces en el escenario. Había tres mesas, tres teléfonos, seis sillas, los personajes se triplicaron, todo estaban con el mismo vestuario... Y para mí estaba buenísimo. Era un procedimiento que tenía que ver con la investigación, y la sostuve... Todos me decían "no, es muy difícil" y yo decía "hay que hacerla, va a valer la pena". Va-a-valer-la-pena... Y la pena era que jodía la estructura de la obra, hacía que todos corrieran a cambiarse para estar vestidos de los mismos personajes, entonces tenía que meter otra escena en el medio, lo que hacía que la obra se hiciera más larga... Llegaban, y después de hacer la escena, todos tenían que correr a cambiarse para volver a sus personajes, entonces necesitaba otra escena más en el medio y eso generaba un cambio de ritmo... O sea, la obra penaba mucho por esta escena. Pero para mí valía mucho esa pena. Y la hicimos. El teatro pagó el vestuario por tres, la escenografía por tres, estaba todo. Y yo sosteniendo, sosteniendo, pero no funcionaba. O sea, la escena sola sí funcionaba, pero no funcionaba a la altura de toda la obra. Todo el quilombo que estábamos haciendo le exigía al espectador, le exigía un gran esfuerzo para poder ver ese momento. Pero para mí esa escena era necesaria. Sí valía el esfuerzo porque iba a ser un paisaje increíble, una escena tan pocas veces, o nunca, vista... Pero la saqué. Y yo la saqué y salí afuera del teatro a llorar por haberla sacado. Fue la última semana antes del estreno... Decidí sacarla. Pedí disculpas a todos los que trabajaron para hacer los vestuarios, por todo el dinero que fue gastado, por el trabajo hecho... Pero no lo valía. El espectáculo sufría demasiado y lo que ganaba no estaba al nivel de lo que sufría. Y la saqué, insisto. Y me fui afuera del teatro a llorar por haber sacado esa escena que

Esse relato – emocionante – de Matías Feldman nos leva ao terceiro ponto, a relevância do público durante a construção da montagem. O que merece ser destacado é que uma *Prueba*, apesar do seu caráter altamente investigativo, não anula a manifestação do espetacular. Lembre-se que o mesmo acontece em Tercer Abstracto. A manifestação do espetacular existe para as espectadores e espectadores. Em outras palavras, a manifestação do espetacular é algo que implica espectadores em conexão franca com o acontecimento cênico (DASSO, 2015); não é à toa que a primeira *Prueba* se chamou *Prueba 1: El espectador*, pois pesquisou especificamente a possibilidade de “espectatorializar” a cena, de gerar um novo vínculo com o público no teatro. Feldman (Entrevista B) afirma que sempre colocou os/as espectadores/as como centro de suas peças, porque o que lhe interessa é a experiência vivida pelo público. Ele relembra o exemplo da maçã de Borges e diz “o teatro ocorre no choque do espectador com o objeto” É aí onde ocorre o teatro. Então, como não vou pensar no espectador?”¹⁷⁶

MATÍAS FELDMAN: Eu via que o teatro estava deixando o espectador de lado, gerando espetáculos muito enigmáticos... ou onde a experiência era mais de quem fazia o teatro do que quem ia ao teatro. E o louco disse que quem ia ao teatro, que aliás não vivia nenhuma grande experiência, pagava para o que estava dentro viver a experiência. Então eu pensava, vamos começar a pagar o espectador, porque se a experiência vai ser para nós que fazemos, então o espectador deveria ser pago por nós para vir assistir e assim, olhando para mim eu completo minha experiência como ator nesta peça, ou como diretor para fazer esta peça, e que me olhem. Essa situação me parecia tão

para mí era extraordinaria. Y la saqué. Me dolió como nunca me dolió algo. Nunca lloré por una escena que tuve que sacar. Lloré, lloré, lloré, lloré... Y estaba Dasso al lado y me calmaba... Pero, bueno, la tuve que sacar, no funcionaba así. Le decía a Dasso llorando: “esa es la ética del espectáculo”. Yo ahí me debo a lo que el espectador debe vivir como experiencia... Ahora, esa escena, en la ética del laboratorio, la hicimos a morir. La recontra hicimos. Y era una escena costosa, digamos, pero la tuve que sacar.

¹⁷⁶ No original: El teatro ocurre en el choque del espectador con el objeto. Es ahí donde ocurre el teatro. Entonces ¡cómo no voy a pensar en el espectador!.

ridícula que eu disse não, não, não, temos que virar completamente esse eixo. Isso foi quase uma postura política. A primeira peça do *Proyecto Pruebas* é sobre o espectador, e o que mais importa para nós é o espectador.¹⁷⁷

Esta afirmação de Feldman que, de tão trágica, chega a ser cômica, expõe o público como elemento central da construção de um espetáculo resultante do processo de pesquisa. O público é fundamental para que o objeto de pesquisa final da companhia seja levado a cabo, a percepção. Tanto Feldman como Atencio compreendem uma “função” para a pesquisa no teatro, e esta função recai sobre a percepção dos espectadores e espectadoras. Ao invés de representar uma experiência, que no caso do realismo, por exemplo, leva à identificação do público com certas personagens, nas pesquisas desenvolvidas tanto por Buenos Aires Escénica como por Tercer Abstracto busca-se propor uma experiência para o público, experiência está baseada no jogo com a percepção de quem frui no espetáculo. É na construção do espetáculo e no encontro deste com o público que a prática como pesquisa se consolida.

MATEUS FÁVERO: Por isso é impossível terminar uma *Prueba* sem uma peça. A peça é essencial...

MATÍAS FELDMAN: Sim. Acho que sim. Na verdade, na *Prueba 6: La rima* está pesquisada, está escrita, mas não estreou. Não existe a *bitácora*, nem o *Workshop*. Foi apenas laboratório e escrita. Está truncada. A pesquisa é espetáculo porque

¹⁷⁷ No original: Yo veía que el teatro venía dejando muy atrás al espectador, generando espectáculos muy crípticos... o donde la experiencia era más de quiénes hacían el teatro que de quiénes iban al teatro. Y lo loco de eso es que los que iban al teatro, que más encima no vivían ninguna gran experiencia, pagaban para hacerle vivir la experiencia al que está adentro. Ahí yo pensaba, entonces empecemos a pagarle al espectador, porque si la experiencia va a ser de quienes lo hacemos, entonces el espectador debería ser pagado por nosotros para que venga a mirar y de esa forma al mirarme completo mi experiencia como actor de esta obra o como director de hacer esta obra, y que me miren. Me parecía tan ridícula esa situación que yo decía no, no, no, hay que darle vuelta completamente a ese eje. Eso fue casi una postura política. La primera obra del Proyecto Pruebas es sobre el espectador, y lo que más nos importa es el espectador.

tem todas essas arestas. É também o maior elo com os espectadores, no fim das contas. Porque embora existam *bitácoras* e *workshops*, o lugar onde acontece a festa, onde vem muita gente, é o espetáculo. A peça é o motor que leva as pessoas a pedir a *bitácora* e querer participar dos *workshops*. São os espetáculos. É o central, porque se o teatro pretende trabalhar com a percepção, essa percepção não é minha, o que, claro, está operando como hipótese, mas a percepção, no final, é a de cada um dos espectadores que vai assistir o espetáculo. A pesquisa tem que ser encenada para ver se finalmente o que descobrimos funciona efetivamente ou se te mostramos os procedimentos que fizemos como um espetáculo em si. Esse é o ponto alto da *Prueba*. Os outros resultados são importantes, mas tenho a impressão de que a peça é a mais importante¹⁷⁸.

¹⁷⁸ No original: FÁVERO: Por eso mismo es imposible terminar una prueba sin una obra. La obra es fundamental...

FELDMAN: Sí. Yo creo que sí. De hecho, la *Prueba 6: La rima* está investigada, está escrita, pero no está estrenada. No está la bitácora y no está el Workshop. Fue solo laboratorio y la escritura. Está trunca. La investigación es espectáculo porque tiene todas esas aristas. Además, es la vinculación más grande con los espectadores finalmente. Porque si bien están las bitácoras y los workshops, el lugar donde ocurre la fiesta, donde viene mucha gente, es el espectáculo. La obra es el motor que lleva a las personas a pedir la bitácora y a querer participar en los workshops. Son los espectáculos. Es lo central, porque si el teatro se propone trabajar con la percepción, esa percepción no es la mía que, claro, está operando como hipótesis, sino que la percepción, finalmente, es la de cada uno de los espectadores que van a ver ese trabajo. La investigación tiene que estar puesta en escena para ver si finalmente eso que descubrimos funciona efectivamente o te mostramos los procedimientos que hemos hecho como espectáculo en sí mismo. Ese es el punto culmine de la prueba. Los otros productos son importantes, pero me da la impresión de que la obra es lo más importante.

DOSSIÊ

BUENOS AIRES ESCÊNICA

PROYECTO PRUEBAS

PRUEBA 1: EL ESPECTADOR



A Prueba I "El espectador" pesquisa e reflete sobre o lugar do espectador no evento teatral. O que acontece quando o espectador que olha é olhado? E o que acontece quando o que olha para o espectador é ficção?

Com esta Prueba tentamos retirar o espectador do lugar passivo da mera observação. É por isso que trabalhamos em um espaço hiper-realista, um teatro transformado em uma casa de classe média, onde os espectadores circulam seguindo os personagens, observando-os como se fossem voyeurs. A linguagem da atuação é hiper-realista, mas a ficção destrói esse contrato quando essa intimidade olha para o espectador, ou seja, deixa de ser um objeto olhado para ser um objeto que olha. Os espectadores são observados pela própria ficção. Isso gera um choque perceptivo, tirando-os da passividade típica das obras teatrais.

[PT] ▲

▼ **[ES]**

La Prueba I "El espectador" investiga y reflexiona acerca del lugar del espectador en el hecho teatral. ¿Qué sucede cuando el espectador que mira es mirado? ¿Y qué ocurre cuando aquello que mira al espectador es la ficción?

Con este Prueba intentamos correr al espectador del lugar pasivo de la mera observación. Por eso trabajamos en un espacio hiperrealista, un teatro transformado en un hogar de clase media, donde los espectadores se trasladan siguiendo a los personajes, observándolos como si fueran voyeurs. El lenguaje en la interpretación actoral es hiperrealista, pero la ficción destruye ese contrato cuando esa intimidad mira al espectador, es decir, deja de ser objeto mirado para ser objeto que mira. Los espectadores son observados por la propia ficción. Eso genera un cimbronazo perceptivo sacándolos de la pasividad típica de las obras teatrales.

¹⁷⁹ Disponível em: <http://www.alternativateatral.com/obra31205-prueba-1-el-espectador>.

PRUEBA 2: LA DESINTEGRACIÓN



PRUEBA 2: LA DESINTEGRACIÓN [2015]¹⁸⁰

O que desintegramos?
Algumas cenas? Uma
história? Um modelo de
representação? Esse modelo
seria o Realismo? Que
realismo? O que é Realismo?

Com a Prueba II: La
desintegración pretendemos
reabrir nosso processo de
investigação, suas
perguntas e suas respostas
provisórias.

Intuímos que por trás de um
modelo de representação
existe um complexo sistema
perceptivo, forjado ao
longo de séculos pelos meios
hegemônicos de produção
simbólica. Este modelo
condiciona o nosso olhar,
treina-o dando-lhe
mecanismos de edição e
classificação. Diante da
falha, diante da
desintegração de suas
variáveis, da quebra da
ordem, dos tempos e das
correspondências, o que
vemos, o que não vemos? O
que ressoa?

[PT] ▲

▼ **[ES]**

¿Qué desintegramos? ¿Unas
escenas? ¿Un relato? ¿Un
modelo de representación?
¿Ese modelo sería el
Realismo? ¿Qué Realismo?
¿Qué es Realismo?

Con Prueba II: La
Desintegración nos
proponemos abrir nuevamente
nuestro proceso de
investigación, sus
preguntas y sus provisórias
respuestas.

Intuimos que detrás de un
modelo de representación
hay un complejo sistema
perceptivo, forjado durante
siglos por los medios
hegemónicos de producción
simbólica. Este modelo
condiciona nuestra mirada,
la adiestra otorgándole
mecanismos de edición y
clasificación. Ante la
falha, ante la
desintegración de sus
variables, la ruptura del
orden, los tiempos y las
correspondencias, ¿qué
vemos?, ¿qué no vemos? ¿Qué
resuena?

¹⁸⁰ Disponível em: <http://www.alternivateatral.com/obra36860-prueba-ii-la-desintegracion>.

PRUEBA 3: LAS CONVENCIONES



PRUEBA 3: LAS CONVENCIONES [2016]¹⁸¹

Pensamos em convenções como contratos implícitos entre duas partes. Espectador e peça estabelecem uma relação contratual. Que convenções preexistem à exibição de um espetáculo? Que convenções são estabelecidas pelo próprio espetáculo?

Sem pretender respostas definitivas a estas questões, a investigação desenvolve um dispositivo cénico próprio. Nossa pergunta específica foi: E se, em uma peça, um personagem não entende as convenções? Em diálogo com o romance *O Idiota* de Fiódor Dostoevski, Matías Feldman escreve este texto (no âmbito da Bolsa Iberescena para Criação em Residência, em Madrid), especialmente concebido para a Prueba III.

Barnabé chega a Accra, uma colônia europeia em Gana, e rapidamente se vê envolvido nos conflitos de uma família alemã. A ingenuidade do epiléptico Bernabé se choca com o ambiente burguês que o cerca. O problema vai além da falta de compreensão das convenções sociais: Bernabé não entende nenhum tipo de convenção teatral.

A peça, por meio de novas convenções, tenta em vão resolver os inconvenientes que o idiota gera. Isso revela uma das cláusulas

mais importantes do contrato convencional: sua invisibilidade.

Com a Prueba III, talvez a mais próxima do formato "peça", pretendemos investigar o fenômeno das convenções, em sua complexidade e prodígio: Como funcionam? Como as percebemos? Como operam sobre o cênico?

[PT] ▲

▼ [ES]

Pensamos las convenciones como contratos implícitos entre dos partes. Espectador y obra establecen una relación contractual. ¿Qué convenciones preexisten a la exhibición de un espectáculo? ¿Qué convenciones son establecidas por el propio espectáculo?

Sin pretender respuestas finales a estos interrogantes, la investigación desarrolla su propio dispositivo escénico. Nuestra pregunta

¹⁸¹ Disponível em: <http://www.alternativateatral.com/obra45226-prueba-iii-las-convenciones>.

específica fue: ¿Qué pasaría si, en una obra teatral, un personaje no comprendiera las convenciones? Dialogando con la novela El idiota de Fiódor Dostoievski, Matías Feldman escribe este texto (en el marco de la Beca Iberescena para la Creación en Residencia, en Madrid), diseñado especialmente para la Prueba III.

Bernabé llega a Accra, una colonia europea en Ghana, y rápidamente se ve involucrado en los conflictos de una familia alemana. La ingenuidad del epiléptico Bernabé choca con el ámbito burgués que lo rodea. El problema va más allá de la no comprensión de las convenciones sociales:

Bernabé no comprende ningún tipo de convención teatral.

La obra, a través de nuevas convenciones, intenta en vano solucionar los inconvenientes que el idiota genera. Queda así en evidencia uno de los incisos más importantes del contrato convencional: su invisibilidad.

Con Prueba III, quizá la más cercana al formato "obra teatral", nos proponemos indagar en el fenómeno de las convenciones, en su complejidad y prodigio: ¿Cómo funcionan? ¿De qué manera las percibimos? ¿Cómo operan sobre lo escénico?

PRUEBA 4: EL TIEMPO



A Prueba 4 IV consiste em cenas com o tempo desacelerado a ponto de parecerem imóveis. Isso significa que o evento/história não progride (ou progride em sua expressão mínima), enquanto o tempo continua transcorrendo.

Pensamos numa dramaturgia de três direções condensadas no instante: o que aconteceu antes, o que vai acontecer e uma terceira, mais estranha, um presente esticado.

Sendo imagens ou cenas retardadas, a sensação do tempo cronológico é bloqueada; portanto, a história convencional de concatenação de eventos desaparece e, ao contrário, surge uma história do "instantâneo", que ocorre verticalmente e não horizontalmente.

A ideia é gerar uma espécie de distorção do tempo. Um atraso estranho. E com isso uma ruptura do conjunto do tempo da história.

[PT] ▲

▼ **[ES]**

La Prueba IV consiste en escenas cuyo tiempo se desacelera al punto de parecer quietas. Esto genera que el acontecimiento/relato no progrese (o que progrese en su mínima expresión), mientras que el tiempo sigue transcurriendo.

Pensamos en una dramaturgia de tres direcciones condensada en el instante: lo que pasó antes, lo que va a pasar y una tercera, más extraña, un presente estirado.

Al ser imágenes o escenas ralentizadas, la sensación de tiempo cronológico queda obturada; por ende, el relato convencional de concatenación de acontecimientos se desvanece y, por el contrario, surge un relato de lo "instantáneo", uno que ocurre de manera vertical y no horizontal.

La idea es generar una suerte de deformación del tiempo. Una extraña dilación. Y con ello una ruptura del tándem relato-tiempo.

¹⁸² Disponível em: <http://www.alternivateatral.com/obra45227-prueba-iv-el-tiempo>.

PRUEBA 5: EL RITMO



Tudo é atravessado pelo ritmo. São formas que percebemos ao nosso redor e dentro de nós mesmos. Os ciclos da natureza, a concatenação de ruídos e sons das cidades, nossa respiração, nossa fala, nossos passos ao caminhar. Às vezes são regulares, às vezes irregulares. Às vezes há repetição, outras vezes uma fuga.

Uma empresa terceirizada por uma empresa terceirizada por outra empresa terceirizada por uma multinacional com sede em alguma coordenada imprecisa. Sua função é fazer parte do fluxo de informações e amostragem de mercadorias de diferentes empresas de logística terceirizadas por outras empresas de logística terceirizadas pela mesma empresa. Uma antiga funcionária observa a nova dinâmica de trabalho que gera um ritmo estranho e incompreensível. O virtual parece prevalecer sobre a experiência material. Tudo tende a acelerar. Tudo tende a perder matéria. Ela tenta se adaptar a esse ritmo que constantemente a deixa de fora. Será inevitavelmente parte do resíduo desta nova era.

Entendemos por ritmo a sensação que nossa percepção gera por meio de

uma ordenação de combinações de eventos. El Ritmo (Prueba 5) é uma pesquisa específica sobre a métrica, acentos, motivos, textura, regularidade, irregularidade. Interessamos tomar todas as variáveis cênicas como elementos capazes de gerar um ritmo determinado. Pensar as cenas como partituras, explorar as batidas e os acentos. Explorar as combinações desse ritmo com o conteúdo dessas cenas. Levar procedimentos musicais para a cena. O trabalho rítmico não estará necessariamente vinculado ao texto, mas será transferido para todos os elementos cênicos: um soco, o movimento de uma cadeira, a entrada de um personagem, uma tosse, o movimento de um braço, servir café, etc. As cenas da Prueba serão regidas pelo ritmo e não apenas pelo conteúdo. O que aconteça será parte de um fluxo, de uma pulsação determinada, gerando uma tensão particular entre ritmo e história.

Mas, El ritmo (Prueba 5) por sua vez se propõe como reflexão sobre o trabalho.

[PT] ▲

¹⁸³ Disponível em: <http://www.alternivateatral.com/obra49165-el-ritmo-prueba-5>.

▼ [ES]

Todo está atravesado por el ritmo. Son formas que percibimos a nuestro alrededor y dentro de nosotros mismos. Los ciclos de la naturaleza, las concatenaciones de ruidos y sonidos de las ciudades, nuestra respiración, nuestro hablar, nuestros pasos al caminar. A veces son regulares, otras irregulares. Algunas veces hay repetición, otras veces una fuga.

Una empresa tercerizada por una empresa tercerizada por otra empresa tercerizada por una multinacional con base en alguna coordenada inexacta. Su función es ser parte del flujo de información y muestreo de mercadería de distintas empresas de logística tercerizadas por otras empresas de logística tercerizadas por esa misma empresa. Una antigua empleada observa la nueva dinámica laboral que genera un ritmo extraño e incomprensible. Lo virtual pareciera imponerse por sobre la experiencia material. Todo tiende a la rapidez. Todo tiende a perder materia. Ella intenta adaptarse a ese ritmo que constantemente la deja afuera. Indefectiblemente será parte de los residuos de esta nueva era.

Entendemos por ritmo a la sensación que genera nuestra percepción a través de un ordenamiento de

combinaciones de sucesos. El ritmo (Prueba 5) es una investigación específica sobre métrica, acentos, motivos, textura, regularidad, irregularidad. Nos interesa tomar todas las variables escénicas como elementos capaces de generar un ritmo determinado. Pensar las escenas como partituras, explorar los pulsos y los acentos. Explorar las combinatorias de ese ritmo con el contenido de dichas escenas. Llevar a la escena procedimientos de la música. El trabajo rítmico no estará necesariamente vinculado al texto, sino que será trasladado a todos los elementos escénicos: un golpe, el movimiento de una silla, la entrada de un personaje, una tos, el movimiento de un brazo, servir café, etc.

Las escenas de la Prueba se regirán por el ritmo y no sólo por el contenido. Lo que suceda será parte de un flujo, de un pulso determinado, generando una tensión particular entre ritmo y relato.

Pero, El ritmo (Prueba 5) a su vez se propone como una reflexión acerca del trabajo.

PRUEBA 7: EL HIPERVÍNCULO



Hoje, a quantidade de informação é imensurável. A velocidade de circulação das imagens cresce exponencialmente. Editamos o que nos rodeia de uma forma muito particular. A Internet é o dispositivo fundamental de uma mutação que ocorre em todos os níveis. A imagem tornou-se o centro das atenções. Tornar-se imagem, fazer parte do oceano de imagens, parece mobilizar a existência contemporânea. El Hipervínculo (Prueba 7) propõe indagar sobre os novos modos de percepção trazidos pelas novas tecnologias. A multiplicidade, as temporalidades fragmentadas e a simultaneidade alimentam a curadoria indecifrável do que percebemos. Como essa tendência dialoga com a materialidade do evento cênico? O que resultaria da montagem de imagens, personagens, mundos e informações diferentes? É possível narrar de forma hiperlinkada? Narração ou curadoria?

[PT] ▲

▼ **[ES]**

Hoy, la cantidad de información es inconmensurable. La velocidad de la circulación de imágenes crece en forma exponencial. Editamos lo que nos rodea de una forma muy particular. Internet es el dispositivo fundamental de una mutación que se da en todos los niveles. La imagen se volvió el centro de la atención. Convertirse en imagen, ser parte del océano de imágenes, parece movilizar la existencia contemporánea. El Hipervínculo (Prueba 7) se propone indagar en los nuevos modos de percepción propiciados por las nuevas tecnologías. La multiplicidad, las temporalidades fragmentadas y la simultaneidad alimentan la indescifrable curaduría de lo que percibimos. ¿Cómo dialoga esta tendencia con la materialidad del hecho escénico? ¿Qué resultaría del montaje de imágenes, personajes, mundos e informaciones disímiles? ¿Se puede narrar de manera hipervincular? ¿Narración o curaduría?

¹⁸⁴ Disponível em: <http://www.alternativateatral.com/obra59476-proyecto-pruebas-el-hipervinculo-prueba-7>.

PRUEBA 8: LA TRADUCCIÓN



É realmente possível traduzir? Não é sempre uma espécie de traição? O que acontece quando tentamos traduzir gestos, ações ou estados?

Anos 60. Alemanha Ocidental. As irmãs Meier são as herdeiras de uma família pertencente à burguesia industrial. Interpeladas pelos movimentos latino-americanos, as irmãs criam um grupo revolucionário e passam à clandestinidade.

Uma tradução implica necessariamente uma interpretação, mas essa interpretação não é ingênua, tem interesses. Coloca à vista - ou evita olhar - e imprime no objeto características que provavelmente não estavam ali.

Com a Prueba 8 propomos investigar não só os problemas de tradução, mas também os de interpretação. E, para isso, exploramos as camadas de sentido que subjazem a uma expressão, uma palavra, uma ação. Como uma arqueologia teatral que cava procurando resquícios do passado [PT] ▲

▼ [ES]

¿Es realmente posible traducir? ¿No se trata siempre de un tipo de traición? ¿Qué ocurre cuando intentamos traducir gestos, acciones o estados? Años 60. Alemania Occidental. Las hermanas Meier son las herederas de una familia perteneciente a la burguesía industrial. Interpeladas por los movimientos latinoamericanos, las hermanas crean un grupo revolucionario y pasan a la clandestinidad. Una traducción implica necesariamente una interpretación, pero esa interpretación no es ingenua, tiene intereses. Pone en la mira -o bien evita mirar-, e imprime sobre el objeto rasgos que probablemente no estaban allí.

Con la Prueba 8 nos proponemos no solo indagar sobre las problemáticas de la traducción, sino también sobre las de la interpretación. Y, para ello, exploramos las capas de sentido que subyacen en una expresión, en una palabra, en una acción. Como una arqueología teatral que excava buscando pervivencias del pasado.

¹⁸⁵ Disponível em: <https://www.alternativateatral.com/obra78475-la-traduccion-prueba-8-proyecto-pruebas>.



PARTE III

DA PERGUNTA À CENA: arquivoética de um teatro investigativo

PARTE III

DA PERGUNTA À CENA: arquivoética de um teatro investigativo

Em que tentamos responder: o que a prática pode informar para a teoria?

O que a prática da pesquisa em artes pode informar para a teoria? Ou melhor, o que a prática da pesquisa em teatro pode informar para a teoria? Nesse sentido, qual seria a teoria da pesquisa em teatro?

Num primeiro momento, tentaremos entender a noção de “teatro de pesquisa”, tão comum em nosso vocabulário, para, depois, tentar responder o que as práticas analisadas na segunda parte desta dissertação podem informar, ou ensinar, para a teoria. Posteriormente, compararemos as *macropoéticas* de Tercer Abstracto e de Buenos Aires Escénica. O que essas duas *macropoéticas* têm em comum? Em que se diferenciam? Como essas metodologias dialogam com o que vimos na primeira parte desta dissertação, em relação à teoria da pesquisa em artes ou da prática como pesquisa? Esta análise é necessária pois, por último, construiremos uma *arquivoética*¹⁸⁶, a *Arquivoética* de um Teatro Investigativo.

CAPÍTULO 5

PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA A PRÁTICA TEATRAL COMO PESQUISA

em que tentamos compreender o teatro de pesquisa e a pesquisa em teatro, comparamos as *macropoéticas* “da Abstração” e “das *Pruebas*” para construir uma *Arquivoética* que informa à teoria.

¹⁸⁶ Para Dubatti (2011), a *arquivoética* avança um passo a mais em relação às *macropoéticas*, na abstração dos sistemas lógicos-poéticos. Mas, não se preocupe, mais adiante definiremos o termo.

5.1 Teatro de pesquisa e pesquisa em teatro

A formulação de um problema é muito mais importante que a sua solução. Esta pode ser apenas uma questão de habilidade matemática ou experimental. Propor problemas novos e encarar os velhos sob um novo ângulo é que requer imaginação criadora e promove o progresso da Ciência.

Albert Einstein

Até agora, temos as teorias acerca da prática como pesquisa (Parte I) e, em contraposição, duas práticas de pesquisa em teatro (Parte II). Sim, nos utilizamos da palavra contraposição para expor como a teoria e a prática, de um certo ponto de vista, vem sendo apartadas. Este ponto é o metodológico. O esforço anterior de comparar as duas *macropoéticas* latino-americanas centra-se, exatamente, nesta perspectiva: metodológica. O que aprendemos com elas? O que estas práticas podem ensinar para a teoria da pesquisa em artes? E, mais especificamente, para a pesquisa em teatro?

Quando discutimos a noção de “pesquisa em teatro”, é inevitável a associação com um termo que se tornou recorrente nas práticas teatrais brasileiras nas últimas décadas: teatro de pesquisa. Mas, o que é teatro de pesquisa? É sinônimo de pesquisa em teatro? Como o teatro de pesquisa pesquisa?

Em nosso levantamento bibliográfico em língua portuguesa encontramos poucas produções teóricas que se propõem a definir o termo teatro de pesquisa, apesar de que inúmeras o utilizam – muitas vezes, inclusive, como sinônimo de Teatro de Grupo. A nível internacional, na língua espanhola, o símile “teatro de investigación” é pouco utilizado. Não nos surpreende, no entanto, que a poucos dias do fechamento de nossa dissertação, Juan Dasso ministrasse um breve curso online por meio do Teatro Nacional Cervantes¹⁸⁷, intitulado *Proyecto Pruebas, la escena como laboratorio*, em cuja descrição aparece formulado:

¹⁸⁷ É na sala María Guerrero del Teatro Nacional Cervantes, em Buenos Aires, que a Companhia Buenos Aires Escénica estreou e realizou a temporada da *Prueba 8: La traducción*, de maio a julho de 2022. O curso ministrado por Dasso no dia 25 de julho de 2022, do qual participei, era parte das políticas de formação do Teatro Nacional e contou com a presença de mais de uma centena de pessoas, de forma virtual, entre elas principalmente professoras e professores de toda a Argentina.

“Como podemos pensar e fazer um teatro de pesquisa?” (PROYECTO PRUEBAS, 2022, n.p., tradução nossa).¹⁸⁸

Antônio Araújo, o Tó, descreve em sua dissertação de mestrado o processo de criação de *O Paraíso Perdido* (1992), primeira peça da famosa Trilogia Bíblica do grupo. Este processo, que se confunde com a conformação do próprio grupo, albergou diversas questões relativas à pesquisa em artes e, especificamente, em teatro, que foram organizadas pelo diretor em sua pesquisa, dez anos depois da estreia do espetáculo. Ele escreve:

Como já foi dito, a criação do Teatro da Vertigem se confunde com o processo de ensaio de *O Paraíso Perdido*. Uma coisa é indissociável da outra. Isso fica ainda mais imbricado na fase de preparação dos ensaios práticos. Preparação para o quê? Para a formação de um grupo? Para o desenvolvimento de uma investigação teatral? Para a criação de um espetáculo? Era tudo isso junto, embora algumas de nossas motivações estivessem menos claras que outras - ou menos assumidas.

Entre todas elas, a que despontava com mais força era a vontade de realizar uma pesquisa. Em nossos valores artísticos, fruto indiscutível da recente formação universitária e da influência crítica de muitos de nossos mestres, o teatro experimental ou de pesquisa ocupava o posto principal. Queríamos, portanto, ir em direção a ele, realizá-lo. Mas, ao mesmo tempo, nos soava obscuro, desgastado e até vazio de conteúdo, o termo teatro de pesquisa. (ARAÚJO, 2002, p. 14)

Primeiramente, um parêntese. Tó foi parte da primeira geração de professores formados no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo e que retornam a ele como docentes no início dos anos 2000 (MACHADO, 2012). Isto é relevante pois o mesmo acontece com Sérgio de Carvalho, da Cia. Do Latão e Cibele Forjaz, da Cia. Livre – que surgem nos anos 1996 e 2000, respectivamente. Desse modo,

A cidade de São Paulo experimentou novas formas de relação e ofereceu a oportunidade para que o “teatro de pesquisa” se tornasse verossímil e aceitável. A presença da universidade na conformação de uma geração de criadores foi fundamental nesse sentido. Estar em diálogo com teorias teatrais oriundas de diferentes escolas criou a pressão de “agenda” a ser cumprida.

Assim, o compromisso com a pesquisa – antes uma particularidade dos cursos de teatro nas universidades de artes cênicas – vingou como prática para outros redutos teatrais. Por exemplo, dos dezoito grupos contemplados pela lei de Fomento em 2011, somente dois foram formados por alunos de universidades públicas – os outros dezesseis grupos se constituíram em outros ambientes (escolas, comunidades periféricas, grupos de amigos). (MACHADO, 2012., p.106)

¹⁸⁸ No original: ¿Cómo podemos pensar y hacer un teatro de investigación?

Dito isso, retornemos ao depoimento de Antônio Araújo. Muitos pontos nos interessam aqui, no entanto, para manter o foco não nos debruçaremos a fundo sobre o desenrolar do processo do Teatro da Vertigem, mas discorreremos sobre a sua relação com o teatro de pesquisa. O diretor, primeiro, descreve o interesse epistemológico de pesquisa presente no grupo. Logo, associa o termo “teatro experimental” com “teatro de pesquisa”. E, por último, constata o vazio no que tange a compreensão da noção de teatro de pesquisa, apontando o termo como desgastado e sem conteúdo.

Portanto, com o interesse de serem artistas-pesquisadores, os criadores e criadoras do grupo decidem, primeiro, por estudar e compreender o que era “pesquisar”, na lógica da Ciência, para depois “pesquisar” em arte, em teatro. Na conclusão de sua dissertação, Araújo escreve:

No caso do processo de *O Paraíso Perdido*, deixáramos de vez uma certa generalidade em relação ao dito *teatro de pesquisa*. Apesar dos obstáculos e imprecisões dentro da vasta quantidade de conceitos e temas que investigamos, é inegável o quanto, de fato, avançamos na prática da pesquisa em arte. (ARAÚJO, 2002, p.149, grifo do autor)

Sem dúvidas, a investigação do diretor que resultou no livro “A Gênese da Vertigem: O Processo de Criação de *O Paraíso Perdido*” contribuiu muito à construção de um imaginário acerca do teatro de pesquisa, apresentando a descoberta do processo colaborativo e construindo um pensamento sobre a metodologia dos ensaios. No entanto, é na sua tese de doutorado “A Encenação no Coletivo: Desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo”, que o diretor e pesquisador propõe o processo colaborativo não só como modo de produção, de criação ou como resultante estética, mas também como “metodologia de trabalho”, apresentando as etapas e procedimentos trabalhados de forma recorrente nos processos do Vertigem (ARAÚJO, 2008).

De certo modo, 12 anos depois, podemos dizer que leituras equivocadas de ambos os materiais geraram uma tendência à associação entre “teatro de pesquisa” e “teatro colaborativo”, como se esta fosse a única forma de pesquisa em teatro. Estas leituras, acreditamos, também se devem a ausência de outros materiais que busquem preencher este vazio, relativo, por um lado, ao próprio conceito “teatro de pesquisa” e, por outro, ao que diz respeito às metodologias de pesquisa em teatro.

O teatro colaborativo, que se desenvolve a partir da década de 90, vem da linhagem direta das criações coletivas dos anos 70. Sobre a diferenciação entre os termos e práticas há inúmeros estudos, além das próprias produções de Antônio Araújo como exemplos vivos. Estes modos – que tomando o viés de Araújo, podem ser analisados nas perspectivas de criação, estética, de produção e metodológica – caracterizam também o que ficou conhecido como Teatro de Grupo¹⁸⁹, que, como mencionamos anteriormente, é outro termo ao qual se associa a noção de teatro de pesquisa.

Não pretendemos estender mais o debate sobre este tema. Não porque não seja relevante, mas por entendermos que este compreende um outro e extenso debate. Nosso objetivo é, apenas, o de desemaranhar os termos associados ao teatro de pesquisa. Nesse sentido, é de suma importância a análise de alguns conceitos propostos por Pavis no *Dicionário do Teatro*, os quais tiveram ecos e reverberações no Brasil. O pesquisador francês apresenta para o verbete “Teatro Experimental” a seguinte definição:

O termo teatro experimental está em concorrência com teatro de vanguarda, teatro-laboratório, performance, teatro de pesquisa ou, simplesmente, teatro moderno; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial e burguês que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial. (2008, p.388)

¹⁸⁹ A pesquisa de Rosyane Trotta – dramaturga, diretora, doutora em teatro e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) – dedicada aos sistemas de organização e de criação em grupo, reúne materiais e elaborações fundamentais para compreensão do Teatro de Grupo. Em um sem-fim de publicações, recomenda-se a sua dissertação de mestrado “Paradoxo do Teatro de Grupo no Brasil”, na qual, inclusive, tece diferenciações entre Teatro de Grupo e grupos de teatro. Entre outras definições, ela diz que o que caracteriza o Teatro de Grupo é o pensamento e a prática que orientam o seu modo de produção (TROTТА, 1995). Já o pesquisador André Carreira, por sua vez, afirma que “A diversidade de formas e modelos que caracteriza o teatro de grupo não permite pensá-lo como um todo homogêneo e de fácil identificação” (CARREIRA, 2011, p.43). Ele expõe, por um lado, que no nosso imaginário o termo “teatro de grupo” faz referência a um teatro que se faz nos territórios da independência e da autonomia, resultante de projetos coletivos, posicionados em oposição ao teatro comercial e aos teatros guiados pelos projetos individuais de diretores. Mas o pesquisador se pergunta: “Entretanto, tais elementos refletem de fato a complexa variedade de formas organizativas que a nomenclatura “teatro de grupo” abarca?” (Ibid., p. 43). E Carreira recorre à Trotta, quando esta afirma que vários grupos, tais como Galpão, Oi Nois Aqui Traveiz, Imbuaca, Teatro de Anônimo, Quem Tem Boca E pra Gritar, tomaram por referência da antropologia a noção de “teatro de grupo” como elemento de identidade, consolidando, assim, o termo que se buscava delinear no contexto da cena brasileira. (Ibid., p. 45).

Primeiro Pavis associa o termo teatro de pesquisa a outros, tão amplos, como: teatro experimental, teatro-laboratório, *performance* e teatro moderno – como já mencionamos anteriormente, acreditamos que as vanguardas artísticas, na Cena Moderna, anunciaram a pesquisa em artes e em teatro¹⁹⁰; no entanto, correspondem a outro período histórico, político e artístico. Logo, Pavis apresenta o termo em oposição ao teatro burguês e de repertório, definindo-o como uma “atitude” perante a tradição e a exploração comercial.

No entanto, no “Dicionário de Teatro” de Pavis não há um verbete específico para Teatro de Pesquisa. Como vimos acima, o pesquisador associa o Teatro Experimental, ou de pesquisa, ao termo “Teatro Laboratório”, e este verbete está presente em seu dicionário:

Teatro experimental onde os atores efetuam pesquisas sobre interpretação ou encenação, sem preocupação com lucro comercial e sem mesmo considerar como indispensável a apresentação para um grande público, de um trabalho acabado¹⁹¹. (2008, p.391)

Outra vez aparece como característica do teatro de pesquisa a oposição ao teatro comercial, ou por outra, como alicerce, do ponto de vista político e dos modos de produção, do teatro laboratório. Ao mesmo tempo, apresenta-se um novo elemento: o trabalho do ator. Sobre este segundo ponto, o pesquisador Umberto Cerasoli Jr. desenvolve em sua dissertação de mestrado que

o termo “Teatro de Pesquisa” não é corrente na tradição teatral, entretanto, quando olhamos para a história do teatro do século XX, parece-nos nítida a existência de um determinado grupo de experiências teatrais que não só buscaram uma nova forma de expressão (estética) como desenvolveram os critérios correspondentes para a formação (técnica) do seu ator. (CERASOLI JR., 2010, p.28)

Com esta perspectiva, o pesquisador afirma que a origem desta noção pode ser localizada em um “movimento de retomada” de criações produzidas a partir de coletivos e companhias na Europa e nos Estados Unidos das décadas de 1960 e 1970 (Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, Living Theatre, Open

¹⁹⁰ Como vimos no capítulo 2 com Marco de Marinis e a diferenciação entre pesquisa e experimentação no século XX.

¹⁹¹ Sobre isso, discorreremos mais no próximo subcapítulo.

Theatre, Odin Teatret e Centro Internacional de Pesquisa Teatral de Peter Brook). No entanto, afirma que Stanislávski, Meyerhold e Copeau também são exemplos de teatro de pesquisa, pois “conjugaram experimentação estética com formação técnica” (Ibid.). Nessa linha de raciocínio, Cerasoli tenta definir o termo teatro de pesquisa:

A especificidade do conceito reside, portanto, no fato de que para estes grupos a questão da formação do ator é central e programática, e não acessória e acidental. A formação é, em outras palavras, o motor de sua inovação. (Ibid., p. 29)

No entanto, para o autor, o termo que associa a “pesquisa” à “formação do ator” não está tratando de definir um teatro histórico, senão oferecer exemplos que podem ser localizados no Brasil contemporâneo. Para ele, O CPT (Centro de Pesquisa Teatral) de Antunes Filho, o CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator) da USP e o Grupo LUME de Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP) “são alguns exemplos de projetos dedicados à investigação sistemática do trabalho do ator”, nos quais artistas-pesquisadores se dedicam “à construção de um modo próprio de pensar e fazer teatro” (Ibid.).

Como podem ver, não é fácil a tarefa de tentar definir o teatro de pesquisa, principalmente quando este está associado a outra infinidade de termos. Como dissemos anteriormente, nosso objetivo era o de desemaranhar estes termos, mais que propor uma definição monolítica para teatro de pesquisa, já que este não é o centro da nossa dissertação. No entanto, pensamos que nossos estudos podem orientar uma compreensão sobre o teatro de pesquisa, principalmente no que diz respeito às metodologias.

Pensando na tricotomia proposta por Borgdorff (2011) – pesquisa sobre as artes, pesquisa para as artes e pesquisa nas artes –, podemos buscar o seu símile no campo do teatro: pesquisa sobre o teatro, pesquisa para o teatro e pesquisa em teatro. Atrelando estas ideias a dos outros autores e autoras com os quais debatemos na Parte I, em especial Silvio Zamboni e Maria José Contreras, poderíamos entender que a pesquisa em teatro é aquela conduzida pelos próprios/as artistas cênicos na/através/por meio da criação, entendendo aqui a noção de pesquisa a partir da perspectiva teórica desenvolvida na primeira

parte da dissertação. Neste caso, a pesquisa não estaria direcionada somente à prática da atuação, como propõe Cerasoli. O teatro de pesquisa seria, então, um teatro que pratica a pesquisa, que realiza uma investigação em teatro. Um teatro que, vinculando arte e ciência, entende a criação como pesquisa. Do ponto de vista metodológico, sobre que viemos nos debruçando em nossa dissertação, o teatro de pesquisa seria aquele que propõe e lida com perguntas que só podem ser respondidas por meio da prática teatral, pois são indagações relativas ao teatro (e, assim, emergem as questões relativas à ontologia e a epistemologia do teatro de pesquisa). Certamente, haverá outras formas de analisar e definir o teatro de pesquisa, como, por exemplo, a partir da perspectiva estética ou de produção – esta última apresenta uma característica fundamental de oposição à lógica de produção do teatro comercial. Esperamos, com este esforço, não sentenciar definitivamente o termo, mas direcionar novos olhares para que futuras pesquisas possam frutificar e, quem sabe, proporcionar novas definições para este modo de fazer teatral, ou para esta prática teatral conhecida como teatro de pesquisa.

Como mencionamos no início desse capítulo, nosso olhar está direcionado para a metodologia. No primeiro capítulo, diagnosticamos que Borgdorff (2011) pouco discute a questão metodológica quando aborda a pesquisa nas artes. Isso acontece, por um lado, porque não existe uma regra metodológica geral para a pesquisa em artes, e, por outro, pelo fato dessas pesquisas serem conduzidas “de dentro”, pelos próprios artistas, apresentando uma pluralidade metodológica. No campo do teatro, ou melhor, do teatro de pesquisa, este vazio é ainda maior, apesar de contribuições como a de Antônio Araújo. Por isso, apostamos em estudar e analisar duas práticas de pesquisa em teatro latino-americanas, destrinchando suas *macropoéticas* – ou metodologias de pesquisa e criação. Poderíamos extrair, da comparação entre estas *macropoéticas*, alguma perspectiva metodológica que oriente um fazer artístico investigativo, uma prática teatral como pesquisa, uma pesquisa em teatro, um teatro de pesquisa?

Sim, e isso é o que procuraremos demonstrar agora.

5.2 Macropoéticas Comparadas

Como já mencionamos, a escolha das duas práticas de pesquisa, de Tercer Abstracto e de Buenos Aires Escénica, deveu-se a nossa análise prévia, anterior ao processo de pesquisa no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, de que as duas apresentavam certas características em comum. Estas características, entretanto, não correspondem ao campo dos espetáculos, das peças, ou seja, em relação à forma dos espetáculos ou suas “linguagens”. As semelhanças observadas entre as duas práticas correspondem ao campo metodológico da pesquisa e criação, ou da prática como pesquisa. Com a análise das *micropoéticas* e a construção das *macropoéticas*, pudemos identificar oito pontos, sobre os quais discorreremos agora.

5.2.1

A PERGUNTA COMO MOTOR E GUIA DA CRIAÇÃO

Não existe pesquisa sem um campo problemático sobre o qual as pessoas que pesquisam se debruçam. No caso da prática como pesquisa, para María José Contreras (2018) este campo diz respeito aos próprios procedimentos e metodologias artísticas. Este campo problemático se converte em perguntas que, para a pesquisadora, só podem ser abordadas pela/com/desde a prática.

Tanto Tercer Abstracto como Buenos Aires Escénica trabalham com perguntas. No primeiro caso, os artistas denominam “pergunta de pesquisa” e, no segundo, “pergunta regente”. Essas perguntas regem todo o processo, são o motor que permite que o veículo da pesquisa se desloque. As perguntas organizam a busca pelo desconhecido e garantem que a intenção epistemológica de pesquisa se converta em ação. Quando Tercer Abstracto e Buenos Aires Escénica se perguntam, saem de uma possível zona de conforto da criação para adentrar no desconhecido da investigação.

Ambas as práticas não iniciam seus processos com perguntas, mas chegam a elas para dar início ao período de laboratório. O que move a prática laboratorial não é algo que já conhecem, que já sabem fazer; não é um tema, sobre o qual se debruçarão para criar uma peça; não é algo que “querem dizer” – quantas vezes escutamos isso no teatro, principalmente no início dos processos: “o que queremos dizer com essa peça?”, como se um espetáculo

fosse um discurso; não é algo que “querem contar” ou que “querem narrar”; e, também, não é um texto dramático, uma dramaturgia, que pretendem encenar. O que move os processos de pesquisa e criação de ambas os coletivos são perguntas pertinentes ao próprio fazer teatral, metodológico e procedimental.

As perguntas não provêm da inspiração divina ou de um gênio criador – ou de um gênio cientista. Estaríamos equivocados se disséssemos que somente um certo tipo de pessoa – um gênio – pode trabalhar o teatro assim. As perguntas emergem de algo concreto, do estudo de algo concreto. No caso de *Tercer Abstracto* e de *Buenos Aires Escénica*, este “algo concreto” é um grande campo problemático. *Tercer Abstracto* pesquisa as vanguardas artísticas do século XX, sejam elas visuais ou cênicas, para criar estratégias de encenação. *Buenos Aires Escénica* pesquisa a percepção no teatro por meio de elementos e procedimentos provenientes da própria teatralidade. Destes grandes campos problemáticos emergem os problemas – ou perguntas – relativos aos processos específicos.

Tercer Abstracto primeiro define o artista que será pesquisado no processo criativo; estuda-o; compreende suas indagações, políticas, premissas; conhece suas obras e suas etapas de criação. Por meio destes caminhos, o coletivo de artistas-pesquisadores/as desenvolve uma pergunta de pesquisa para ser abordada por meio da prática, a qual está em relação com o referencial teórico e o objeto de pesquisa. Apesar de que diversas perguntas parem sobre os processos criativos, *Tercer Abstracto* busca definir uma única pergunta de pesquisa. Esta pergunta de pesquisa tenderá a mudar ao longo do processo.

Já na prática de *Buenos Aires Escénica*, Matías Feldman realiza um período de estudos individual acerca do que pretende investigar e não busca definir uma única pergunta, apesar de que em certos processos o dramaturgista Juan Dasso descreva a existência de “uma pergunta regente” que guia o processo. Estas perguntas, relativas a procedimentos e à materialidade do teatro, são postas a prova na etapa de laboratório. Neste processo, novas perguntas e conceitos emergem da prática, reorientando o *GPS* da investigação e recalculando novas rotas.

Como diz Contreras (2013), a pergunta delimita o âmbito da ação performativa da experimentação. Como em qualquer pesquisa científica, a pergunta delimita um recorte, uma focalização. E, como diz Hissa (2019), as

perguntas de pesquisa mobilizam, de certo modo, uma abordagem metodológica, um caminho a ser seguido. Em ambas as práticas latino-americanas realçadas, as perguntas se constituem ao redor do “como”: “como materializar o tempo?”, “como desintegrar o realismo?”, etc. Estas perguntas apresentam certos caminhos para a pesquisa (materializar, desintegrar), mas dependerão da prática para que possam ser respondidas. Nesse interim, o “como” convida para a ação, para a reflexão em ação, para o fazer. O “como” convida a construção de caminhos, para a experimentação por meio da prática. Estas perguntas de pesquisa, que só podem ser respondidas por meio da prática, não só guiam a criação – o que já propúnhamos anteriormente –, como lhe confere um caráter extremamente investigativo.

5.2.2

A CRIAÇÃO DE UMA SÉRIE DE ESPETÁCULOS E A NÃO REPETIÇÃO DE FORMAS ENTRE ELES

O fazer teatral investigativo que parte de uma grande problemática anuncia, de imediato, que um único espetáculo é incapaz de dar conta de toda a dimensão do problema. Nesse caso, uma série de processos que resultam em distintas montagens é desenvolvida para pesquisar as variáveis que compõem esse campo problemático. Como vimos na parte anterior, tanto *Tercer Abstracto* como *Buenos Aires Escénica* operam nessa chave.

Tercer Abstracto, ao se propor a lidar com as vanguardas artísticas do século XX, cria uma enorme problemática, impossível de ser abordada em uma única investigação. Este interesse pelos movimentos abstratos levou David Atencio, primeiro, a desenvolver a *Serie Abstracto* – uma série de nove espetáculos a partir do estudo de artistas abstratos das vanguardas e neovanguardas – e, posteriormente, a que desenvolvêssemos o *Proyecto Manifestos* – série de peças a partir do estudo dos manifestos de artistas da *Cena Moderna*. Retornando à ideia da pergunta de pesquisa, ou da pergunta regente, as séries proporcionam uma focalização mais precisa, ainda que limitada, dentro da grande problemática pesquisada.

O mesmo ocorre com o *Proyecto Pruebas*, de *Buenos Aires Escénica*. Para levar a cabo uma investigação acerca da percepção, de elementos e

procedimentos teatrais, fez-se necessário a criação de uma série de processos que culminam em obras, pois delimitam, recortam, este grande campo problemático para que as experimentações possam ser desenvolvidas em laboratório. Como explica o próprio Feldman em nossa entrevista, cada *Prueba* permite o aprofundamento em um determinado ponto, ao mesmo tempo que proporciona a experiência de pesquisar diferentes objetos. Em suas palavras, é “como se fosse um trampolim, em que quanto mais me aprofundo, no salto para o novo - até o novo – tema, da nova pesquisa, mais interessante esta se torna”¹⁹².

Quando se trabalha com uma grande problemática e com uma série de processos/espetáculos, delinea-se um programa de pesquisa. A sequência de processos materializa e dá vida a este programa. Recordemos que, em ambas as práticas, um processo incide sobre o outro. Perguntas que emergem de um processo podem ser levadas a cabo em um processo seguinte.

Os espetáculos de uma série não guardam relação entre si do ponto de vista temático. Sim, isso pode existir, mas não é o mesmo que a criação de uma sequência de peças, por exemplo uma trilogia, em torno ao mesmo tema. Também, o que vincula um processo e outro não é a “pesquisa de linguagem”, como se diz comumente no teatro, quando um grupo cria, por exemplo, a partir do teatro de formas animadas, do *site specific*, etc. A relação que se estabelece entre os processos de uma série, ou projeto, reside na aposta programática de pesquisa, na grande problemática. E, como vimos anteriormente, estas problemáticas dizem respeito ao teatro: a criação de novas estratégias de encenação a partir do estudo das vanguardas artísticas, visuais e cênicas, e a prática com procedimentos cênicos que incidem sobre a matéria do teatro e que permitam construir uma encenação com foco na percepção do espectador.

Nesse sentido, cada espetáculo é resultante de um processo autônomo – porém vinculado a uma grande problemática. O aprofundamento em cada objeto de estudo e pergunta de pesquisa permite que os resultados formais, cênicos, sejam completamente diferentes entre um espetáculo e outro. No caso de Feldman, por exemplo, para mover o público de seu lugar tradicional de contemplação, foi necessária uma encenação que aproximasse espectadores/as de atores/atrizes, realizada em cômodos de uma casa, e que transformasse o

¹⁹² Tradução nossa. No original: como si fuera un trampolín que cuánto más profundizo, el salto hacia el nuevo punto, hacia la el nuevo tema de la nueva investigación, se torna más interesante.

público em *voyeur* de um “hiper-realismo” (*Prueba 1*). No entanto, para desintegrar o “realismo”, a forma final do espetáculo, determinada pelas práticas de laboratório, foi de uma peça no palco italiano, no qual podia-se ver a repetição de algumas poucas cenas, diversas vezes, “transformadas” por diferentes procedimentos (*Prueba 2*).

Tercer Abstracto, para se aproximar do “imaterialismo” de Yves Klein, produziu uma obra-constelativa, completamente baseada na estratégia de “registrar”, composta de uma peça-radiofônica, um livro de cartografia de processo, uma *bitácora*, um registro fotográfico e um documentário audiovisual de processo (*AZUL*). Mas, para abordar a convenção teatral e por em tensão a “realidade ideal” para fazer aparecer a “realidade material”, deu-se a necessidade de uma peça que ora dialogava com o público, ora constituía uma quarta parede, jogando com a atuação e com elementos da mímica e pantomima (*CONVENÇÃO*).

Nesse caso, a forma cênica não vem *a priori*, antes da experiência do processo de pesquisa. A forma cênica final não é ideal, mas é resultante do processo. E, por sua vez, cada processo, guiado por uma pergunta diferente, garante – desde que o coletivo que pesquisa se abra para o desconhecido – que o resultado formal, cênico, seja completamente diferente de um espetáculo a outro.

5.2.3

A DIMENSÃO LABORATORIAL

Os laboratórios teatrais, como discutimos anteriormente, transformaram o fazer teatral no século passado, principalmente em países da Europa. Hoje, Tercer Abstracto e Buenos Aires Escénica nomeiam a segunda etapa, ou momento, de suas práticas de pesquisa de “laboratório”. No entanto, é difícil definir com exatidão o que consistiu – ou consiste – um laboratório teatral ou, até mesmo, um Teatro-Laboratório. Sem almejar grandes conclusões ou definições monolíticas, a pesquisadora Mirella Schino desenvolve uma pesquisa acerca dos laboratórios teatrais na Europa do Século XX, agrupando uma longa discussão proporcionada por Eugênio Barba e a ISTA (International School of Theatre

Anthropology)¹⁹³. Schino (2012, p.VII) aponta diferenciações entre os estúdios e ateliês da primeira metade do século com os teatros-laboratórios da segunda, destacando que “laboratórios teatrais não são indubitavelmente um gênero ou uma categoria uniforme”. Sobre esta mesma problemática, Marinis descreve que

Se o teatro está totalmente voltado para a criação e a produção de espetáculos, o estúdio vira as costas à performance, para se consagrar a um trabalho que não está finalizado nem relacionado ao espetáculo (cujo caso exemplar é o do Primeiro Estúdio de Stanislavski, criado em 1911, ao lado do teatro de Arte, o qual dirigia junto com, mas totalmente separado de Nemirovic-Danchenko). (MARINIS, 2014, p.23)

Em consonância com Stanislavski, tanto Marinis como Schino apontam nomes como Meyerhold e Copeau, em uma prática de laboratório que “vira as costas” para as apresentações (performance), para dedicar-se à pesquisa e à experimentação (principalmente relacionadas às práticas da atuação). Também, para ambos os pesquisadores, os laboratórios da segunda metade do século passado buscam, de certo modo, unificar estes elementos (pesquisa e performance):

(...) os teatros-laboratório, a começar pelos primeiros e mais famosos, como os de Grotowski e Barba, fundados na primeira metade dos anos 1960, reuniram sob esse nome e numa só realidade as entidades até então separadas: o teatro com sua exigência de criação e de produção de espetáculos com o laboratório, que dá as costas aos espetáculos. É nisso que consiste sua novidade e a força de sua provocação, que fizeram do teatro-laboratório um “oximoro encarnado” ou uma “contradição viva”, como diz Mirella Schino. (Ibid.)

Mirella Schino (2012) aposta em conceitos como “laboratorialidade” ou “dimensão laboratorial” para tratar de abarcar tudo o que acontece nos laboratórios teatrais, apesar das diferenças entre os da primeira e segunda metade do século XX. Para a pesquisadora, a “dimensão laboratorial” criou um horizonte mental para as pessoas de teatro, sendo “a razão pela qual o teatro ainda está presente no século XXI, quando poderia de outro modo ser considerado um gênero em luta contra o tempo”, conferindo-lhe um novo uso e propósito (Ibid., p. 246).

¹⁹³ Para mais, ver SCHINO, Mirella. *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

A pergunta “o que é um laboratório teatral?” gerou diversas perspectivas, algumas delas organizadas por Schino (Ibid., p.18), como: “um laboratório teatral é um meio protegido onde o tempo é abundante. Tempo é um fator essencial”; “um laboratório é uma estrutura que desenvolve uma pesquisa, recriando condições e contextos artificiais. Como quando terremotos são estudados dentro de uma sala, artificialmente recriando em miniatura todas as condições”; “um laboratório é um lugar totalmente equipado, onde são realizados experimentos com base em hipóteses precisas que devem ser testadas, e cujos resultados podem ser usados e mostrados”; “um laboratório é um lugar de pesquisa para uma utopia”; “um laboratório é um caminho por meio do qual alguém se perde, e suas crenças são questionadas”. No entanto, para a própria pesquisadora, “todas essas associações não explicam o que é um laboratório teatral”, por outro lado, “indicam não um meio de fazer teatro, mas preferivelmente um meio paradoxal de olhar para ele”. (Ibid., p.20). Nessa forma de olhar, não se observa diretamente os problemas relacionados ao espetáculo, mas, entre outros elementos, o processo de trabalho.

Estamos há um século dos primeiros laboratórios teatrais europeus, observando duas práticas latino-americanas que abordam e expõem (por meio dos materiais de pensamento explícito estudados na parte anterior) a dimensão laboratorial. O que estas duas práticas têm em comum? Como elas podem contribuir para a teoria?

Com uma pergunta de pesquisa delimitada, Tercer Abstracto adentra ao período de laboratório. Nesse caso, o laboratório não é um espaço – como o foram diversos Teatro-Laboratórios –, mas uma etapa metodológica. Nesta etapa, busca-se responder à pergunta de pesquisa de forma performativa, por meio de jogos, exercícios. Estes, por sua vez, são a base para a retroalimentação teórico-prática, que culmina na definição de uma estratégia de encenação. Independente dos métodos, que mudam de acordo com o processo e com a pergunta de pesquisa, o “Laboratório de Estratégias de Encenação” tem por objetivo definir uma única estratégia de encenação que guiará a construção do espetáculo final.

Buenos Aires Escénica inicia a etapa de laboratório com um conceito que pretende ser investigado, aliado às perguntas em torno dele. O laboratório é, tal como em Tercer Abstracto, uma etapa metodológica. Nesta etapa, diversos

procedimentos são provados e teorizados, seja na cena ou na dramaturgia, para tratar de responder às perguntas ou hipóteses de pesquisa. A prática dos procedimentos levanta novas teorias e novas perguntas, que servem para continuar direcionando a pesquisa até a montagem.

Nas duas práticas destacadas, o laboratório se constitui como o momento principal de pesquisa, ou da prática como pesquisa. A dimensão laboratorial determina que não será uma ideia prévia – em geral da direção – que conduzirá toda a criação. Pelo contrário, a laboratorialidade permite que a própria equipe descubra e se surpreenda com o processo de pesquisa. Esta pesquisa, por sua vez, é orientada. As experimentações são direcionadas para tratar de abarcar as perguntas ou conceitos que estão sendo investigados. Em outras palavras, há uma consciência do problema – diferente do que Zamboni (2001) chama de experimentar: “fazer para ver o que vai dar”. Há experimentação em ambas as dimensões laboratoriais e esta é um recurso fundamental, porém, a experimentação é sempre contrastada com a teoria, que a reorganiza de acordo com a focalização realizada, com o problema proposto.

É o laboratório que proporciona a possibilidade de criar e inventar novos sistemas, novos códigos, ao invés de reproduzir ou trabalhar sobre os pré-existentes. É na etapa de laboratório que, tanto Tercer Abstracto como Buenos Aires Escénica enfrentam o desconhecido, refletindo em ação, perguntando-se sobre o fazer teatral e sobre o que estão fazendo na prática. É neste momento que teoria e prática operam dialeticamente de forma mais radical: prática que informa à teoria, que, por sua vez, retroalimentada, informa à prática.

Se Schino defende que “o termo laboratório não define um conceito ou um paradigma metodológico” (2012, p.17), acreditamos que as dimensões laboratoriais de Tercer Abstracto e Buenos Aires Escénica vão nesse sentido. Do mesmo modo como Tercer Abstracto se apropria da abstração dos movimentos de vanguarda para construir sua metodologia, de forma indireta, nos dois casos, a noção de “laboratório” se constitui como um paradigma metodológico que, de certo modo, as diferencia de outras práticas artísticas. Recordemos o que afirma Feldman:

Parece-me que o que a pesquisa teatral está tentando elucidar, ou colocar em jogo, são questões reais da percepção e teatralidade, e se propõe a observar para ver o que acontece com isso realmente. Nisso eu acredito que nos diferenciamos muito de outros tipos de pesquisa, onde no laboratório se reflete sobre um certo pensador, sobre certas ideias, mas só até aí, porque não se contrasta, porque não se faz matéria, material cênico real, digamos. (Entrevista B)

Em outras formas do fazer teatral, em geral afastadas da pesquisa, o laboratório é substituído por experimentações ou práticas, que muitas vezes não estão tentando responder a alguma pergunta em relação à teatralidade. São ensaios que buscam materializar ou dar forma a ideias, provenientes ou não de teorias, que operam como temáticas: cenas que falam, discutem ou performam sobre algo. Em geral, este período consiste em experimentação e levantamento de materiais, que posteriormente serão organizados no espetáculo (e na maioria das vezes a partir da premissa de colagem: temos todos estes materiais e colocamos um ao lado do outro, sobrepostos etc.). Já em *Tercer Abstracto* e em *Buenos Aires Escénica*, o período de laboratório dá uma continuidade para a montagem, mas também instaura uma ruptura. Em ambos os casos, a dimensão laboratorial não busca criar materiais para a montagem final, senão que pesquisar por meio de/em/a/través da materialidade do teatro. Da escuta destes materiais erige-se, no caso de *Tercer Abstracto*, uma estratégia de encenação que guiará o processo de montagem. Ou seja, há uma continuidade do ponto de vista da pesquisa, porém uma ruptura do ponto de vista dos materiais. Em geral, com a estratégia de encenação definida (porém sempre provisória), é que o coletivo inicia a construção de materiais que estruturarão a montagem final. Obviamente, muitos materiais que aparecem no período de laboratório podem estar na encenação, mas não tal qual. Há uma atividade de “projeção”, em geral conduzida pelo diretor David Atencio, na observação do realizado em laboratório para transpassa-lo à encenação. Os materiais de laboratório não são os mesmos materiais que estruturam a *Construção Espaço-Temporal*.

Tanto em *Buenos Aires Escénica* como em *Tercer Abstracto*, a maioria dos laboratórios é conduzida sem a presença de um material “ficcional”, “figurativo”, pois, como escreve o dramaturgista Juan Dasso,

o trabalho é, literalmente, de laboratório. Experimenta-se com materiais, sob condições reguladas artificialmente. Isso não significa, necessariamente, ter um resultado “frio”. Nos perguntamos mais pelo como que pelo o quê, não pensamos em conteúdo, este se integra no trabalho como um material a mais. (DASSO, 2015, p.6)

No *Proyecto Pruebas*, o laboratório é um espaço para a “pesquisa pura”, deslocando-se a ideia de que a montagem sempre ganha em relação à pesquisa (FELDMAN, 2022). A dimensão laboratorial conduzida por Feldman consiste na busca sistemática por procedimentos que atentam contra, transformam, deformam a materialidade do teatro. Este não é um momento de levantamento de material. Obviamente, materiais emergentes desta etapa podem ser levados à encenação final, no entanto, diferente de *Tercer Abstracto*, o que organizará a montagem é a escrita dramatúrgica conduzida pelo diretor. Como o próprio Feldman afirma na entrevista concedida para esta pesquisa, o laboratório e a montagem lidam com éticas distintas. O laboratório é o espaço para a pesquisa de procedimentos que será projetada, no caso de Feldman por meio da dramaturgia, para a construção da peça final.

Desse modo, a dimensão laboratorial de *Tercer Abstracto* e *Buenos Aires Escénica* constitui-se como uma fundamental etapa metodológica, que une teoria e prática, pesquisa e experimentação, em um debruçar-se sobre a materialidade do teatro, que constrói uma tensão entre “o espetáculo” e a “atividade não diretamente relacionada a ele”, um “oximoro” (SCHINO, 2012, p.247).

5.2.4

A ORGANIZAÇÃO DA PESQUISA, ESTRATÉGIA DE ENCENAÇÃO E ESTATUTO DE PERTENCIMENTO

Como vimos na primeira parte desta dissertação, Zamboni (2001) compreende que a Pesquisa em Artes é aquela conduzida por artistas e que culmina em obra. Para a maioria das autoras e autores com os quais discutimos naquele momento, a atenção para o processo é um elemento fundamental da prática como pesquisa, sem, no entanto, esquecer-se da organização do material obra. Nesse sentido, não há uma pugna em relação ao espetáculo em si, mas às condições de produção (em oposição, por exemplo, ao teatro

comercial) e às intenções de criação (a existência ou não de uma intenção epistemológica de pesquisa).

Tanto na prática de *Tercer Abstracto*, como na prática de *Buenos Aires Escénica*, a construção espaço-temporal (no caso da primeira) e a montagem (no caso da segunda) constituem um momento, uma etapa metodológica da pesquisa e criação. Em outras palavras, a pesquisa não se conclui sem a organização dos conhecimentos provenientes do período laboratorial em espetáculo.

Como debatemos anteriormente, na prática teatral como pesquisa, as montagens podem ser comparadas às dissertações ou teses das academias. Espetáculos podem ser considerados “resultados” de uma pesquisa, de uma prática como pesquisa. Pois, observando *Tercer Abstracto* e *Buenos Aires Escénica*, a pesquisa conduzida desde a etapa teórica, passando pelo laboratório, organiza-se para um público – no caso do teatro, espectadoras e espectadores – por meio da montagem.

Diferente de outras práticas teatrais que buscam montar uma dramaturgia ou “pesquisar” sobre um tema, o foco da investigação de *Tercer Abstracto* e de *Buenos Aires Escénica* está na materialidade do teatro. Em outras palavras, a pesquisa só pode acontecer no teatro, por meio da prática teatral, através da teatralidade. Na *Prueba 4*, por exemplo, o tempo não era um tema para a pesquisa, o tempo era o objeto de pesquisa. Portanto, quando a equipe busca organizar a prova para o público, o tempo aparece em sua dimensão material para espectadoras e espectadores (congelado, ralentado, vertical), e não como um discurso. Também, como já citamos, a *Prueba 7: El hipervínculo* não buscava debater o hiperlink do ponto de vista do texto, mas de criar a experiência de hiperlinkar para os e as espectadoras. Não se tratava de representar alguém navegando pela internet, mas de propor a experiência de navegação para o público. O mesmo ocorre na prática de *Tercer Abstracto*. A Construção Espaço-Temporal não busca organizar uma estrutura que narre sobre a história de um artista, como Vladimir Tatlin ou Bertolt Brecht. Também não interessa fazer uma peça sobre as vanguardas artísticas, visuais ou cênicas. A montagem, resultante das etapas anteriores, busca organizar os elementos pesquisados, por meio da estratégia de encenação, para uma experiência pensada/arquitetada/construída para o público.

A noção de “estratégia de encenação” não é presente no vocabulário de Buenos Aires Escénica. No entanto, acreditamos que este operador, praticado por Tercer Abstracto, ajuda a compreender a prática argentina. Se, no nosso caso, definimos uma estratégia de encenação que guiará toda a etapa de montagem, ou seja, a montagem estará articulada por meio deste operador, no *Proyecto Pruebas* este operador está definido desde o princípio. Os espetáculos de Buenos Aires Escénica carregam, em seus títulos, as grandes estratégias de encenação pesquisadas em laboratório e que determinam suas montagens (o espectador, a desintegração, as convenções, o tempo, o ritmo, a rima, o hiperlink, a tradução). Pensando estes substantivos como verbos, podemos compreender a operação conduzida pelo diretor em cada espetáculo. Lembremos, por exemplo, que a *Prueba 7* pretendia “narrar de forma hiperlinkada”, ou, em outras palavras, “hiperlinkar” a cena. O mesmo serve para as outras montagens (espectatorializar, desintegrar, convencionalizar, temporalizar, ritmicizar, rimar, traduzir). Durante a etapa de laboratório, buscamos as formas de fazer este conceito principal operar. Como traduzir em cena? O que traduzir em cena? Com quais formas podemos traduzir? Buenos Aires Escénica chama estas formas de procedimentos. Desse modo, podemos ver que ambas as práticas lidam com estratégias de encenação e com procedimentos, com estratégias e com táticas. E isso, em última instância, diz respeito à forma como organizam a pesquisa, tanto do ponto de vista de seu percurso (metodologia), como do ponto de vista da encenação (organização da pesquisa em espetáculo).

E se a noção de estratégia de encenação, proveniente da prática de Tercer Abstracto, serve para Buenos Aires Escénica, o termo “estatuto de pertencimento”, proveniente da segunda, serve para a primeira. No momento de organizar a montagem, a estrutura final, a construção espaço-temporal, quais materiais servem? Quais materiais devem ficar? Quais materiais devem sair? Lembremos do que diz o ator Eduardo Vázquez: “Às vezes acontece com a gente, quando criamos algo, que percebemos que não está respondendo à pergunta, e aí descartamos esse caminho”. Para ele, pesquisar “exige ser suficientemente exigente, suficientemente crítico, para poder eliminar e descartar caminhos que não estejam vinculados à sua pergunta”. Isto, que ocorre em Tercer Abstracto, recebe o nome de “estatuto de pertencimento” em Buenos

Aires Escénica. O estatuto é aquele que julga, que oferece uma base para julgar, porque um material deveria ou não estar na estrutura final, no espetáculo. Em ambos os casos, os materiais cênicos buscam dar conta de uma pesquisa, e não fugir dela. “Isso está respondendo à minha pergunta?” ou “que procedimento está operando nesta cena?”

Estes elementos, metodológicos e criativos, permitem que o espetáculo seja uma organização da pesquisa para o público ou, em outras palavras, que o espetáculo seja a encenação da pesquisa. Não se trata de falar sobre algo ou de montar uma peça a partir de materiais interessantes que surgiram em ensaio, mas de criar uma experiência para o público no qual este possa viver/fruir da pesquisa realizada pelo coletivo. O elemento espectador/a é fundamental para organização da pesquisa em espetáculo, pois as ações serão dirigidas para ele/a. A montagem é a organização espetacular da prática como pesquisa.

5.2.5

PERCEPÇÃO E ESPETACULARIZAÇÃO

Matías Feldman define que a pesquisa principal do *Proyecto Pruebas*, a grande problemática, é a percepção. Nesse sentido, a percepção que está em jogo não é a do coletivo que cria (atores, atrizes, diretor etc.), mas a dos espectadores e espectadoras. Provar procedimentos que “formam, transformam e deformam a cena”¹⁹⁴, materialmente, tem o fim último de organizar uma experiência para o público. Recordemos o que diz Feldman na nossa entrevista: “o que mais nos importa é o espectador” e “o teatro ocorre no choque do espectador com o objeto. É aí onde ocorre o teatro. Então, como não vou pensar no espectador?”.

De certo modo, o mesmo ocorre em *Tercer Abstracto*. Quando realizamos nossa entrevista cruzada, David Atencio elaborou por primeira vez uma imagem, uma metáfora, para sua perspectiva de direção, a qual foi apresentada na parte anterior desta dissertação. Destacamos um ponto: “Tento não colocar o espectador vendo um personagem caminhando por um labirinto, mas tento colocar o espectador dentro do labirinto”. Como podem ver na entrevista em

¹⁹⁴ Aqui fazemos uma alusão às elaborações de David Atencio no atual processo de *FIGURA HUMANA*.

anexo, esta elaboração despertou nossa curiosidade, fazendo com que Eduardo Vásquez perguntasse a David Atencio se isto sempre esteve presente em sua perspectiva de direção. E o diretor responde:

é algo que vem do processo, na verdade, e acho que cada vez mais eu consigo ser consciente. De fato, por isso agora eu consigo verbalizar. Mas acredito que tem a ver com uma ideia que estava presente desde o começo, que é a questão da percepção. (ENTREVISTA A, tradução nossa)¹⁹⁵

Então, eu comento que esta construção de pensamento explícito, referente à prática de Atencio e de Tercer Abstracto, ajuda a entender como organizamos o material na terceira etapa metodológica e que, além do mais, indica um labor específico da direção, que se vincula com a direção da pesquisa. Sobre isso, Vásquez discorda e argumenta: “Da direção de um espetáculo, acredito [em oposição à direção de pesquisa]. Acho que é algo que está dirigindo a percepção de uma obra artística” (ENTREVISTA A, tradução nossa)¹⁹⁶.

Hoje, comparando a prática de Tercer Abstracto com a de Buenos Aires Escénica, podemos dizer que a percepção é uma noção, uma perspectiva, abordada e trabalhada por ambos os diretores, tanto do ponto de vista da pesquisa laboratorial, como na composição do espetáculo, elementos que, afinal, não se separam nestas práticas teatrais como pesquisa, nestes teatros investigativos.

Ainda sobre Tercer Abstracto, quando escrevi em 2019 o manifesto do nosso programa de pesquisa, “Tercer Movimiento Abstracto”, apresentei como último dos doze pontos acerca de nossa prática “Purificar as portas da Percepção”, uma alusão à frase do poeta e pintor romântico William Blake, que se complementa com: “O teatro é uma experiência para o espectador, democrática, que não depende da compreensão de signos” (FÁVERO, 2020, n.p., tradução nossa)¹⁹⁷. Escrevi este manifesto observando e escavando nossa

¹⁹⁵ No original: es algo que viene del proceso en verdad, y creo que cada vez lo logro concientizar más. De hecho, por eso ahora lo logro verbalizar. Pero creo que sí tiene que ver con una idea que sí estaba desde el principio, que es la cuestión de la percepción.

¹⁹⁶ No original: Desde la dirección de un espectáculo, creo. Creo que es algo que está manejando la percepción de una obra artística.

¹⁹⁷ No original: Purificar las puertas de la Percepción: El teatro es una experiencia para el espectador, democrática, que no depende de la comprensión de signos.

prática no Tercer Abstracto. Na minha perspectiva, a percepção sempre foi um elemento central na nossa prática como pesquisa. E isso se deve, fundamentalmente, ao estudo das vanguardas artísticas, as quais, rompendo com o realismo, aprofundaram-se na materialidade da arte – visual e cênica. Em nossas conversas e elaborações de Tercer Abstracto, compreendemos que este rompimento com a ilusão proporciona uma experiência democrática para os espectadores e espectadoras, pois se centra na percepção – individual e coletiva, afinal habitamos um contexto histórico e político – e não na leitura, interpretação e decodificação de signos – que ocorre na arte figurativa – que, em última instância, conduz ao “reconhecimento”, à “identificação” subjetiva de quem observa/frui com a obra/espetáculo.

Sobre esta perspectiva transformadora e revolucionária das vanguardas artísticas, o professor e pesquisador Luiz Fernando Ramos tece uma análise em *Mimemis performativa: a margem de invenção possível* (2015), a partir da *Poética* de Aristóteles, que pode nos ajudar a compreendê-la. Exporemos, gradualmente, suas elaborações. O pesquisador afirma que há uma leitura viciada sobre a obra de Aristóteles, na qual o filósofo priorizaria o enredo sobre a materialidade do espetáculo. Ele diz, em base a estudos mais contemporâneos (Scott, Halliwell), que esta interpretação é insustentável. Para o pesquisador, a “Poética” não é um tratado sobre o dramático, mas sobre o fenômeno do espetáculo trágico. Nessa perspectiva, a *Poética* cumpre um papel fundamental, um avanço para sua época e para a nossa, na compreensão do fenômeno teatral.

O professor e pesquisador Paulo Pinheiro (2015, p.7), tradutor de uma nova versão da *Poética*, parte da hipótese contrária, afirmando que a obra de Aristóteles deve ser compreendida como uma “discussão sobre o modo de composição do poema”. Na sua introdução para a tradução, Pinheiro afirma que Aristóteles considerava que a tarefa do poeta trágico, a composição do enredo, é a parte fundamental da tragédia. Desta principal se desprenderiam, então, as outras partes que compõem a tragédia. E o pesquisador arremata:

Embora nem todos estejam de acordo, é possível pensar que a Poética constitui para Aristóteles uma *tékhnē* – desde que se entenda essa noção não só apenas como um conjunto de regras a ser seguido pelo autor mimético, mas também como um sistema de divisão, que contempla o número de partes envolvidas no processo de criação, e

de valoração, que permite determinar o grau de importância das partes envolvidas no processo. (Ibid., p.12)

Luiz Fernando Ramos acredita que Aristóteles se utiliza sim de uma hierarquia no campo da análise, mas de uma hierarquia apenas analítica, para distinguir os pesos dos elementos que compõem o espetáculo trágico. Nesse sentido, para Aristóteles se há de fato uma sobrevalorização da trama frente ao espetáculo, ela reflete um viés analítico específico ao contexto histórico em que se deu. Ramos escreve:

Aristóteles distingue entre os três elementos ‘internos’, em ordem decrescente *mythos* (trama), *ethos* (caráter), *dianoia* (pensamento), e os três externos, também em ordem de importância *melos* (canto), *lexis* (linguagem) e *opsis* (espetáculo).

Apesar da perspectiva oposta, observemos como Pinheiro descreve os elementos, para que assim, possamos ter uma melhor discussão acerca do que nos interessa:

Aristóteles considera a tarefa do poeta trágico, isto é, a composição do enredo (*mythos*), como parte fundamental da tragédia. A atividade do poeta é pensada, sobretudo, a partir da noção de “trama (composição) dos fatos (acontecimentos)”, expressão que em grego se diz *systasis ton pragmaton*, a reunião das ações na forma específica do poema trágico. (...) Assim, consideramos a hipótese de que Aristóteles nos apresente a composição do poema mimético por excelência, a tragédia, como sendo formada, primeira e essencialmente, pela composição do enredo [*mythos*], que nos remeteria diretamente à constituição das personagens (*ethe*), ao pensamento introduzido (*dianoia*), à elocução (*lexis*), ao espetáculo visual (*opsis*) e à composição do canto (*melopoiia*). É possível imaginar que cada uma dessas partes, à exceção do *mythos*, constitua o objeto de uma ciência própria. (PINHEIRO, 2015, p.12)

Luiz Fernando Ramos, construindo sua teoria da “mimesis performativa”, descreve que lhe “interessa situar a tensão entre ver o espetáculo como um desdobramento cênico, mas dispensável, do *mythos* e pensá-lo como articulação objetiva e direta do *opsis* (...)” (RAMOS, 2015, p. 27). O pesquisador tem a perspectiva de que quando Aristóteles recomenda que os efeitos mais significativos da tragédia, como a catarse, seriam obtidos de forma mais intensa pela forma como o poeta produzisse sua trama (*mythos*), e não, por exemplo, pela forma como o cenógrafo construiria a cena concreta, ele apresenta uma compreensão do fenômeno cênico de sua época, ao mesmo tempo que identifica

“um aspecto crucial na relação, em geral misturada e indistinta, das narrativas dramática e espetacular” (Ibid.).

Isto leva Ramos à conclusão de que, tanto na leitura de Aristóteles, como na “Cena Moderna” e no teatro contemporâneo, *mythos* e *opsis* nunca estarão dissociados; ainda quando um seja hegemônico frente ao outro, existirá um vínculo inquebrantável. Apesar disso, para Ramos, a relação entre esses dois elementos, a alternância entre suas hegemonias, constitui uma chave para a compreensão do fenômeno teatral. No século XX, a Cena Moderna europeia se edificou na busca por uma autonomia do espetáculo frente à literatura dramática, buscando construir princípios e leis para este teatro autônomo. Ramos (Ibid.) aponta que desde Appia e Craig se pode pensar em uma “poética da cena” ou em uma “dramaturgia da cena”, que altera o paradigma aristotélico, propondo *opsis* como elemento central, em detrimento da “poética do dramático” ou do *mythos*. Desde então, podemos pensar na primeira metade do século XX em artistas como Vsevolod Meyerhold e Oskar Schlemmer, e na segunda metade em “Artaud e Brecht, mas principalmente Beckett e Kantor”, sem mencionar os experimentos cênicos e performativos das vanguardas artísticas, que atualizaram essa “potencial autonomia do espetáculo frente ao drama” (Ibid., p.30). Nesse sentido, Ramos propõe a hipótese de que certo teatro contemporâneo continua trabalhando a partir da recusa ao drama e à *mimesis*, compartilhando a herança moderna de afastamento do dramático, do *mythos*, para propor um teatro em que o *opsis* é o elemento central, sabendo, no entanto, que sempre existirá um *mythos* residual, indissociável do *opsis*.

É nesta esteira que se inserem as práticas de Tercer Abstracto e de Buenos Aires Escénica. O aspecto espetacular, as materialidades da cena, são objeto de pesquisa e experimentação na etapa laboratorial, como descrito anteriormente, e, portanto, conduzem a construção das montagens. O que é pesquisado, e que posteriormente busca ser encenado, não é da ordem do dramático, do *mythos*, mas do *opsis*. Apesar das diferenças entre as práticas de pesquisa no que tange à escrita dramática, ambas buscam articular uma experiência para espectadoras e espectadores, relacionadas à percepção, por meio das materialidades da cena e do espetáculo. No vínculo entre arte e ciência, entre teatro e pesquisa, afinal, como diz Feldman, o que a pesquisa em

teatro está tentando elucidar são questões concretas referentes à teatralidade e à percepção.

5.2.6

REGISTRO, COMPARTILHAMENTO E DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA

Conforme debatemos na primeira parte desta dissertação, apesar do espetáculo organizar a pesquisa em uma experiência para o público, ela não é capaz de disseminar todos os conhecimentos produzidos em processo. Frente a isso, faz-se necessário criar estratégias para o compartilhamento dessas descobertas. Buenos Aires Escénica, por exemplo, trabalha de forma sistemática com as *bitácoras*. Em todos os processos, exceto no primeiro, o dramaturgista Juan Dasso se encarregou de descrever os passos tomados pela companhia durante a pesquisa e criação. Ao expor estes materiais e elaborar acerca deles, Juan Dasso tece um “pensamento explícito” em torno do *Proyecto Pruebas*. As *bitácoras* da companhia tentam narrar, de forma linear, o processo de pesquisa e criação, descrevendo “aquilo que ficou” no espetáculo final, mas também tudo “aquilo” que foi descartado em decorrência da investigação e da organização do espetáculo. Na compreensão de Josette Féral (2013, p.568), estabelece-se aí uma “crítica genética” da peça,

fundada sobre a premissa de que a obra é o efeito de um trabalho, e de um trabalho que deixa traços, resquícios que se depositam na obra sob a forma do espetáculo terminado e fora da obra sob a forma de documentos, rascunhos, anotações, declarações diversas que constituem a memória da obra que está sendo criada.

E Féral lança uma questão: “Pode-se dizer que todos esses traços constituem arquivos, o que é uma questão interessante e cuja resposta não é uma evidência absoluta, sendo o estatuto do arquivo um estatuto bem específico?” (Ibid.). Sobre esta base consiste o trabalho mais sistemático de Tercer Abstracto em relação ao registro e compartilhamento de processo. Como dramaturgista, criei em 2020 o “Archivo Tercer Abstracto”, um arquivo digital de todos os processos do programa de pesquisa em teatro. Como descrito na parte anterior desta dissertação, o arquivo busca reunir em uma única plataforma diversos materiais e documentos produzidos durante todos os processos. Na

página virtual do arquivo¹⁹⁸, cada processo da Tercer Abstracto tem sua própria “pasta”. Nessas pastas, os materiais e documentos arquivados estão organizados em oito categorias: 1) Audiovisual, 2) Documentos, 3) Divulgação, 4) Fotografia, 5) Materiais Cênicos, 6) Materiais em processo, 7) Projetos, e 8) Teoria.

No entanto, tanto Buenos Aires Escénica como Tercer Abstracto praticam outras táticas de compartilhamento de processo. No caso da primeira, ao final de cada processo, após a conclusão e temporada do espetáculo, a equipe realiza um workshop, aberto à comunidade, visando trabalhar praticamente sobre os procedimentos levantados em processo. Esta prática, tal qual a *bitácora*, é sistemática no *Proyecto Pruebas*, e compõe um dos elementos do “combo” da investigação. Já Tercer Abstracto desenvolve uma série de táticas de compartilhamento que variam de acordo com as condições de produção de cada processo e espetáculo. Vale destacar a já citada *Memoria de Obra de ATACAMA*, produzida por David Atencio em seu mestrado; a monografia *CONVENÇÃO: uma investigação cênica em busca do real*, desenvolvida por mim como trabalho de conclusão de curso no Bacharelado em Artes Cênicas; o livro de cartografia de processo, a *bitácora* e o documentário audiovisual acerca do processo de *AZUL*; um minidocumentário de processo acerca de *TEMPO*; um micro documentário acerca do processo de *ÉPICO*, além do Caderno de Processo escrito por Amanda Tavares Dias; artigos, como *ÉPICO: Processo criativo em pandemia sobre o teatro épico de Brecht*, publicado na revista *Urdimento*¹⁹⁹; entrevistas, como a conduzida pela pesquisadora Rosyane Trotta e publicada na revista *Cena*, intitulada *A Pesquisa em Artes Cênicas pelo Grupo Tercer Abstracto*²⁰⁰; vídeos de YouTube que buscam expor a prática de pesquisa de Tercer Abstracto, bem como a Metodologia de Abstração; ensaios abertos; entre outros²⁰¹.

¹⁹⁸ Disponível em <http://www.tercerabstracto.com/archivo>.

¹⁹⁹ Disponível em <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20508>.

²⁰⁰ Disponível em <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/117854/65281>.

²⁰¹ Todos os materiais estão organizados e disponíveis de forma gratuita no site www.tercerabstracto.com.

Acreditamos que esta perspectiva de registro e compartilhamento de processos, não só contribui para a construção de críticas genéticas e para o trabalho de arquivo, como opera na chave da “divulgação científica” ou “popularização da ciência”, ou seja, aquelas práticas utilizadas pela ciência para divulgar conhecimentos para um público amplo e não especializado nos temas. Deste modo, contribui-se para uma prática de sistematização, divulgação e socialização dos conhecimentos levantados entre as quatro paredes de uma sala de ensaio.

5.2.7

INDISCIPLINA, TEORIA E PRÁTICA

Este será o último ponto abordado, mas não é, por isso, menos importante. De fato, consideramos a relação entre teoria e prática um pilar, senão o pilar fundamental do que estamos analisando. Na primeira parte desta dissertação escrevemos que, para Maria José Contreras (2013), a prática como investigação é um antídoto contra o disciplinar dos saberes. Em primeiro lugar, pela unificação entre teoria e prática. Em segundo, porque no campo das práticas se relativizam os domínios disciplinares. Na mesma linha, José Antonio Sánchez escreve que “o ato indisciplinar conduz a um exercício transdisciplinar” e que, portanto, “é nesse lugar onde deve situar-se a pesquisa sobre o processo criativo” (SÁNCHEZ, 2009, p.330, tradução nossa)²⁰².

Tercer Abstracto e Buenos Aires Escénica, principalmente nas figuras de David Atencio e de Matías Feldman, lidam com a pesquisa e a criação a partir de uma perspectiva indisciplinar. Esta indisciplinaridade não diz respeito a aquilo que nos referimos coloquialmente, como a falta de comportamento, de respeito, ou de limites em relação a algo, como o trabalho. Ambos coletivos e diretores, nesse aspecto, são disciplinados. Pelo contrário, a indisciplinaridade diz respeito à falta de limites relativos a um campo específico de estudos; nesse caso, o teatro. Uma negação da disciplina, uma in-disciplina. Feldman, por exemplo, é músico, e para seu trabalho de encenação, relativo à montagem e à composição das cenas, se

²⁰² No original: El acto indisciplinar conduce a un ejercicio transdisciplinar. Es en este lugar donde debe situarse la investigación sobre el proceso creativo si se quiere abordar en su complejidad.

utiliza das ferramentas da música. Esse interesse também o leva a desenvolver um trabalho completo em relação ao “ritmo”, construindo, também, a dramaturgia como se fosse uma partitura musical. Também, é da Filosofia que Feldman extrai grande parte de seus interesses e bases, como a relação com a percepção e o Sentido (na perspectiva do filósofo argentino Eduardo del Estal). Atencio, por outro lado, flerta com as Artes Visuais. Seu mestrado foi orientado para esta disciplina, apesar da realização de um espetáculo teatral como conclusão da pesquisa. Além do mais, as Artes Visuais foram o interesse, não temático, para a criação de *Tercer Abstracto* e da *Série Abstracto*. As Artes Visuais se convertem em teorias, em modelos, em ferramentas para a construção da cena. Mas, também, a Música foi a disciplina que entregou as ferramentas para a construção dramática e cênica de *TEMPO*, enquanto *ATACAMA* foi completamente influenciada pelas teorias da Física. Além do mais, ambas práticas apresentam em comum um vínculo com a ciência²⁰³. Isto garante uma prática não só criativa, mas investigativa, interessada na descoberta de novos princípios relativos ao próprio teatro e à realidade. A intenção epistemológica de pesquisa, proveniente da ciência, é o que estimula a busca pelo desconhecido. E, como discutimos na primeira parte, quando se investiga no teatro com esta indisciplina, acabamos por conhecer mais sobre o próprio teatro e sobre a realidade – não disciplinar – que nos cerca.

Mas, como dissemos ao princípio, a prática como investigação é um antídoto contra o ato de disciplinar os saberes, contra o “disciplinamento” dos saberes, não só pela indisciplina, mas pela relação entre teoria e prática – que, em última instância, caminham juntas. O vínculo dialético entre teoria e prática é o que funda as metodologias de *Tercer Abstracto* e de *Buenos Aires Escénica*. Há uma teoria – uma forma de ver e de perguntar sobre a realidade e sobre o teatro; esta teoria é trabalhada no espaço de laboratório, espaço este guiado pela prática. Do laboratório, emergem novas teorias provenientes da prática. Estas novas teorias se friccionam com a prática. Estas novas teorias afetam a

²⁰³ O interesse de David Atencio pela fricção entre arte e ciência está substanciado não só nas práticas como pesquisa que realiza em *Tercer Abstracto*, mas também em sua investigação doutoral (em curso), orientada pelo Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, no PPGAC (USP).

prática. A conclusão é a criação de uma nova prática que, por sua vez, produzirá novas teorias. Isto é o que guiará o próximo subcapítulo²⁰⁴.

5.3 Arqui-poética de um Teatro Investigativo

O que é um sistema em si? Um sistema, mano, ele é um conjunto de “coisas”. Cada uma dessas “coisas”, elas têm uma função particular, elas têm a sua função própria, só que elas se juntam umas com as outras para agir em conjunto, tá ligado? E formar uma coisa maior.

Thiago Torres, mais conhecido como Chavoso da USP

Se na segunda parte da dissertação apresentamos os conceitos de *micropoética* e *macropoética* de Jorge Dubatti, com os quais trabalhamos, nesta terceira parte precisamos introduzir um novo conceito-operador em nossa pesquisa, a *arqui-poética*. Para Dubatti (2011) a *arqui-poética* ou poética abstrata é um modelo abstrato, lógico-poético que excede as realizações teatrais concretas e que, inclusive, de desentende delas. Em outras palavras, as

²⁰⁴ Antes de passarmos para o próximo estágio, acreditamos ser interessante realizar uma última observação, que se desdobra do mesmo tema. Tanto em Tercer Abstracto como em Buenos Aires Escénica o vínculo entre teoria e prática também aparece na relação entre figuras da direção e do dramaturgismo. No caso do coletivo argentino, bastante foi dito sobre o labor investigativo de Juan Dasso e de sua relação com o diretor Matías Feldman durante os processos. Sobre Tercer Abstracto, pouco abordamos sobre esta relação. Desde a origem do programa de pesquisa, David Atencio dirige os processos e as montagens, resultantes das investigações. Mas, foi só em 2017, durante os processos simultâneos de *TEMPO* e *CONVENÇÃO*, que começo a praticar o dramaturgismo. Esta prática foi sendo descoberta ao longo do caminho, inclusive com funções não tão demarcadas como a de Dasso (acompanhamento de processo, diálogo com o diretor e escrita das *bitácoras*). No nosso caso, não há a produção de um material específico em todos os processos, que dê conta da trajetória da pesquisa e da criação, como é o caso das *bitácoras* de Dasso. Na forma como venho desenvolvendo o dramaturgismo, este consiste e reside na relação entre teoria e prática. Nesse caso, converte-se, inclusive, em uma atividade poética. Como dramaturgista, diálogo com David Atencio desde o início do processo, buscando ler – e também propor – referências bibliográficas e materiais teóricos. Durante o processo, meu olhar está atento para a metodologia, para o “como” pesquisamos. Busco analisar, principalmente na etapa de laboratório, como teoria e prática se vinculam: que teorias emergem da prática? Como estas teorias podem afetar a prática? Estas reflexões também se convertem em propostas práticas para a continuidade dos processos. E, por último, a etapa de montagem é um momento no qual a relação entre dramaturgismo e direção conhece outra faceta, a da discussão e elaboração acerca da estrutura, da “Construção Espaço-Temporal”. Dessa forma, o labor do dramaturgista passa por uma relação direta com a direção, em uma elaboração constante sobre teoria e prática, e na organização destes materiais: no caso de Buenos Aires Escénica as *bitácoras* são exemplos sistemáticos e rigorosos; em Tercer Abstracto, apesar da *bitácora* de *AZUL*, escrita por mim, o dramaturgismo busca instalar-se de forma criativa dentro do processo, na observação do próprio processo e na produção de mapas conceituais, de propostas dramaturgias e de estruturas, além, é claro, do trabalho sistemático com o Arquivo Tercer Abstracto”. Observamos, em ambos os casos, que a relação entre dramaturgismo e direção expõe o vínculo entre teoria e prática e busca gerar bases sólidas para uma prática artística investigativa.

arquipoéticas são “modelos lógicos, de formulação rigorosa e coerente, disponíveis universalmente, patrimônio do teatro mundial e não necessariamente verificáveis na realização de uma *micropoética*” (Ibid., p.126, tradução nossa) ²⁰⁵.

Dubatti explica que há três formas de construir uma *arquipoética*. 1) A primeira corresponde a um trajeto dedutivo, do geral ao particular. Nesse caso, a *arquipoética* não mantém uma correlação com as *micropoéticas*, mas opera como uma forma apriorística para conhecer, compreender, analisá-las. 2) A segunda corresponde ao modelo de análise indutivo, no qual a *arquipoética* é construída no trajeto do particular para o abstrato. Nesse caso, chega-se a uma *arquipoética* através do estudo das *micro* e *macropoéticas*, demarcando um caráter particular histórico. 3) E a terceira diz respeito às formulações puramente abstratas, elaboradas em laboratório ou escritório, sem a necessidade de vínculo direto com as *micro* e *macropoéticas*. Estas *arquipoéticas* são consideradas pelo autor como a-históricas (como um hipotético teatro do futuro ou um teatro de especulação contrafactual) (Ibid.)²⁰⁶.

No nosso caso, como podem perceber, estamos trabalhando com a segunda linha proposta por Dubatti. Do estudo comparado realizado por nós acerca das *micropoéticas* (cada processo de Tercer Abstracto e Buenos Aires Escénica), buscamos construir na segunda parte desta dissertação as denominadas *Macropoética* da Abstração e *Macropoética* da Prova. E, no subcapítulo anterior, começamos a confrontá-las para desenhar a *Arquipoética* de um teatro investigativo. Optamos por este termo para não gerar mais confusão no já confuso debate acerca do teatro de pesquisa, mas entendendo que esta *arquipoética* poderá orientá-lo. No idioma espanhol, em que ambas as práticas latino-americanas operam, “pesquisar” é “investigar”. Portanto, *Arquipoética* de um Teatro Investigativo.

O prefixo “arqui”, do grego *arkhê*, designa superioridade, mas também começo, origem. Pensamos que, como em toda pesquisa, a contribuição de algo novo, original, não deveria consistir no que hoje compreendemos como

²⁰⁵ No original: Las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética.

²⁰⁶ Para mais, ver DUBATTI, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. Ciudad de México: Libros de Godot, 2011.

“inovação”, mas no retorno à origem, a *arkhê*. Nesse caso, nos perguntamos, o que dá origem a estas *macropoéticas*? Ou melhor, o que sustenta estas *macropoéticas*? Realizando esta análise, compreendemos algo “superior”, não do ponto de vista do juízo de valor, mas no sentido de uma expansão, da construção de algo maior (das *micropoéticas*, passando pelas *macropoéticas* até uma *arquivoética*).

Os pontos que levantamos anteriormente, fruto da comparação das duas *macropoéticas* (a pergunta como motor e guia da criação; a criação de uma série de espetáculos e a não repetição de formas entre eles; a dimensão laboratorial; a organização da pesquisa, estratégia de encenação e estatuto de pertencimento; percepção e espetacularização; registro, compartilhamento e divulgação científica; indisciplina, teoria e prática) compõem este sistema lógico. No entanto, como abordamos anteriormente, entendemos que a base da *Arquivoética*, sua estrutura, reside na relação dialética entre teoria e prática. Desta relação, desprendem-se os outros pontos.

Na prática de pesquisa deste Teatro Investigativo, teoria e prática se retroalimentam de forma constante. Como já dissemos diversas vezes: uma teoria que informa à prática, e que, retroalimentada, informa à teoria. E assim por diante e vice-e-versa. Do ponto de vista metodológico, de forma abstrata e esquemática, podemos desenhar este sistema da seguinte forma:

1. Etapa teórica
2. Etapa teórico-prática
3. Etapa prática

O sistema busca fazer visível a relação intrínseca entre teoria e prática, a qual percorre todo o processo de pesquisa e criação. Delimitar os termos “teórica”, “teórico-prática” e “prática” ajuda a identificar a ordem dos principais elementos que compõem cada etapa, apesar de que destes se desprendem outros, sempre na relação dialética teórico-prática, prático-teórica. Na *Arquivoética* de um Teatro Investigativo, chamamos estas etapas de:

1. Perguntas/Perguntar
2. Laboratório/Laboratoriar
3. Encenação/Encenar

Estas etapas permitem, por meio da integração entre teoria e prática, conduzir uma pesquisa em teatro e trabalhar no que entendemos por teatro de

pesquisa. As etapas podem ser seguidas de forma esquemática ou, como vimos na Parte II, na fricção entre o caos e ordem, operando, às vezes, de forma simultânea ou sobreposta. São indicadores, bússolas, na busca pelo desconhecido.

Neste teatro investigativo, os e as artistas da cena trabalham grandes problemáticas relativas ao campo do teatro, sem perder, no entanto, a indisciplina que conduz a uma prática inter ou transdisciplinar. As grandes problemáticas, que *per se* sugerem uma série de processos de pesquisa para se buscar solucioná-las, são recortadas e focalizadas na primeira etapa. Este recorte consiste na elaboração de uma ou mais perguntas de pesquisa, ou perguntas regentes, que nortearão a pesquisa. Junto às perguntas, que em geral apresentam o “como” em suas sentenças, já que o “como” conduz para a prática, podem ser acompanhadas de hipóteses, conceitos e/ou procedimentos que pretendem ser explorados por meio da prática teatral, na cena ou em laboratório. Estas perguntas e suas variáveis garantem a busca pelo desconhecido, ao mesmo tempo que asseguram às etapas seguintes que se desprendam delas espetáculos completamente diferentes entre si do ponto de vista formal, pois o que guia a pesquisa são as perguntas e suas variáveis (conceitos, hipóteses e/ou procedimentos), e não algo que já se sabe fazer.

A segunda etapa propõe a dimensão laboratorial da pesquisa teatral, explorando, experimentando, provando com as materialidades do teatro (sejam elas relativas à dramaturgia, à encenação, à atuação etc.). Nesta etapa metodológica, teoria e prática se retroalimentam de forma constante. As perguntas, teorias (modos de observar e perguntar pela realidade) e elaborações da fase anterior, guiam as práticas de laboratório. Estas práticas são observadas, analisadas e conceitualizadas pelos/as próprios/as artistas-pesquisadores/as, produzindo novas teorias provenientes da prática. Estas novas teorias, por sua vez, servem para interferir, intervir e transformar a própria prática. Utilizando-se de diversos métodos, como o das improvisações guiadas – nas quais se improvisa, se analisa e com novas observações se volta a improvisar –, busca-se não o levantamento de material cênico (cenas a montar), mas, literalmente, jogar, provar, experimentar com a cena e suas materialidades. A prática está orientada para a materialidade do teatro, para o “como”, e não para as temáticas e para o “porquê”.

A terceira e última tem por objetivo encenar a pesquisa, utilizando-se dos conhecimentos descobertos na etapa de laboratório. O que guia a montagem é o trabalho com uma estratégia de encenação, o operador-conceitual teórico-prático. Este operador determina, junto com a pergunta de pesquisa, a forma do espetáculo cênico e o estatuto de pertencimento das cenas na estruturação da montagem final. Esta etapa está completamente direcionada, pensada e praticada, para o público – espectadores e espectadoras. Nesse caso, a organização da pesquisa em obra – em geral cenas, mas entendendo este termo em campo expandido –, é fundamental para a própria pesquisa teatral, para o teatro de pesquisa, pois é quando se propõe a espectadores e espectadoras uma experiência de fruição sensível e racional. Tanto no viés ontológico, como no viés epistemológico, questões e conhecimentos referentes ao próprio teatro (materialidade) e à percepção (das espectadoras e espectadores) estão em jogo na hora de tomar as decisões relativas à encenação (conjunto de estratégias). Desse modo, há uma predileção pelo componente *opsis* do fenômeno. Na *Arquipoética* de um Teatro Investigativo, o *mythos* funciona como um elemento a mais da criação e tem um papel específico: proporcionar, facilitar, dar suporte para que a abstração do trabalho material, concreto, cênico apareça e vibre.

Lidando com a criação como pesquisa, o teatro investigativo propõe o compartilhamento dos métodos e descobertas para além do espetáculo final, em distintos suportes. Entende-se que os conhecimentos relativos à pesquisa teatral transbordam e excedem os espetáculos. Daí a necessidade de sistematizar, organizar e divulgar estes conhecimentos, compartilhando-os com a comunidade teatral e a sociedade.

CONCLUSÃO

PRAXIS ARTÍSTICA COMO PESQUISA

Praxis, na verdade, no entendimento marxista, não é prática. Aliás, não é só prática. O jeito mais simples de colocar é o jeito que o Paulo Freire colocava, como “unidade dialética entre teoria e prática”. Ou seja, a praxis é uma atuação que é informada pela teoria e impacta a realidade de forma a informar a teoria também, e, assim a praxis é uma atuação que confronta contradições, que resolve contradições.

Sabrina Fernandes, Tese Onze.

Da análise das *micropoéticas* de Tercer Abstracto e de Buenos Aires Escénica, passando pela compreensão das *macropoéticas* da Abstração e da Prova até a construção da *Arquipoética* de um Teatro Investigativo, notamos que uma última discussão precisa ser feita antes de encerrarmos esta dissertação. Opusemos a teoria da prática como pesquisa (Parte I) às práticas como pesquisa (Parte II), no intuito de descobrir o que a prática pode informar para a teoria. Este novo conhecimento, delimitado no campo das metodologias de prática como pesquisa devido ao vazio em relação ao tema, organizou-se na *Arquipoética* de um Teatro Investigativo. De forma dialética, buscávamos compreender a realidade para poder transformá-la, ou, talvez, sugerir caminhos para sua transformação. E, também de forma dialética, buscamos operar na chave da tese (Parte I), antítese (Parte II) e síntese (Parte III). No entanto, compreendemos que a *Arquipoética* não representa uma síntese em relação aos elementos anteriores, no sentido dialético de negar e absorver. Nossa *Arquipoética* corresponde, como demonstramos, a um trajeto indutivo, de caráter metodológico, que teve início nas *micropoéticas* de Tercer Abstracto e Buenos Aires Escénica.

A síntese de nossa pesquisa, proveniente da confrontação da teoria da pesquisa em arte com a prática da pesquisa em arte (sendo esta específica do campo teatral), provém da compreensão de que a primeira, apesar de instigar o vínculo entre teoria e prática, entre ação e reflexão, acaba por preterir a teoria, ao mesmo tempo que pouco observa as práticas ou elabora sobre suas metodologias (principalmente no que tange às poéticas históricas). Já as práticas como pesquisa por nós escolhidas como objetos de investigação, demonstram um vínculo irreduzível entre teoria e prática, tornando, pois, equivocado

denominá-las de “prática como pesquisa”. A *Arquipoética* anteriormente apresentada demonstra que teoria e prática caminham juntas, apesar da possibilidade de se destrinchá-las em um sistema lógico.

Desse modo, a síntese a qual se chega nesta pesquisa reside na proposição, no campo metodológico do teatro de pesquisa, de se pensar não mais em uma “prática como pesquisa”, mas em uma ***praxis artística como pesquisa***.

A *praxis*, em termos marxistas, expõe justamente a relação dialética entre teoria e prática. Ela difere do termo grego antigo, o qual designa a ação propriamente dita. Seguindo as elaborações do pesquisador marxista mexicano Adolfo Sanchez Vásquez, no seu livro *Filosofia da Praxis*, proveniente de sua tese doutoral:

Tanto um como outro termo (“praxis” ou “prática”) pode ser usado indistintamente em nosso idioma [espanhol], se bem que o segundo seja de uso mais recorrente na linguagem comum e na literária, enquanto o primeiro só tem aceitação – e mesmo assim nem sempre – no vocábulo filosófico. Sem afastar completamente o vocábulo dominante na linguagem comum, preferimos utilizar em nossa pesquisa – apesar de seu uso restrito – o termo “praxis”. A razão que nos levou a isso foi justamente a de livrar o conceito de “prática” do significado predominante em seu uso cotidiano (...). (VÁSQUEZ, 1977, p.4)

É esta mesma razão que nos faz optar pelo termo “*praxis*” ao invés do termo “prática”. Em termos marxistas, a *praxis* é o que “marca as condições que tornam possível a passagem da teoria à prática e assegura a íntima unidade entre uma e outra” (Ibid. p.6). Será possível, neste cenário do teatro, compreender uma ***praxis artística como pesquisa*** ou ***praxis teatral como pesquisa*** quando nos referimos às pesquisas em teatro? Pensamos que, deste modo, poderemos observar de forma mais precisa como teoria e prática se retroalimentam nas pesquisas em teatro, principalmente aquelas que se aproximam da *Arquipoética* de um Teatro Investigativo.

É assim que esta pesquisa se fecha, abrindo novas perguntas para outras futuras pesquisas: toda prática como pesquisa pode ser compreendida como *praxis* artística como pesquisa? Que outras e outros artistas, do Brasil e da América Latina, operam nesta chave? Como cada artista da cena – diretoras e diretores, atrizes e atores, dramaturgistas, entre outros –, de forma específica,

porém integrada à pesquisa teatral, desenvolve sua *praxis* artística como pesquisa? Também nos perguntamos: como as espectadoras e espectadores lidam com os espetáculos provenientes da *praxis* como pesquisa? Do ponto de vista dos modos de produção e de organização, há algo que determine a *praxis* como pesquisa? Ela só é possível com a figura de um/a diretor/a? Esta *praxis* como pesquisa vem sendo realizada em outros âmbitos das Artes Cênicas? Quais são as teorias relativas à *praxis*? *Praxis* artística pode ser entendida como sinônimo de *poética*? O que as teorias relativas à *praxis* podem ensinar à *praxis* artística como pesquisa que hoje vem sendo realizada?

Somente a pesquisa poderá responder.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS²⁰⁷

ARAÚJO, Antônio. **A Gênese da Vertigem: O Processo de Criação de O Paraíso Perdido**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 192. 2002.

_____. A encenação no coletivo: Desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 222. 2008.

ARCARY, Valério. **Postagens sobre estratégia e tática**. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/615872-brevés-do-facebook-12-01-2022>. Acesso em 12 de janeiro de 2021.

ATENCIO, David. **Memoria de Creación de “Atacama”: Metodología de Abstracción a partir del Color Field Painting de Mark Rothko** (Mestrado em Artes) - Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, p. 116. 2015.

_____. La Genética Teatral: una propuesta endógena para el análisis de un proceso en creación. *In*: ATENCIO, David (org.). **AZUL: Cartografía de proceso**. Santiago: [s.n.], 2020.

BORGdorff, Henk. El debate sobre la investigación en las artes. **Cairon**: Revista de Ciencias de la Danza, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, n. 13, p. 25-46, 2010.

_____. O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes. Trad.: Daniel Lemos Cerqueira. **Opus**, v. 23, n. 1, p. 314-323, abr. 2017a.

_____. ¿Dónde estamos hoy? El estado del arte en la investigación artística. **Entre Diálogos**, v.3, n. 3, p. 102-113, novembro, 2017b.

CAIXETA, Viviane Ferreira. **A institucionalização do fomento à pesquisa em artes no CNPq: o programa básico de artes**. 2007. 188 f., il. (Mestrado Profissional em Desenvolvimento Sustentável) — Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: um território multifacético. *In*: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (Org.). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

CERASOLI JR., Umberto. **O LUME no contexto do teatro de pesquisa do século XX**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2010.

²⁰⁷ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023)

CONTRERAS, María José. La práctica artística en la formación de postgrado: Polémicas, transferencias y diálogos. In: MUNDIM, Ana Carolina *et al* (eds.). **Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas artes cênicas**. São Paulo: Paco editorial, 2018. p. 93- 113.

_____. La práctica como investigación: Nuevas Metodologías para la Academia Latinoamericana. **Poiésis**. Niterói, n. 21-22, p.71-86, jul - dez, 2013.

CONTRERAS, María José; CISTERNAS, Pablo; GÓMEZ, Rox. **Cadáver Exquisito tres experiencias de investigación performativa en Chile**. Santiago: OsoLiebre, 2020.

DASSO, Juan Francisco. **Bitácora Prueba 2: La desintegración**. Buenos Aires: [s.n.], 2015.

_____. **Bitácora Prueba 3: Las convenciones**. Buenos Aires: [s.n.], 2016.

_____. **Bitácora Prueba 5: El ritmo**. Buenos Aires: [s.n.], 2017.

_____. **Bitácora Prueba 7: El hipervínculo**. Buenos Aires: [s.n.], 2018.

DEL ESTAL, Eduardo. **La historia de la mirada**. Buenos Aires: Atuel, 2013.

DUARTE, Coca. Estrategias de escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral. **Cátedra de Artes**, v.9, p. 58-76, 2011.

DUBATTI, Jorge. Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis. In: Dubatti, Jorge (org.). **Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: Una Filosofía de la Praxis Teatral**. Lima: ENSAD, 2020, p.19-45.

_____. **Introducción a los Estudios Teatrales**. México, D.F.: Libros de Godot, 2011.

FÁVERO, Mateus; ATENCIO, David. ÉPICO: Processo criativo em pandemia sobre o teatro épico de Brecht. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-31, 2021.

FÁVERO, Mateus. **Tercer Movimiento Abstracto**. Tercer Abstracto, 2020. Disponible en: < <http://www.tercerabstracto.com/sobre>>. Acceso en 20 de diciembre de 2021.

_____. **Tercer Abstracto**, 2020. Site de Tercer Abstracto. Disponível em: <<https://tercerabstracto.com/>>. Acesso em: 10, março de 2021.

FELDMAN, Matías. Companhia Buenos Aires Escénica. **Matias Feldman**, 11 de julho de 2013. Disponível em: <<https://matiasfeldman.wordpress.com/>>. Acesso em: 15 de setembro de 2021.

_____. Conferencia Magistral: Del laboratorio a la escena - Proyecto Pruebas (2013 al 2022). Youtube, 18 de fevereiro de 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sj1Aq8ggtKQ>>. Acesso em 20 de março de 2022.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Investigación y Creación. **Estudis Escénics. Quaderns del'Institut del Teatre**. Barcelona, n 35, p. 321-326, 2009.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio 2014.

GÓMEZ, Rox. Especulaciones y cuestionamientos en tres metodologías de investigación performativa desarrolladas en Chile. In CONTRERAS, Maria José; CISTERNAS, Pablo; GÓMEZ, Rox. **Cadáver Exquisito tres experiencias de investigación performativa en Chile**. Santiago: OsoLiebre, 2020. p.138-157.

GRUMANN, Andrés S. Chile de complejidad y coexistencia: El + y el – de la relación política entre el teatro y los medios/media. **Revista Teatro/CELCIT**, n. 37-38, p. 192-202, 2010.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. *In*: Seminários de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 5., 2015, São Paulo. **Resumos**. São Paulo: SiBi/USP, 2015, p. 41-53.

HISSA, Cássio E. Viana. **Entrenotas: Compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

IAZZETTA, Fernando. Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia. *In*: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 24., 2014, São Paulo. **Anais**. São Paulo: [s.n.], 2014.

KORNIS, Mônica. **Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)**. *In*: ABREU, Alzira Alves de *et al* (coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/conselho-nacional-de-desenvolvimento-cientifico-e-tecnologico-cnpq>>. Acesso em 29 de novembro de 2020.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

_____. Comentários sobre a relação entre arte e ciência. In. KHUN, Thomas. **A Tensão Essencial**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

LA TRADUCCIÓN: Prueba 8. **Teatro Nacional Cervantes**, 2022. Disponível em: < <http://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/la-traduccion-prueba-8/>>. Acesso em: 24 de junho de 2022.

LABORATÓRIO. In: MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>> Acesso em 06 de novembro de 2021.

MACHADO, Bernardo Fonseca. A pesquisa em teatro: uma convenção. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, SP, v. 4, 2012. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16471>. Acesso em: 20 junho de 2022.

MARINIS, Marco de. Pesquisa, experimentação e criação em teatro no século XX. ARJ – **Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 2, p. 21-38, 1 maio 2014.

MEYERHOLD, Vsevolod. El teatro de la convención. In. SÁNCHEZ, José Antonio (org.). **La Escena Moderna: manifestaciones y textos sobre teatro de la época de las vanguardias**. Akal: Madrid, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008

PINHEIRO, Paulo (ed. e trad.). **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

PRADO, Gilbertto. Breve relato da Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. **ARS** (São Paulo) [online]. 2009, vol.7, n.13, pp.88-101.

PROBAR. In: **Diccionario de la Lengua Española**. Madrid: RAE (Real Academia Española). Disponível em: <<https://dle.rae.es/probar>>. Acesso em 20 de maio de 2022a.

_____. In: **Dicionário Escolar Espanhol**. São Paulo: Melhoramentos <<https://michaelis.uol.com.br/escolar-espanhol/busca/espanhol-portugues/probar/>>. Acesso em 20 de maio de 2022b.

PROYECTO PRUEBAS: La escena como laboratorio. **Teatro Nacional Cervantes**, 2022. Disponível em: <: <http://www.teatrocervantes.gob.ar/wp-content/uploads/2022/06/CV-DOCENTE-Y-TALLER-LA-TRADUCCION.pdf>>. Acesso em: 26 de julho de 2022.

PRUEBA. In: **Diccionario de la lengua española**. Madrid: RAE (Real Academia Española). Disponível em: <<https://dle.rae.es/prueba>>. Acesso em 20 de maio de 2022a.

_____. *In: Dicionário Escolar Espanhol*. São Paulo: Melhoramentos <<https://michaelis.uol.com.br/escolar-espanhol/busca/espanhol-portugues/prueba/>>. Acesso em 20 de maio de 2022b.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: A margem de invenção possível*. São Paulo: ANNABLUME, 2015.

_____. *Pesquisa Performativa: Uma tendência a ser bem discutida*. *In: Seminários de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*, 5., 2015, São Paulo. **Resumos**. São Paulo: SiBi/USP, 2015, p. 73-79.

ROYO, Victória Pérez; SÁNCHEZ, José Antonio. *La Investigación en Artes Escénicas: introducción*. **Cairon: Revista de Ciencias de la Danza**, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, n. 13, p. 05-14, 2010.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas*. **Estudis Escènics. Quaderns del'Institut del Teatre**. Barcelona, n 35, p. 327-335, 2009.

_____. **La Escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias**. Madrid: Akal, 1999.

SANTOS, Eleonora Campos da Motta. **Produção de Conhecimento Acadêmico em Artes Cênicas no Brasil: um exame de teses disponíveis entre 2007-2009**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e de Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 256. 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHINO, Mirella. *Alquimistas do palco: Os laboratórios teatrais na Europa*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TAVARES, Mônica. *Processos de criação na arte*. *In: ROIPHE, Alberto; MATTAR, Sumaya. (org.). Processos de criação na educação e nas artes [recurso eletrônico]*. São Paulo: ECA-USP, 2018, p. 36-48. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/272/241/1069-1?inline=1>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

TROTTA, Rosyane. *A Pesquisa em Artes Cênicas pelo Grupo Tercer Abstracto*. **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 35 p. 76-85 jan./abril 2021

_____. *Paradoxo do Teatro de Grupo*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.1995.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **Filosofia da praxis**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.

VELARDI, Marília. QUESTIONAMENTOS E PROPOSTAS SOBRE CORPOS DE EMERGÊNCIA: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 9, n. 1, 2018. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2018v9n1.40646. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/40646>. Acesso em: 10 de junho de 2021.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Editores Associados, 2001.

28° FITUB. **Programa de mão 28° FITUB (Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau)**. Blumenau: FURB, 2015



ANEXOS

ENTREVISTA A

TERCER ABSTRACTO

ENTREVISTA CRUZADA COM TERCER ABSTRACTO

Quinta-feira, 22 de julho de 2021
Conversa realizada de forma remota
Duração: 130 minutos
Idioma: Espanhol
Transcrição: David Atencio
Edição: Mateus Fávero

David Atencio [DA]
Mateus Fávero [MF]
Eduardo Vásquez (Lalo) [EV]

MF: Bueno, chiquillos. Muchas gracias por haber aceptado participar de esta entrevista. En verdad, más que una entrevista, este es un espacio para que reflexionemos juntos acerca de Tercer Abstracto, de nuestra metodología y de nuestra práctica de investigación. Decidí realizar esta entrevista/conversación con aquellos que no han dejado Tercer Abstracto morir, con fondos o sin fondos, que escribieron proyectos en las madrugadas y que desprendieron horas y horas de ensayos y elaboración. Están aquí David Atencio, mi marido y director de Tercer Abstracto. Eduardo Vásquez, mi mayor amigo y compañero chileno, actor de Tercer Abstracto desde 2015. Y yo, un híbrido en Tercer Abstracto, entre la actuación y el dramaturgismo. Pero, más que nada, alguien que hace teatro. Antes de partir, quisiera recordarles un poco como llegamos hasta acá.



Estas son fotos del 2012. Fue el año en que conocí a David y realizamos juntos la obra *A Gaviota*. Yo entiendo esta obra como la precuela de Tercer Abstracto. Fue cuando David propuso trabajar el texto de Chejov a partir de los

fundamentos de un artista abstraccionista. Trabajamos a partir del suprematismo de Malevich.



Acá, fotos de Atacama, de 2015. Nunca la pude ver presencialmente. Esta fue la primera obra de Lalo en Tercer Abstracto. También fue el magíster de David y – esto es super relevante para lo que discutiremos hoy – fue cuando se creó la Metodología de Abstracción.

METODOLOGÍA DE ABSTRACCIÓN

Estudio de los materiales

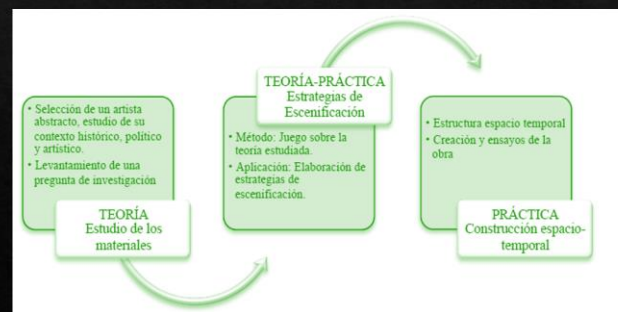
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Laboratorio de Estrategias de Escenificación

ESTRATEGIA DE ESCENIFICACIÓN

Estructuración espacio-temporal

MONTAJE





Bueno, una foto de *CROMA*, la obra fracaso. Este fue mi primera obra en Tercer Abstracto, el 2017. Y cuando llegué, Tercer Abstracto ya tenía un proyecto definido: La Serie Abstracto, serie de nueve obras a partir del estudio de nueve artistas visuales del periodo de las vanguardias y de las neovanguardias. Tercer Abstracto también ya tenía su definición:

“Un grupo de investigación y creación que surge el año 2012 con el objetivo de investigar y experimentar a partir de las abstracciones de las artes visuales diversas estrategias escénicas para la elaboración de sus obras. Temáticamente el interés de la compañía cruza transdisciplinariamente el campo de las artes con las ciencias, aproximando a un público general temas provenientes de la física y las matemáticas siendo éste presentado con un lenguaje escénico contemporáneo que estimula perceptivamente al espectador”.

Y, por último, una foto de *CONVENÇÃO*, de cuando creamos la segunda serie de obras: Projeto Manifestos, una investigación escénica a partir de los manifiestos teatrales que registraron y atestiguaron las transformaciones de la escena europea del siglo XX.



MF: Bueno, ahora sí creo que podemos partir. Nosotros siempre defendimos el trabajo sistemático y metodológico de Tercer Abstracto, pero ahora quisiera abrir la reflexión y partir con nuestra primera pregunta: ¿cuál es la importancia de la Metodología de Abstracción para los procesos, para nuestros procesos?

DA: Qué bonito como lo presentaste. Me gustó. Creo que dio un buen inicio... Creo que existe una idea medio rígida sobre "metodología" o "método", que pareciera que es algo como un recetario, pero la Metodología de Abstracción no es un recetario. Lo sabemos y lo hemos vivido en la vida. A veces los proyectos nos conducen a otros lugares. Y sobre todo en términos de pasos. Sin embargo, es una metodología que estructura etapas, y esas etapas, me parece, nos nortean, nos propone plazos, caminos. Si es que queremos viajar, por ejemplo, necesitamos saber hacia dónde vamos. Entonces, lo primero es una primera reunión para ponernos de acuerdo. Luego, terminado ese primer momento, decidimos a dónde vamos a llegar. Después, vamos a decidir cómo vamos a viajar, por cuál medio. Para finalmente realizar el viaje. Entonces es una metodología que establece etapas, más que establecer los pasos de una receta. Entonces, creo que su función es nortear, es una brújula... no sé. Me puse bien cartográfico para explicar.

EV: David, ¿te puedo hacer una pregunta? Yo sé que tú has definido temporalidades para las etapas de esta metodología. Pero hay veces donde tú no te das cuenta, quizás, cuando estás en una, o más bien cuando empieza emerger cosas de otro momento... Yo estoy diciendo esto, entendiendo que estas tres etapas las conocemos... podemos desarrollar después cada etapa en particular si es necesario... pero ¿tú te has dado cuenta que de pronto empiezan a surgir cosas en una etapa que no son del todo de esa etapa? ¿A veces te ves forzado a largar una etapa, o a cortarla, porque te das cuenta de que te falta más material? ¿Cómo es eso para ti?

DA: No sé si la temporalidad de las etapas establece un tiempo, así como un mes, tres meses. Un tiempo en términos de plazos. Pero sí establece un marco. Por ejemplo, si estoy en la primera etapa, sé que faltan dos etapas todavía. Y sí aparecen cosas, pero cuando aparecen, las escucho, pero también me retengo

decir “ok, esto sirve, pero lo vamos a explorar después”. Entonces dentro de mi cuaderno de anotaciones, o dentro de la pizarra con la que vamos trabajando, esas ideas quedan registradas para después trabajarlas, quedando para las etapas futuras. Cuando aparece un cierto procedimiento, por ejemplo, queda anotado y luego eso va a ser explorado en la etapa 2. Pero luego, si seguimos conversando, si seguimos explorando en la primera etapa, van a ir surgiendo nuevas estrategias. Entonces, vamos haciendo como una lista de ideas que, si surgen en una etapa anterior, son escuchadas, pero no son practicadas inmediatamente, sino que entran al proyecto. Lo mismo ocurre con las ideas de montaje. Las ideas de montaje surgen desde el principio, pero ellas son practicadas, realizadas y trabajadas en la tercera etapa. No recuerdo un proceso en donde una idea de escénica haya sido trabajada en la etapa 1 ó 2 incluso.

MF: Yo creo que *AZUL* partió así. Pero igual cambió harto con el tiempo de práctica... Incluso sumamos una etapa ¿se acuerdan? Tuvimos cuatro etapas en *AZUL*. Fue distinto. Y yo creo que eso que preguntas me ayuda a entender que no se trata de un recetario como hablaba David... yo creo que existen las etapas, existe una metodología a la cual nos podemos agarrar, pero también las cosas se mezclan, yo encuentro. Son rígidas en el sentido de que nos dan soporte, pero creo que, en la práctica, en el caminar, las etapas también se cruzan, se mezclan. Por ejemplo, a veces la pregunta no se define tan bien en la primera etapa, pero sí hay algo marcado, y que luego, cuando empezamos a practicar, parece que logramos definir mejor la pregunta. No sé. Me parece en *TEMPO* fue un poco así.

DA: Igual estaba pensando que en el caso de *AZUL* hubo cuatro etapas, pero ellas correspondían a una cuestión de producción, porque en términos metodológicos igual me sigue pareciendo que seguían siendo tres. Parece que esa tercera etapa de dramaturgia que apareció en el proceso de *AZUL*, en realidad estaba siendo pensada como si fuera la etapa de construcción espacio-temporal. Decidimos ir a una etapa de dramaturgia por el contexto de estar separados, unos en Brasil y otros en Chile, sabiendo que cuando volviéramos a estar juntos, iríamos a continuar con la puesta el sonido.

EV: Sí, estoy de acuerdo. Creo que sólo fue por ser un trabajo muy específico, pero en el fondo sí se estaba apuntando a la construcción espacio-temporal. Quiero comentar algo desde mi perspectiva como actor sobre la importancia de la Metodología de Abstracción en nuestros procesos. Para mí, como performer, me tomó toda la trayectoria, en años y en cada obra, ir teniendo más conciencia de las etapas de la metodología. Cuando recién entré en Tercer Abstracto no tenía ningún tipo de noción. No era algo que a mí me ayudaba a trabajar, en absoluto. Más bien, me iba moviendo por el ensayo tras ensayo. Después de estrechar más lazos con las ideas artísticas de dirección fui comprendiendo el Programa Tercer Abstracto. Y también fui aprendiendo a entenderte más “la mano”, David. Creo que hoy te entiendo más. Y creo que a uno como performer le permite concentrarse de manera más específica en los quehaceres ¿no? En una primera etapa un lugar un poco más investigativo, más dispuesto a conocer referentes, un montón de cosas. Una segunda que exige ser propositivo, proactivo, creativo en extremo... muy propositivo, para que en el fondo se puedan generar estrategias. Aparece mucho la idea de que el performer tiene

que recurrir mucho a sus recursos: lo que puede hacer el cuerpo, lo que puede hacer la voz, lo que puede hacer una dinámica espacial, y como eso se va juntando al trabajo del director y del resto de los compañeros. Finalmente, en la tercera etapa, yo diría que, como actor, es muy importante la capacidad de fijar, fijar estructuras, y luego darles, darles, “darles vida”, como se dice comúnmente en el lenguaje teatral de la actuación realista. “Darle vida”, “darle contenido” a esa repetición, porque son estructuras fijas, pero que en el fondo siempre hay algún espacio de apertura para el actor y la actriz para encontrar cosas nuevas, agregar detalles. Como asistente de producción quiero mencionar algo que dijo David: la Metodología de Abstracción permite separar, en términos de producción, las etapas y actividades de los proyectos. Apuntar, quizás, una etapa a un tipo de fondo particular. Creo que es beneficiosa en este sentido porque permite trabajar con objetivos específicos para cada etapa y, por ende, desarrollar un sistema de trabajo específico alrededor de éste. Eso.

DA: Yo quiero agregar algo también. Estaba escuchando a Lalo y me pasa que para mí como director es muy bacán cuando los actores comprenden estas etapas. Creo que se dio hartó en *TEMPO* y se dio hartó en *AZUL*. Sin embargo, en *ÉPICO* o en *CROMA* no se dio tan claro. Justamente esos dos proyectos están antes y después de los dos proyectos en los que sí funcionó... Yo siento que escucho hartó a los equipos, en realidad. Si veo que hay un grupo que tiene mucho interés en lo escénico o en la práctica, paso más rápido por la primera etapa, por ejemplo. Si veo que está aburriendo la teoría, paso más rápido. Entonces, si bien escucho en la práctica, en términos teóricos dentro de mi cabeza tengo muy claro que aún no termina cierta etapa. Sé que estoy pasando, por ejemplo, a la segunda etapa sin haber tenido la pregunta concretada durante la primera etapa. Entonces, sigo teniendo eso en la cabeza. Digo “Dale, voy a seguir buscando hasta encontrarla” y ahí cuando pueda la podré verbalizar, ¿se entiende? Eso de las etapas también existe en lo abstracto, en el sentido de que puede ser que en la práctica esté pasando otra cosa, pero sí dentro de mi cabeza estoy estableciendo como un check-list. No sé, como: ¿tengo la pregunta? ¿tengo la estrategia? ¿Definé una estrategia? Por ejemplo, si no exploré muy bien la estrategia, en el caso del momento final de la construcción, trato de aplicar las ideas que creo que se podrían potenciar de las otras etapas. Entonces, repito: sí, por un lado, escucho a los equipos en sus tendencias, sí trato de aferrarme, ya sea de forma práctica, política, metodológica o mental, a las etapas de la metodología. Creo que sí es necesario. Si no tengo la pregunta creo que no funciona.

MF: Yo estaba pensando ahora que, incluso por lo que habló Lalo, que encuentro que la metodología, en verdad, genera una cierta seguridad sobre la investigación. Es lo que permite que se pueda producir, que se pueda planear. Y no es una seguridad de que todo va a salir bien y bonito. Por eso siempre hablamos de *CROMA*. Creo que es una seguridad de que la investigación se va a desarrollar. De que esa pregunta que planteamos al principio, la vamos a lograr desarrollar. Incluso es una seguridad para perderse también. Como una seguridad para decir “ya, ahora es el momento en el que estamos improvisando para encontrar algo”, pero sabemos que eso no es lo que vamos a hacer en el resultado final de la obra. En el fondo, si nos preguntamos para qué sirve o cuál es la importancia de la metodología en nuestros procesos, es porque da una

seguridad para que la investigación avance. Incluso yo voy a poner acá la siguiente pregunta. Si siempre trabajamos con la misma metodología, ¿qué es lo que cambia entre un proyecto y otro? ¿Tienen nombre esos cambios? Porque sabemos que cambia la temática, cambia el artista, pero ¿qué es lo que cambia fundamentalmente entre una obra y otra si siempre trabajamos con la misma metodología? ¿Son los procedimientos? ¿Son los recursos? ¿Son las estrategias? ¿Es otra cosa?

EV: Sí.

DA: Yo tengo una opinión clara al respecto. Siempre es la misma metodología, pero cambian mucho las formas de cómo trabajarla. Mateus siempre coloca atención de eso en las etapas 2 y 3, pero yo diría que, en la etapa teórica, en la primera etapa de “Estudio de los Materiales” también ocurre. Por ejemplo, en el caso de Yves Klein, era un artista que produjo teoría, sí, pero produjo teoría muy poética, digamos. Él mismo no explicaba sus etapas de producción. No encontramos un texto que estableciera sus etapas de producción. Eso lo fuimos viendo después, a través de su obra. Contrario al caso de Tatlin, por ejemplo, en el que teníamos un texto de Maria Gough sobre *faktura* en el que establecía etapas muy concretas y teóricas, que nos permitían estudiar de forma más directa... O anteriormente también, en Malevich, hubo un texto que encontramos que establecía sus etapas. Entonces, si bien el objetivo de la primera etapa es establecer cómo el artista que estudiamos produjo sus preguntas e intereses y cómo éstas se van desarrollando en el tiempo, en sus etapas de producción, ese objetivo nos conduce a estudiar de formas distintas dependiendo de cada artista o tema que estamos trabajando. Entonces, cuando estudiamos a Klein, tuvimos que ver imágenes y videos; en el caso de Tatlin nos fuimos a la teoría dura; o en el caso de Malevich, tuvimos la necesidad de tener que estudiar el contexto histórico del suprematismo ruso. Cambia. Cambia mucho todas las formas de estudiar, pero lo que siempre se mantiene es el objetivo de comprender cómo las intenciones originales del artista surgieron y se fueron desarrollando en su tiempo de producción. Estaba recordando que, en el proceso de *TEOREMA*, por ejemplo, en el “Estudio de los materiales” partimos con clases de matemáticas. Entonces, tuvimos que ir leyendo a Kandinsky en paralelo a tener clases de matemáticas ¿cachái? Y ahí había una función específica de Fabián Fuentealba, que era el matemático de ese proceso, tenía que ir estableciendo relaciones entre lo que leíamos de Kandinsky con el universo de las matemáticas.

MF: Y eso de partir con las matemáticas, ¿cómo ocurrió?

DA: Porque ese era el momento para estudiar los materiales con los cuales íbamos a trabajar. En el caso de *TEOREMA* teníamos muy claro que el asunto iba a ser las matemáticas, entonces había que estudiarlo desde el comienzo. En el caso de *ATACAMA*, por ejemplo, la Física Cuántica apareció después, entonces la tuvimos que estudiar para la etapa de laboratorio. O en el caso de *ÉPICO*, la Edad Media apareció en la etapa 3 ¿cachái? Entonces cuando uno tiene más claridad, uno trata de encajar las cosas mejor en su cronograma metodológico. Pero no siempre está. No siempre hay una claridad.

EV: Yo creo que es relevante decir que, si bien los proyectos parten con un artista, también parten con ciertas apuestas. Son apuestas relacionadas al campo de estudio, pero que creo que también tienen algo de intuición. Son conceptos o asuntos que David encontró su estudio previo personal. Eso era un trabajo individual inicialmente, pero ahora ustedes comparten ese estudio previo. Nunca hemos partido todos estudiando juntos... “¡Oh, Brecht! ¡Listo! ¡Partamos!”. No. Ya, desde el inicio, a mí como actor, me llegan varios conceptos con los cuales deberé trabajar. Algunos me hacen mayor sentido, otros menos... Esos conceptos, esas palabras, se desarrollan de manera vertiginosa entre proyecto y proyecto. Yo diría que cambia, cambia, cambia...

MF: Volviendo a la metodología, yo siento que la metodología son estas etapas o puntos que te indican objetivos para saber a dónde vamos a llegar. Sabemos que tenemos una primera etapa de estudio y que vamos a llegar a una pregunta de investigación. Sabemos que hay una segunda etapa y que vamos a llegar a una estrategia de escenificación. Y sabemos que al final vamos a llegar a una obra. Nosotros sabemos eso. Pero siento que, en cada obra, todo cambia. Y eso que cambia tal vez no tenga nombre – quizás ni siquiera tengamos que ponerle nombre –. Sabemos que en el camino hay ciertos puntos por los que vamos a tener que pasar, pero cómo hacemos ese camino, eso depende fundamentalmente del equipo y del artista estamos estudiando para cada proyecto.

DA: Y de las condiciones de producción...

MF: O de esas intuiciones que habla Lalo. ¿Qué tengo yo en este momento? ¿cómo estoy imaginándolo? ¿Hay un campo temático? ¿figurativo? ¿todavía no? ¿eso va a llegar?

DA: Lalo dijo que en ningún proceso se parte de cero, pero yo quería rectificar que sí hubo uno en el que se partió de cero, que fue *CROMA*. Yo partí con un equipo de cinco personas la etapa de estudio: Patricio Di Combo, Laura de la Maza, Tania Novoa, Miriam Faivovich y yo estudiando de cero. Ahí yo partí estudiando de cero. Ahí yo no conocía nada.

EV: ¿Pablo Cisternas no estuvo ahí?

DA: Pablo Cisternas apareció al final de esa etapa, no estuvo en la parte de los primeros estudios. Ahí fue bacán, porque realmente no teníamos ninguna presión de tiempo... Paralelo al montaje de *TEOREMA*, comenzamos a estudiar para *CROMA*. Ese equipo desarrolló un marco metodológico y teórico desde cero con el cual entramos a la etapa de laboratorio. De hecho, para mí, *CROMA* es la obra-fracaso – como Mateus la presentó –, pero es un fracaso en términos de montaje, porque en realidad, en términos de proceso, yo creo que fue uno de los procesos más ricos de exploración. Con las etapas 1 y 2 más ricas en términos de proceso de investigación.

EV: Estoy de acuerdo. Yo entré a ese proceso en la etapa 2 y vi que la etapa 1 había generado un montón, un montón de caminos. Caminos que funcionaron muy bien en la segunda etapa, pero que se perdieron en la tercera. Dentro de

los procesos, existen un montón de factores que generan cambios y particularidades dentro de una metodología. Es decir, los procesos investigativos generan particularidades aun cuando se tengan etapas de una metodología establecida.

DA: Y no sólo cambian los conceptos y los procedimientos, también cambian drásticamente los recursos. Tal vez el proceso más gracioso respecto al cambio de recursos sea *CONVENÇÃO* con la mímica, o *ÉPICO* con el teatro de sombras...

MF: Bueno, en realidad estas palabras que estamos usando ahora – procedimientos, recursos, etc. – nunca nos hemos sentado a discutirlos dentro de los procesos. Sí discutimos sobre estrategias de escenificación... Por ejemplo, ahora tú nombraste como recursos a la mímica o el teatro de sombras, pero no sé... Yo pensaba, tal vez, en ‘estrategias de actuación’, no sé. La palabra ‘estrategia’ es algo que ocupamos siempre... Tengo una duda, ¿*ATACAMA* tampoco partió con estudio colectivo?

DA: *ATACAMA* partió con estudio colectivo, sin embargo, me enfrenté a un problema conceptual gigante que me llevó a otra forma de estudiar. Partimos juntos, pero cuando observé que el asunto central del problema de Rothko era lo sagrado, tuve que estudiar en profundidad ese tema y eso lo hice de forma personal. Además, era mi proyecto de Magíster... Me metí a estudiar en profundidad Teología. Comencé a asistir a conferencias sobre Teología, clases de Teología... De hecho, en algún momento, se me cruzó por la cabeza entrar a estudiar Teología... Ahí, por las características del tema de estudio, me distancié del grupo. También por una cuestión de intereses, me imaginó... Meterse a estudiar Teología igual es raro... Y eso fue casi al inicio del proceso... Yo creo que al principio no tenía tan claras las etapas, la verdad, de hecho, fue en ese proceso de Magíster que formulé la Metodología de Abstracción. Por ejemplo, en *ÉPICO*, el último proyecto, yo ya tenía las etapas mucho más claras. Yo sabía que partiríamos estudiando. Tenía claro que Brecht era un artista gigantesco en términos de bibliográficos, con un montón de textos primarios y secundarios, con muchas obras, sumamente conocido, y no sólo en el mundo del teatro. Desde el principio tuve muy claro que habría que recortar bibliográficamente ese objeto de estudio para trabajar en la primera etapa. Yo entré a esa etapa con un programa bibliográfico armado y discutido junto a Mateus, Amanda y Vicente. Un programa bibliográfico de estudios armado. Eso fue diferente en las primeras obras – *ATACAMA*, *S.U.B...C.E.R.O*, *BERMUDA*. En ese entonces yo no tenía tan claro cómo funcionaba el “Estudio de los Materiales”. Con el tiempo fui entendiendo mejor esa etapa y fui agarrando más experiencia para trabajar teoría dentro de la creación... También en *AZUL* propuse un programa bibliográfico. Propuse: “vamos a estudiar esto, esto, y esto”. Con el paso de los proyectos empecé a percibir que nos perdíamos mucho, y al perderse mucho ocurría que llegábamos muy desgastados a la etapa de construcción espacio-temporal. Comentarios de los mismos actores: “Ya llevamos dos años y todavía no estrenamos”, “¿cómo va a terminar este proyecto?”, “¿qué vamos hacer?”, “todavía no sé qué voy a actuar”... De alguna forma, las condiciones de producción me llevaron a tratar de producir lo más eficientemente en cada etapa.

MF: ¿Ustedes están de acuerdo con que lo que cambia entre un proyecto y otro es todo menos las etapas, esos lugares a los cuáles hay que llegar?

DA: Yo estoy de acuerdo.

EV: Sí. En cuanto a intenciones...

DA: ¿Cómo?

EV: Claro, porque yo diría que todas estas intenciones, en el fondo, son decisiones que van dándole rumbo al proyecto, pero que quizás, al momento de ver la obra final, podremos detectar cosas que no son tan distintas. Son distintas, pero a veces no tanto.

MF: Guardemos eso para el final.

EV: Ok.

MF: Estoy pensando ¡qué voy hacer con la cantidad de nombres de obras que estamos citando aquí! No tengo idea que voy a hacer. Obvio que eso iba a ocurrir porque estamos hablando de nuestros procesos... ¡Estoy en la mierda! (risas) Bueno, volviendo a las preguntas, sobre trabajar con una serie de obras ¿qué emerge de este tipo de trabajo?

DA: Especialización. Hoy en día, por ejemplo, siento que el contexto ruso de las vanguardias lo tengo muy manejado, pero no porque lo estudié o porque me lo enseñaron. Al principio, cuando trabajé a partir de la obra de Kazimir Malevich, surgió la duda sobre ese contexto. ¿Qué fue lo que pasó? Esa fue mi primera entrada al contexto ruso que después retomé cuando entramos a estudiar constructivismo ruso en los procesos de *TEMPO* y *CONVENÇÃO*. Entré de tantas formas al mismo asunto que me siento especializado en el tema. Muy especializado en el tema. Y no sólo en el segmento del arte ruso, sino que en un contexto aún mayor: el modernismo. Hoy en día, siento que el tema de las vanguardias es inagotable en realidad, que se le puede seguir entrando por distintos lugares y que cada vez que trabajamos una nueva pregunta, más preguntas se me van abriendo. Este estudio me ha llevado también a posicionarme políticamente respecto a estos contenidos que estudiamos y practicamos. Me refiero, por ejemplo, a cuál es la participación de los movimientos de vanguardia dentro de los programas de formación actuales... Este tipo de estudio, realizar una serie de obras, me hace no pasar por un tema de forma superficial sino realmente entrar de forma vertical al asunto. Respondí desde mi experiencia, no desde el lugar de Tercer Abstracto. Respondí como David Atencio.

EV: Como actor no se me ocurre algo particular. Desde un punto de vista externo, como de difusión, creo que genera un trabajo de audiencias. Creo que esto de difundir que es una serie de obras genera, en cierto tipo de espectadores, el interés de seguir revisando cómo continúa esta serie de obras. Puede que, de hecho, alguien en este momento esté curioso por saber qué es lo que viene. Creo que tiene que ver con formación de audiencias. También es una manera

de que reconozcan tu trabajo y postura político, artístico, teatral, etc. Pero como actor no se me ocurre. Como actor, en mi caso particular, yo he ido entendiendo más como trabajar con las personas específicas – David, Pablo Serey o John Álvarez, que han sido con quienes más veces he compartido dentro de los proyectos. Creo que uno va entendiendo más cómo funciona el trabajo... Yo creo, en realidad, que esto debe ocurrir en todos los proyectos teatrales donde tú mantienes un grupo o un grupo durante años, no sé si es particularmente una característica de que sea una serie de obras... Ahora, pensando, creo que es posible mencionar algo desde la actuación. Creo que, trabajar en obras pensadas como series, genera una sensación de que, como performer, la actuación es múltiple y que requiere estar en varios roles...

MF: Estoy pensando que más allá de la actuación, algo ocurre con el espectador... Investigar una misma cosa, como la producción de arte abstracto durante el siglo XX, puede llevar a lugares muy diversos. Este tipo de trabajo, que trabaja siempre con una misma lógica, puede producir diferentes formas. No sé cómo definirlo, pero es algo como de un plan de estudios. Desde dentro de Tercer Abstracto encuentro interesante, siempre me llamó la atención, saber que la serie tiene nueve puntos, nueve obras. Sabemos cuáles son los artistas que vamos a estudiar. No sólo estamos en el presente cuando estamos trabajando en un proyecto específico, sino que sabemos el contexto mayor en el cual ese proyecto está inserto porque hay un plan de estudios, una gran investigación, un gran problema. Un gran problema que está siendo investigado con esta serie de obras, que tal vez, cuando concluyamos, podremos sintetizar en conclusiones y comenzar a investigar un nuevo problema, como fue el caso del *Proyecto Manifiestos*. La idea de realizar una serie, ahora pensando, es como visualizar un gran problema el cual abordamos con varios intentos para analizarlo.

DA: Con el paso del desarrollo de esta serie, o de las series, a mí me ocurre que me provocan reflexiones más generales también. Por ejemplo, la tensión entre la figuración y la abstracción como un elemento presente en el giro moderno. O el trabajo del gesto como un factor relevante para la modernización del teatro en el contexto del siglo XX. O la función política del arte como un elemento relevante de la modernidad. Esas cuestiones yo no las tenía claras en un principio. La repetición, la serialización, la vuelta al constante a la pregunta, lleva a reflexiones mayores que vienen desde la creación-investigación y no desde la teoría solamente.

MF: Bueno, hablando en eso de investigación-creación, ¿qué entendemos, o que entiende cada uno por investigación? ¿por qué empezaron a practicar el teatro de investigación?

DA: Yo, por investigar, entiendo que es buscar una respuesta a algo que no conozco. Para mí esa idea es central. Es decir, me parece que no conozco a Brecht, necesito conocerlo y necesito comprender cómo él, esa figura importante de la historia del teatro, transformó algo y para ello voy a empezar a trabajar. Investigar es conocer algo que no conoces. Eso, para mí, es central.

MF: Yo comparto mucho eso. Creo que, sin dudas, tiene que ver con algo que no conocemos. Y encuentro que eso ocurre de verdad en nuestros procesos. Así

como hablábamos de *CONVENÇÃO*, de la mímica, por ejemplo, en el caso de la actuación... Creo que de verdad eso ocurre. La mímica es un recurso conocido, existe, pero en este camino de la investigación, con estas ideas sobre la convención, no. Fue necesario, se presentó como necesario para la investigación en torno a nuestra pregunta por las convenciones. Pero, creo que también se relaciona con no saber a dónde vamos a llegar. Lo mismo con el público. Al espectador le generamos experiencias, que al principio no sabe qué está ocurriendo, a dónde la obra lo va a llevar.

DA: Eso que tú estás diciendo, lo de la mímica en *CONVENÇÃO*, ahí para mí se trata de estudiar, no de investigar. Ahora, lo que sí fue investigado, fue la convención expresada a través de la pantomima. Que la pantomima puede ser un recurso empleado para comprender la convención teatral. Ahí el estudio se convierte en investigación. Por ejemplo, en el curso de Pantomima en la Universidad, jamás nos hablaron de convención...

MF: De acuerdo.

DA: Entonces ¿por qué diferencio estudio de investigación? Por un lado, necesitamos estudiar mímica para poder hacer las cosas que necesitamos hacer. Pero, por otro, lo que no conocíamos era el asunto de la convención. ¿Cómo opera la convención? ¿Cómo ella operará dentro de la escena contemporánea?

EV: Yo no tengo mucho que agregar a la primera pregunta. La encuentro muy densa en términos filosóficos e intelectuales. Pero, sí me gustaría contribuir a la segunda parte de la pregunta. Para mí, *CROMA*, un proceso muy dificultoso, fue un proceso que me reveló que el teatro investigativo era algo que a mí me interesaba seguir haciendo ¿por qué? Porque me parecía más desafiante en términos actorales. Me parecía que requería una apertura intelectual, sensible y física-corporal que me podría permitir explorar mucho más mis recursos, a pesar de ser la investigación un proceso lleno de incertezas. Luego, me pareció que era importante en términos políticos. En términos políticos en el sentido de qué es lo que se hace en la escena santiaguina-chilena, en qué es lo que vamos a entender como práctica, digamos. Me pareció atractivo. Me parece que el teatro de investigación cuestiona un poco el *status quo* de lo que sabes y ha sido un elemento clave del desarrollo del arte escénico en Santiago de Chile. Estoy hablando desde un lugar muy específico. De pronto, me parecía más importante porque... ¿Sabes lo que me pasa? Que como el trabajo de Tercer Abstracto se perfila a apuntar a la percepción, me parece que ahí hay una cosa política bien importante, de la cual me interesaba ser parte. Veía en el Teatro de Investigación una manera de remover el *status quo* del teatro tradicional ¿cachái? No sé. Yo creo que ustedes me entienden porque trabajamos dentro de esa línea.

DA: Yo quería agregar que empecé a practicar investigación porque yo estaba agotado del teatro. El teatro me parecía un ejercicio ególatra, que estaba movilizado por las cosas que quiero decir yo, por las cosas que yo quiero hacer, o por las cosas que a mí me salen bien. Yo ya he dicho muchas veces que a mí la obra que me cambió la vida fue *Ernesto* de la Manuela Infante, Teatro de Chile, 2010. Esta obra me cambió todo. Esa obra me cambió todo, todo, todo, por varias

razones: no entendía cómo la hicieron, me removió la forma en la que construyeron mi experiencia como espectador, me hicieron comprender desde el teatro un asunto antiguo de la Historia de Chile... Y, desde esa experiencia, observé que era posible realizar otras cosas en el teatro. Un teatro que, para mí, ponía afuera ese lugar creativo egocentrista, ese lugar apenas de expresión y deleite personal, sino el teatro como un espacio para descubrir. Un espacio de discusión para descubrir. Y eso le otorgaba al teatro – al arte en general – una función que es esencial. Le otorga la capacidad de filosofar. Hace actuar al poder del pensamiento. Le ofrece al teatro un lugar de acción en la sociedad que le permite construir cosas de verdad y no sólo ser un espacio de expresiones personales. A veces, las expresiones de uno pueden ser válidas para muchas personas, sí, pero creo que están movilizadas desde un sentimiento medio egocéntrico. Es decir, me parece que lo que yo digo es importante. Yo siento que en nuestro trabajo, tal vez, lo más egocéntrico, o no, es el decir “hay algo interesante la escena moderna”, pero de cómo ocurre, cómo lo practicamos, es muy diferente. De hecho, cuestionamos la modernidad, la destruimos incluso. Yo no me siento cómodo cuando un artista dice “yo hago la obra para mí”, “yo hago las obras como me gustan a mí”. Y no es una frase muy alejada de la realidad, muchos artistas lo dicen, por ejemplo, Guillermo Calderón lo dice. Y a mí me gustan mucho sus obras, pero lo que cuestiono es lo que moviliza la organización de su creación...

MF: ¿Cómo “para mí”?

DA: Para mí. “Dirijo las obras como me gustaría ver una obra a mí”. Me siento incómodo con esa frase porque... O sea, sé que es un ejercicio inevitable, que ocurre, pero no debería ser la motivación o la fuerza creadora principal. O sea, yo creo que hay que hacer obras para el mundo, no para uno. Esa idea de hacer obras para el mundo propone un desafío constantemente. Trabajar en Tercer Abstracto es ir siempre a otro lugar. Ya hemos pasado tantas experiencias y siempre hay algo distinto, algo nuevo, a pesar de que se repitan algunas cosas conceptuales o estructurales. Hacer un documental fue un giro de lo que creía por teatro, hacer una obra de teatro por Zoom me cambió algo, y esas experiencias no eran cosas que yo quisiera antes haber hecho ¿cachái? Yo creo que si operara con la idea de “hacer lo que a mí me gusta” no hubiera seguido avanzando, hubiese parado.

MF: No sé si por la cuestión ególatra o no, o del ego, pero yo encuentro que algo de la investigación tiene que ver con eso de descubrir cosas que incluso uno mismo no sabe. Entonces creo que ahí se contrapone con eso de “voy a hacer lo que sé” o “voy a decir lo que quiero” con algo que es “no sé dónde voy a llegar”.

DA: Y eso, para el formato de producción artística del mundo, es un desafío muy grande porque la gente quiere ver discursos hechos, la gente quiere ver un pensamiento ya armado. De hecho, a nosotros siempre nos preguntan “¿quién escribió la obra?”, y lo que respondemos siempre es nadie, o todos, “¿pero se sentaron a escribir todos?” ¡No! Fuimos practicando, ensayando, y la obra fue llegando. Ese tipo de proceso teatral le cuesta mucho a la gente.

MF: Yo quisiera comentar, también, sobre la segunda pregunta ¿cómo empecé a practicar el teatro de investigación? Es que para mí esa respuesta está súper vinculada con Tercer Abstracto. Está directamente relacionada con haber llegado a Tercer Abstracto. Creo que acá, principalmente en São Paulo, existe el término “Teatro de Pesquisa” que sería aparentemente lo mismo que el “Teatro de Investigación”. Sin embargo, encuentro que es súper distinto. Lo que trae ese Teatro de Investigación – que es lo que nosotros practicamos – creo es un vínculo más grande con eso “científico”, con ese acto de investigar, con la idea de preguntarse, tener una pregunta, e incluso tener una metodología para llegar a algún lugar. Encuentro que el propio término de ‘investigación’ aquí en Brasil se confunde. Se confunde, incluso, por el poder de la palabra. Googlear en Google en portugués es ‘pesquisar’. Tú ‘pesquisas’ en Google. Es decir, ‘investigas’ en Google.

DA: Y en español uno no ‘investiga’ en Google. Uno ‘busca’ en Google.

EV: Bueno, si nos metemos en esto, yo diría que hay muchas personas, colegas, que cuando están haciendo teatro dicen que están investigando. Y no es así ¿Pero por qué no es así? Porque en las investigaciones, tus apuestas tienen que tratar de contestar a tu pregunta. A veces nos ocurre a nosotros, cuando estamos creando, que percibimos que no está respondiendo a la pregunta, y ahí desechamos ese camino.

DA: Y a veces caminos muy interesantes...

EV: Eso no pasa en otras prácticas teatrales que entienden por “investigación” el “investigar cómo lo voy actuar”... O sea, sí, pero al final del día, siempre termina quedando ese material por otras razones. Entonces, no ocurre la investigación porque no están tratando de llegar a responder una duda particular, lo cual pide ser lo suficientemente exigentes, lo suficientemente críticos, para poder eliminar y desechar caminos que no van vinculados a tu pregunta. Yo diría que eso sí hacemos y nos pasa a nosotros, y creo que es una gran diferencia. Por eso identifico nuestra práctica como Teatro de Investigación. A lo otro le llamaría de “experimentación”. La diferencia recae en el trabajo con la pregunta y a todo eso que pasa con ella. Todos esos intentos fallidos de responder la pregunta, que van articulando nuestro proceso, creo que eso es lo que le da el carácter de investigación a nuestro trabajo. Y ahí pienso en la investigación científica.

MF: Y yo creo que ni siempre existe una única respuesta, pero uno trata de llegar a una, al menos. Eso se me abrió con lo que dijiste. Uno parte por una pregunta, pero lo interesante realmente es llegar a algún lugar con la pregunta. Uno usa la pregunta para llegar a algún lugar, no sólo para reflexionar, y ahí es donde creo recaen las decisiones del proceso. Es muy distinto, por ejemplo, si estamos trabajando sobre Brecht, montar escenas a partir de eso y al final organizar las mejores escenas del proceso, las que nos gustaron o las que encontramos que tenían “potencial” – potencial actoral o potencial artístico, no sé –. Yo no encuentro que eso sea malo, simplemente creo que es distinto. Por eso creo que estamos diferenciando esta cosa de investigación.

DA: Yo lo que sí encuentro malo, siendo muy crítico, de confundir entre experimentación, creación e investigación, es que deja una nebulosa de ambigüedades para un asunto importante políticamente, que es la inserción de las Artes dentro de los programas de Investigación Científica. Pareciera que cualquier cosa que hace un artista es investigación, pero no siempre es así. No siempre. Sí, se puede hacer investigación de todo. Realmente creo eso. Pero no todo es investigación. La investigación artística, la investigación realizada desde dentro de la práctica de las artes es una cosa muy específica y si se generaliza a “todo es investigación” encuentro que eso genera un problema político importante.

EV: Se manosea la palabra. Se manosea el concepto, se trivializa, cuando en realidad tiene particularidades que yo considero necesarias contemplar en pos de que efectivamente esta inserción del arte en la investigación tenga éxito. El tema de la investigación es un camino complicado, creo yo, en el contexto de los estudios académicos a nivel chileno y latinoamericano. Al arte, creo, le falta mucho camino para poder instalarse en el campo de la investigación a nivel institucional y que, por ende, pueda ser utilizado de buena manera para la sociedad, ¿no?

DA: Acabo de pensar una gran diferencia entre la Investigación y la Creación. Entre la creación sin pregunta de investigación y la investigación creativa. Por ejemplo, ahora nos pasa con *Figura Humana* que, al usar las líneas de composición en el suelo, en términos de creación, significa “copia”. Estamos “copiando” la dramaturgia del espacio de Ramón Griffiero, cuando, en términos de investigación, es “proyección” y continuidad de un proyecto de estudios. Ahí es cuando yo digo que se vuelve polémico la no diferenciación de los conceptos. La creación artística sin pregunta investigación propone una lógica en la cual la obra de arte es generada por “genios” – por eso la pregunta “¿quién la creó? ¿quién la escribió?” –. Esa lógica supone que el arte es creado por mentes brillantes, por personas con grandes discursos. Al contrario, la investigación propone un camino completamente colaborativo, que trabaja en continuidad de proyectos anteriores, tratando de generar vínculos con las preguntas y respuestas de nuestros colegas, tanto los de hoy como los del pasado. Ese modelo colaborativo de la investigación escapa de la lógica que llamaba de “egocéntrica”. La investigación que realizó X persona en el siglo pasado me sirve de base para continuar las preguntas. La referencia de una obra que alguien creó me sirve de base para poder trabajar. Para mí, ahí es donde vienen los problemas.

MF: Yo quisiera comentar que, en el proceso de estudios de mi proyecto de Magíster, me encontré con Zamboni, un autor que escribió en los años 90, acá en Brasil – comenzó en los 80, pero terminó en los 90 – sobre la Investigación en Artes. Él fue el responsable por la inclusión del arte dentro del sistema de financiamiento de la investigación en Brasil. Él expone que los artistas de ese contexto tenían mucha dificultad en decir lo que era investigación porque, por la naturaleza del arte, todo era investigación. Eso mismo aparece con Henk Borgdorff, musicólogo holandés, a principios de los 2000, que dice “si todo es investigación, ya nada es investigación”. O con José Antonio Sánchez, en España, en otro lugar, hablando lo mismo. Él observa que muchos artistas dicen

que todo lo que se hace es investigación, entonces se pregunta por la definición de 'investigación artística'. (*Pausa*). Continuando con las preguntas, quisiera profundizar un poquito sobre la primera etapa metodológica. Aquí presento el esquema que David realizó para su Magister, que define que esta etapa contempla: (1) la elección de un artista abstracto, (2) estudio de su contexto histórico, político y artístico, y (3) el levantamiento de una pregunta de investigación. Se describe como una etapa predominantemente teórica y se llama "Estudio de los Materiales". Pregunta: ¿cómo llegamos a la pregunta de investigación? ¿cómo, de verdad, llegamos a la pregunta de investigación?

EV: No creo que exista un camino único. Recuerdo la experiencia en *CONVENÇÃO* que yo exigí que se armara la pregunta investigación para poder entender más, y eso ocurrió cuando ya estamos experimentando. El trabajo con la pregunta va modificándose. Se van agregando nuevas palabras, van saliendo palabras... Quizás ustedes ya tenían una pregunta investigación en sus cabezas, pero para mí, en mi proceso como actor, la elaboración de esa pregunta ocurrió durante la experimentación. Y, aun así, semana tras semana, fuimos dándole pequeños cambios. Tal vez, mi visión contrasta mucho con algún proceso que recuerden ustedes, pero yo no recuerdo un proceso en el que la pregunta final haya salido del estudio teórico. Entonces varía.

DA: Son distintas maneras que dependen mucho del contexto de producción. En *AZUL* pasó un caso súper interesante. Cuando iniciamos el proceso, había muchas personas que ya habían vivido más de un proceso completo de Tercer Abstracto. De hecho, las únicas que no, eran Constanza Espinoza y Carolina Munitiz, pero todo el resto ya había pasado por ese proceso, entonces entendían la necesidad de establecer una pregunta de investigación. Y fue súper cómodo, en ese contexto, estar discutiendo sin la presión de "pero qué vamos a crear" o "cómo vamos a ensayar" ... Y, bueno, creo que también ayudó tener las sesiones definidas. Todos teníamos claro que al quinto encuentro debíamos levantar la pregunta. Recuerdo nítidamente como el equipo estaba tratando de establecer una pregunta, proponiendo y pensando, intentando producir una pregunta de investigación. Tal vez, lo que hay que diferenciar es que en esta primera etapa sí logramos identificar la pregunta del artista que estamos estudiando, lo que va cambiando dentro del proceso posterior es la comprensión de nuestra propia pregunta de investigación a partir de las motivaciones e intenciones identificadas en esa primera etapa de estudios.

EV: Estoy de acuerdo.

MF: En *TEMPO* – puedo estar equivocado – según yo llegamos a la pregunta de investigación en la segunda etapa...

DA: No, fue en la primera.

MF: Pero fue cambiando mucho. Creo que al inicio teníamos la noción del trabajo material...

DA: Y el tiempo. ¿Cómo construir el tiempo materialmente? Eso estaba desde el título de la obra. Y ahí viene esa cosa que Lalo siempre destaca de las

intuiciones. Muchas veces, en mayor y en menor medida, las intuiciones dirigen de forma eficiente la confección de la pregunta de investigación. En el caso de *TEMPO*, el origen de la pregunta estuvo relacionado con el resultado fracasado de nuestro proceso anterior. Cuando terminó *CROMA* yo me dije a mi mismo “el teatro es material, que no se me olvide”. Entonces, para explorar en la dimensión material del teatro ¿a quién podemos estudiar? De eso vino el interés por el constructivismo. Ahí en el estudio previo reflexionamos que los constructivistas rusos habían explorado la materialidad del espacio, de los cuerpos, pero que ellos no trabajaron con el tiempo de forma material. Entonces, la pregunta “¿cómo construir el tiempo materialmente?” estuvo casi desde el principio. Ahora, lo que fue cambiando fue trabajar con el tiempo rápido, el tiempo lento, el tiempo científico, el tiempo de trabajo, el tiempo de las cosas... Por eso, creo yo, que llegamos tan rápido a la etapa de laboratorio, porque teníamos mucha claridad desde el estudio.

MF: Yo encuentro, entonces, que la pregunta viene de intuiciones, de ganas, de deseos, pero la práctica la cambia, la tensiona...

EV: O la agudiza.

MF: En *CONVENÇÃO*, por ejemplo, que fue un proceso súper rápido, Lalo dice que tal vez nosotros ya teníamos la pregunta clara. Pero no. Yo encuentro que fue un proceso particularmente bonito porque nosotros nos estábamos preguntando todo el rato desde la escena... Fue un proceso en el que teoría y práctica estaban muy juntas, en ese sentido. Como la noción de estar preguntándose estaba en todos los ensayos, la pregunta se fue alterando a la medida de la práctica, y eso encuentro que, de modo general, ocurre en todos nuestros procesos.

DA: Yo tengo dos observaciones. La primera es que, tal vez Lalo no se acuerda, pero la etapa de estudio de *CONVENÇÃO* ocurrió durante la primera etapa de *TEMPO*, fue la misma para los dos proyectos...

MF: Y después se diferenciaron cuando apareció el manifiesto del *Teatro de la Convención Consciente* de Meyerhold.

DA: Claro, y por eso montamos la segunda línea de investigación: Projeto Manifestos. Y mi segunda observación, que ese es el momento en el que Tercer Abstracto comenzó a tener un pensamiento bicéfalo. Mateus y yo empezamos a leer juntos, a dirigir juntos las líneas de trabajo e investigación. Entonces, extraíamos formulaciones más rápidas, que yo no exponía tanto dentro de la sala ensayo, porque, también recordemos, que sólo teníamos tres meses de trabajo, entonces teníamos la presión de llegar rápido a la etapa de construcción. Creo que ese proceso marca la inserción definitiva de Mateus dentro de la elaboración general de Tercer Abstracto que hace que, por primera vez, empezemos como a saltarnos momentos colectivos de estudio para privilegiar las instancias prácticas.

MF: Qué raro eso...

DA: Eso de que llegábamos de repente con formulaciones y perspectivas previas, que muchas veces no teníamos tan claro desde la práctica, pero sí desde la teoría ¿cómo tú sentías eso, Lalo?

EV: Me acomodaba. Creo que, en ese momento, como participante del grupo y performer, estaba muy abierto. No tenía tantos deseos de tener control sobre los contenidos o sobre las etapas del proceso. Eso de necesitar tener más control, me pasó después, en los procesos posteriores, en *TEMPO* o *AZUL*. En términos de precepción, creo que me acomodaba y me dejaba llevar simplemente. Yo creo que en ese proceso de *CONVENÇÃO* comencé a tener más entendimiento sobre la metodología en general, comencé a mirar los procesos anteriores. Creo que ahí fue realmente cuando empecé a entender... Creo que tuvo que ver con que éramos un grupo más pequeño, las conversaciones eran mucho más personales. Se volvió todo mucho más claro, evidente. Las obras anteriores eran grupos muy grandes, era muy difícil que pudiéramos estar hablando metodológicamente todo el rato. Con un grupo más pequeño y con más obras en el cuerpo fue más fácil ingresar y comprender este tipo de discusiones. En *AZUL*, Constanza, Juan Diego, por ejemplo, siempre preguntaban cuál era la pregunta y discutíamos sobre eso. Eso en *CROMA*, jamás.

DA: Igual, sobre la pregunta investigación, yo tengo un termómetro interno, en el sentido de “medir” qué preguntas son más cautivantes. Y ese termómetro no es tan intuitivo. Tiene que ver, ese termómetro, con lo siguiente: eso que nos estamos preguntando, ¿se sabe o no se sabe? ¿tiene respuesta o no tiene respuesta? Por ejemplo, en *AZUL* la pregunta por ¿cómo alcanzar lo inmaterial en el teatro?, que era bien abstracta en un comienzo, y que después logramos consolidar mejor, la sola idea ya me parecía atrayente porque no se me ocurría una respuesta rápida ¿cachái? No se me ocurría ni siquiera cómo entrar al proceso de laboratorio. De hecho, me daba hasta miedo porque lo encontraba muy difícil de practicar. Por otro lado, en *ÉPICO*, yo forcé formular una pregunta de investigación con un equipo que no tenía ninguna idea de la metodología, entonces, cuando empiezan a proponer las preguntas, son preguntas que mi termómetro marcaba muy bajo. Primero preguntas que no tenían nada que ver con lo estudiado sobre Brecht, como por ejemplo “¿cómo realizar un meme teatral?”. No tiene nada que ver con Brecht. O lo formulas mejor para poder establecerlo como proyecto de investigación o simplemente lo desechamos. U otras preguntas de índole más personal, o reflexivas, “¿cómo realizar una política hoy?”. Esa pregunta no corresponde a una pregunta de investigación, de hecho, no tiene respuesta ¿cachái? Es muy amplia y no agiliza para la acción. Ahí aparece una característica fundamental de la pregunta de investigación que es que debe tener el potencial de movilizarnos a la práctica. En el caso de ¿cómo inmaterializar el teatro? – una de las preguntas iniciales levantadas en *AZUL* – convoca a la acción de inmaterializar. Sé que es básico, y abstracto también, pero sí propone un lugar *laboratorístico* que nos lleva a practicar. En cambio, ¿cómo hacer un teatro político hoy? – una de las preguntas iniciales levantadas en *ÉPICO* – no me moviliza a practicar. Tal vez me moviliza estudiar, o a reflexionar, pero no a practicar. (Pausa) Yo quería hacerte una pregunta, Lalo. Tal vez sea una pregunta íntima. A ti, ¿hay alguna etapa que te acomode más y otra que te incomode más?

EV: Sí.

DA: ¿Cuáles?

(Pausa antes de responder)

EV: Me gustaría responder conscientemente.

(Otra pausa)

EV: Creo que la etapa que más cómoda es la tercera.

MF: Para mí la más difícil es la tercera.

EV: Lo sé. Lo sé. Yo creo que tiene que ver con una cuestión de formación. Creo que la formación que tuve yo – la misma que tuvo David también – como actor está más enfocada en la tercera, mientras la tuya en la segunda o en la primera, no sé...

MF: La segunda...

EV: Para mí la segunda es incómoda, pero creo que ahí hay mucho, mucho, mucho del vértigo, de la pasión, de la pérdida. Creo que es como un vendaval de emociones. Creo que ahí es donde se definen muchas cosas de los proyectos ¿cachái? Yo fui agarrándole “el gustito” a esa etapa con los años, pero por formación, yo soy un actor que está formado para responderte en la tercera. Creación de estructuras, habitar esas estructuras, darle detalles a la estructura, recibir direcciones concretas...

DA: Y si te invitáramos a trabajar sólo en la tercera etapa, ¿te quedaría cómodo?

EV: ¿Ahora? No tanto. Ahora no tanto porque sería como... O sea, sí lo haría... Si fuera una pregunta en serio, sí lo haría, pero por las experiencias que he tenido con esta metodología y con ustedes, tal vez sería insoportable en los primeros ensayos. Estaría todo el rato preguntando, “¿cuál es la pregunta?”, “¿por qué se seleccionó eso?”, “¿por qué no lo otro?” ... O tal vez no. Quizás también me deje llevar, si eso es lo que se me propone... Si fuera necesario sólo performar... Porque pasa que, igual, uno le agarra “el gustito” a las etapas anteriores.

DA: Para mí la más incómoda es la tercera. Y la más cómoda es la primera. Pero la que más me gusta es la segunda.

MF: A mí también, la segunda. Encuentro que la primera da las bases y es súper fundamental. No es la que más me acomoda hacer, pero me gusta. Pero la segunda, me da mucho placer, encuentro que es estar probando y buscando caminos constantemente. Y la tercera, me gusta hartito el armado de estructura, probar estructuras distintas, de eso soy apasionado, pero sí creo que tengo dificultades. Sigo teniendo como actor inseguridades, que creo que he ido mejorado, pero es un trabajo muy difícil el de estar materializando y estar

concretizando las estructuras e ideas desarrolladas en todo el proyecto. Es difícil para mí ese último momento.

DA: Para mí la segunda etapa es la que más me gusta, pero creo que es la que presenta más dificultades para el modelo de producción tradicional. En el modelo de producción normal existen, en general, las etapas de “estudio” y “montaje”, que serían las primera y tercera nuestras, en rasgos generales, pero esa etapa del medio es la más rara. Esa no existe generalmente y es la que propone más dificultades para el modelo de producción tradicional: condiciones particulares de sala de ensayo, tiempos de trabajos indeterminados, trabajo con materiales y recursos para la experimentación, conocimiento técnico y teórico de otras áreas o disciplinas... Es difícil esa etapa en relación a la realidad artística. Nos pasó en *TEMPO*. Necesitábamos trabajar con yeso dentro de la sala de ensayo. Tuvimos que gastar mucho dinero comprando materiales que necesitábamos para experimentar, dinero que gastamos sabiendo que no íbamos a usar todos esos materiales en la obra final, pero que eran necesarios para avanzar en el laboratorio y poder observar y analizar. Es la etapa más compleja en términos de producción, pero es la que más me gusta porque creo que ahí es donde surge la magia de Tercer Abstracto, toda su complejidad. Creo que está ahí, en la segunda.

MF: Antes de pasar a la segunda etapa, quisiera hacer la última pregunta sobre la primera: ¿Cuál es la importancia de la teoría dentro de nuestros procesos? Esto lo pregunto porque David, en la Metodología de Abstracción, describe que es una etapa predominantemente teórica, y que luego se complementa con la segunda, que dice que es una etapa que mezcla teoría con práctica... ¿Cuál es la relevancia de la teoría para nosotros? Yo quisiera partir diciendo que para mí la teoría es algo que ayuda a ver, ayuda direccionar, ayuda a mirar...

DA: Para mí la teoría es importantísima. Incluso cuando he sido invitado a dirigir otros proyectos fuera de Tercer Abstracto. Necesito tener una teoría, sea feminista, sea de movimientos migratorios, sea cualquier cosa que me permita decir, por ejemplo, “lo que está ocurriendo ahí, tiene que ver con movimientos migratorios en esta acción”. Estoy de acuerdo con lo que dice Mateus. La teoría es un lugar para ver. Si no tengo teoría, me encuentro ciego. Sin teoría, aparece ese lugar que decía antes de expresivo y ególatra, de crear sólo con lo que tengo y traigo, nada más. Creo que la teoría te permite abrirte a nuevas cosas que no has visto. La teoría dentro del proceso de Tercer Abstracto es más que relevante. Yo diría que Tercer Abstracto no sería capaz de producir investigación creativa sin teoría. Tal vez haría creación, pero no haría investigación creativa.

MF: Yo siento que hay una separación enorme entre teoría y práctica. Es algo que nuestra cabeza es incapaz de comprender porque nacimos en occidente y nos pusieron eso en la cabeza. Se separa teoría y práctica. En Tercer Abstracto, yo encuentro, que sí trabajamos en tratar de vincular teoría con práctica. Encuentro que teoría es más que la bibliografía al principio de nuestros procesos. La teoría está en ese proceso de formular preguntas. La teoría es más que la lectura, es más que los textos que leímos. La teoría está en el acto de preguntarse, y ahí para mí se vuelve práctica, la mezclamos con la práctica al estar preguntándonos constantemente, incluso sobre lo que hacemos. Por eso

vuelvo al ejemplo de *CONVENÇÃO*, porque era un espacio de preguntarse siempre sobre lo que estábamos haciendo. La teoría está más allá de los textos.

DA: En *ATACAMA*, durante la etapa de laboratorio, cuando estábamos trabajando las simetrías, si no hubiera tenido teoría, hubiese simplemente estado viendo coreografía. Si no hubiera tenido teoría, hubiese estado viendo belleza. La teoría de lo sagrado me permitía ver detrás de esas acciones de simetría la posibilidad de crear una experiencia sagrada. Ahí estoy aplicando teoría en la práctica, no leyendo. Leí mucho, pero antes. Insisto en esa idea de que la teoría es para ayudar a ver.

(Pausa)

DA: ¿Y tú, Lalo?

EV: No tengo que aportar nada en particular. Estoy de acuerdo con ustedes.

MF: Entonces voy a continuar con las preguntas sobre la segunda etapa: “Laboratorio de Estrategias de Escenificación”. En esta etapa llegamos a una estrategia de escenificación. Creo que llegamos, quisiera corroborar eso con ustedes. Esta es una etapa en la que juntamos teoría y práctica, y se trabaja con el método de juegos sobre la teoría estudiada. Esta etapa tiene la intención de aplicar y elaborar estrategias de escenificación. Aquí yo traje un video breve de *AZUL* en el que estamos discutiendo sobre procedimientos...

(Mateus presenta un fragmento del documental de “AZUL”)

MF: Entonces, así como lo discutimos respecto a la pregunta de investigación, ¿cómo llegamos a la estrategia de escenificación? ¿Para qué sirve?

DA: Recuerdo que una vez, en el curso de *Vanguardias*... que, en realidad, en términos pedagógicos, propone trabajar con estrategias de escenificación para la enseñanza práctica de las vanguardias artísticas... Un estudiante nos preguntó: “¿Y ustedes trabajan así?”, y nosotros con Lalo dijimos “sí”. “¿Ustedes hacen todo eso?” Sí, hacemos todo eso... Yo creo que la cuestión del porqué de las estrategias de escenificación es porque, creo, que son la materialización concreta, el trabajo material-escénico, con el cual la teoría se formaliza. Es como el cincel, el martillo, con el cual la piedra se empieza transformar. Esto de las estrategias de escenificación, no viene de mí. Yo lo saqué de Andrés Grumann, que a su vez lo trae desde Erika Fisher-Lichte, quien trata de explicar cómo opera el teatro y dice que por detrás del teatro existen decisiones, y esas decisiones son estrategias de escenificación. La cosa que yo reelaboré fue la idea de una única estrategia de escenificación, nos permitirá tomar todas las decisiones para la construcción de un montaje, lo cual nos permitiría trabajar la obra de manera más efectiva, directo con la teoría y también de forma concreta.

EV: Lo mismo, pero ¿cómo llegamos a ella? Creo que depende de cada proyecto. Pero en relación al ejemplo que pusiste de *AZUL*, esas estrategias surgieron desde el estudio teórico del colectivo. Fue bastante interesante y creo que nos dio un abanico de posibilidades para después poder practicar. O sea,

esas palabras claves que muestra en el video fueron vitales para llegar después a la residencia de Nueva York. Esos procedimientos nos permitían, a nosotros como actores, experimentar. Esas palabras son pro activas, te invitan a realizar una acción y cuando tienes una acción, ya tienes escena. Entonces, te proponen un marco para el hacer, para el improvisar o el diseñar... Creo que en *AZUL* hubo mucho de diseño, de boceto, en la etapa de experimentación. Creamos canciones, performances... Es vital. En *AZUL* fue muy relevante para poder practicar. Ahora no negaría la posibilidad de que... No sé si a ustedes se les viene un ejemplo a la cabeza... de que primero se haya partido desde la práctica y que luego hayamos comprendido la estrategia de escenificación, que posteriormente desarrollamos.

MF: En *AZUL* hablamos mucho en un comienzo sobre inmaterializar o desmaterializar y eso fue súper importante para el laboratorio, para el trabajo que realizamos en Nueva York. Pero cuando entendimos, varios meses después, que *AZUL* era más que la obra radiofónica, ahí apareció, retomamos en verdad, una estrategia mucho más específica: el registro. Y ahí empezamos a trabajar de forma particular con el registrar. Ese salto se debe al desarrollo del proceso. El proceso nos llevó a eso, y ahí quisiera compartir algo que he pensado. Encuentro que la estrategia de escenificación tiene una relación importante con la pregunta de investigación. Encuentro que la estrategia de escenificación es el operador que trata de contestar a esa pregunta. Entonces, por un lado, encuentro que ahí recae su relevancia, sirve para eso en términos metodológicos o de investigación. Y, por otro lado, encuentro que también sirve para determinar todo lo que hacemos o como lo vamos hacer en la obra, en la obra final. Si la estrategia es “materializar” significa que tendremos que trabajar con algo que materialice. O si es “temporalizar”, esa estrategia determinará todo el proceso, incluso a la actuación, a la forma de trabajo, al resultado final... No sé qué opinan de eso...

DA: Me quedé reflexionando sobre los cambios dentro del proceso de la estrategia de escenificación. Recuerdo eso de forma clara en el proceso de *TEMPO*. Desde el inicio, ya desde el título, estaba la pregunta por el tiempo, estaba el trabajo del constructivismo. Trabajemos con el tiempo. Pero ‘trabajemos con el tiempo’ no es una pregunta de investigación, es una intención de la cual surge una pregunta de investigación: ¿cómo materializar el tiempo?, la cual surge de la relación entre los materiales estudiados – tiempo y constructivismo –. ¿Cómo materializar el tiempo?... Pero la forma de entrar, y ahí viene la cosa del juego, fue jugando con el tiempo: cuánto tiempo pasa, cómo organizamos el tiempo de ensayo, hacer tiempos rápidos, tiempos lentos, etc. De repente, y ahí viene una cuestión de dirección, yo digo “creo que hemos trabajado ya muchas veces con las velocidades rápidas en proyectos anteriores, pero qué pasa con el tiempo lento”. Y con esa primera observación surge el primer atisbo de estrategia: ‘ralentizar’, vamos a alentar todo, y por eso realizamos la performance duracional en el GAM. En esa construcción de los tiempos lentos para realizar esa performance, Pablo Serey fue fundamental porque organizó todo el tiempo a través de las alarmas de los celulares que usábamos. Y ahí yo me di cuenta que en realidad necesitábamos ‘temporalizar’ para trabajar el tiempo lento. Era muy abstracto trabajar corporalmente con ‘ralentizar’, porque generaba muchas subjetividades en relación a ‘cuánto

ralentizar'. En cambio, la idea de los temporizadores implicaba un trabajo mucho más concreto: "tienes 10 minutos para hacer tu acción". Eso nos permitió trabajar de forma mucho más concreta con el tiempo lento. Y con eso entramos a la segunda etapa de laboratorio. Ese proceso tuvo dos etapas de laboratorio. En esa segunda parte, a partir del trabajo de temporalizar, junto a las habilidades de musicales de Pablo, empecé a visualizar que, tal vez, la estrategia podría ser 'musicalizar'. Y fue por esa decisión que nos fuimos a musicalizar todo. Trabajo con partituras musicales, trabajo con canto, trabajo con ritmo. Esos procedimientos nos permitieron confeccionar la obra. La estrategia fue cambiando radicalmente. Cuando comenzamos, yo juraba que 'ralentizar' iba a ser la estrategia. Pero el cambio fue orgánico. Realmente fue orgánico.

MF: ¿Qué piensan ustedes en relación a la palabra 'hipótesis'? La ciencia tradicional moderna dice que hipótesis plantea algo para ser comprobado. Es algo que conecta un punto A con un punto B. Pero hay otra definición, que encuentro bonita, que es que la hipótesis es la solución parcial de un problema. Yo empecé observar recién que la estrategia de escenificación corresponde, un poco, con la noción de hipótesis. Me parece que lo que hacemos con la estrategia de escenificación se relaciona con esa idea de ser una solución parcial del problema ¿Qué opinan de eso?

DA: Mateus ya me había comentado sobre la idea de hipótesis. La primera vez que me lo dijo dije "sí puede ser, pero como que no tanto". Pero ahora que la define, realmente sí encuentro que tiene una relación. La estrategia de escenificación es lo que conecta la pregunta, que es el campo teórico, con el punto B, que sería la experiencia el espectador frente a una obra, en el caso una obra de teatro. En relación a la idea de ser una solución parcial de un problema, en la pregunta sobre materializar el tiempo, ralentizar sí es una estrategia provisoria que nos permitía empezar a ver la materialización en el campo de la práctica, que después fue desarrollado a partir de la estrategia de 'temporalizar'. Sí es una solución parcial...

MF: Y encuentro que por eso cambia.

EV: Me hace sentido.

MF: Es que es un trabajo acumulativo. Existe un desarrollo. Comenzamos por una pregunta de investigación, y en el intento de contestarla es que aparece un trabajo con la estrategia de escenificación, que aparece como una solución escénica a la pregunta. Es por eso que la estrategia de escenificación puede ser un tipo de solución parcial, como una hipótesis.

DA: Estaba pensando en *ATACAMA*. Ahí la pregunta tenía que ver con ¿cómo llevar la obra sagrada de Rothko al teatro? Es una pregunta que debe ser resuelta desde la práctica. A raíz de esa pregunta surgió la duplicación. En un principio, la estrategia fue la simultaneidad, pero luego fue la duplicación. La duplicación de los campos de color en Rothko permitía generar la vibración de lo sagrado, porque alteraba la percepción del ojo... Y eso es una hipótesis. Esa observación no la extrajimos de los textos sobre Rothko, sino que fue una observación realizada desde la práctica. Trabajando con la duplicación fui

descubriendo esa relación perceptiva con lo sagrado. Pero no es sólo una estrategia conceptual, sino que también es una operación práctica, como el cincel. Una operación material que permitía la acción de la práctica. Sobre la confusión que surgió anteriormente entre procedimiento y estrategia de escenificación... Debo confesar que yo a veces también lo confundo... pero sí tengo claro cuando lo enseño – por ejemplo, en el curso de *Vanguardias* – de que procedimiento es una acción, en cambio, estrategia de escenificación es una acción pero que engloba todas las decisiones de un proyecto escénico, desde la forma de ensayo, desde la forma de estructurar el montaje. No es solamente un operador, estructura todas las decisiones de un proyecto... A tal punto, que llega a ser evidente para un equipo que, para duplicar de forma más radical, tenemos que llamar a cuatro nuevos actores para realizar la estrategia que planificamos y exploramos, como lo que ocurrió en el proceso de *ATACAMA*. Eso no es un procedimiento, es una decisión. Por eso pienso que la estrategia de escenificación es un procedimiento que engloba todas las decisiones de un proceso creativo en teatro.

MF: Por eso, tal vez, se relaciona con la noción de apuesta. Es una apuesta. Es una decisión que incluso determina y afecta a la actuación. Y ahí quisiera preguntarnos sobre ¿cómo investigamos como actores? ¿este tipo de proceso se diferencia con otros tipos de procesos que son sin preguntas? ¿sin esta metodología? ¿cómo la metodología afecta a la actuación?

EV: Yo creo que cuando uno como performer, como actor, comienza un proyecto de esta índole, uno no debería saber muy bien qué es lo que vas a terminar actuando y qué recursos, qué lenguajes vas a terminar creando... Existe una incertidumbre que dependerá de la obra, del proceso y de la estrategia de escenificación. Eso me parece muy apasionante, esa incertidumbre frente a lo que se terminará actuando. ¿Pero cómo uno aporta a un proyecto de investigación desde la actuación? Es complicado definir qué es lo que entendemos en Tercer Abstracto por actuación. No es sólo interpretación, como ocurre en gran parte del teatro tradicional. El actor o actriz de Tercer Abstracto tiene que conocer, estudiar, tomar una posición crítica respecto a lo que se está haciendo, y a partir de esa posición, tener un punto de vista personal... Y ese punto de vista personal tratar de expresarlo en la etapa de trabajo experimental... Yo trato siempre hacerlo, con humildad. Por ejemplo, cuando trato de meter una figuración dentro del proceso. Digo “esta figuración puede ser interesante para que el espectador enganche”... Ahí hay una actividad que no es interpretación, no que tiene que ver con actuar bien o no, tiene que ver con ser propositor dentro del proceso. Eso ocurre en distintos lugares. A veces con un talento oculto. Por ejemplo, un actor o actriz que es ‘talentoso’ con el ritmo, que se hace cargo de tales aspectos de la obra. O también con la voz. Eso escapa de la interpretación. Yo soy un defensor de que la tercera etapa es un campo tremendo de investigación para la actuación. Eso lo he comentado otras veces, y tal vez es distinto a algunos participantes de nuestros procesos que piensan que ahí hay poco espacio para expresarse o para crear. Creo que cuando están las estructuras armadas hay un espacio súper amplio para que uno, como actor o actriz, pueda ir otorgándoles detalles a la actuación pensando en lo que quiere hacer la obra. Mi ejemplo más burdo podría ser que si la obra tiene un tono más dramático, o una parte más dramática, y otra que es más cómica, uno en esa

tercera etapa puede generar ciertas propuestas corporales o vocales que lleven la obra hacia esos tonos, o que lo hagan evidenciarlos. Obviamente es un diálogo con la dirección, o con el diseño – tanto musical, como escénico –, en la cual uno hace propuestas. Propongo. Gusta o no gusta. Satisface la pregunta o no. Creo que es un momento donde la actuación logra hacer que la dirección visualice con claridad cosas y, por ende, permite que el proceso pueda avanzar concretamente.

DA: Pensando en la actuación... Sin querer categorizar, sino que viendo ejemplos de algunos actores y actrices que trabajaron en Tercer Abstracto, logro caracterizar tres o cuatro tipos de actores. El menos interesante es aquel que está ahí porque está ahí, aquel que no tiene preguntas, ni interés, y que está simplemente para ver si funciona el proyecto... Ha habido personas así que han pasado por Tercer Abstracto, pero se salen rápido porque el proceso es tan cansador que no resisten. El segundo tipo es aquel que quiere 'encantar' al director, el que quiere hacer lo que a mí me gusta, y ahí hay un problema gigante porque, en general, no hay algo que me guste, muchas veces no tengo ni idea de lo que me está gustando, ni de lo que está funcionando, porque mi objetivo es estar respondiendo una pregunta, no crear algo que 'me guste'. Es un tipo de actor deposita todo su trabajo en mí como director, pero que no me permite dialogar porque no me permite hacerlo responsable de la creación e investigación, no se hace cargo de la investigación y simplemente está esperando a que yo le diga qué hacer. El tercer tipo de actor o actriz es quien sí tiene motivaciones investigativas y tiene voluntad experimental, pero teóricamente falla. No tiene clara la teoría, entonces se pierde en sus intentos experimentales. En general es un tipo de actor que echa mucha mano a sus propios recursos, los que ya conoce o que sabe que le resultan, pero no llega siempre a un buen lugar porque no está con la pregunta de investigación, y muchas veces ni se lo pregunta, o se le olvida, entonces por eso digo que hay una falla teórica. Sin embargo, es un tipo de actor mucho más interesante que los otros dos porque sí ocurre que a veces llega, por azar, por coincidencia, a lugares y propuestas que pueden ser interesantes para responder la pregunta de investigación, o a veces interesantes para una escena, puede ser entretenido o divertido para un público, por ejemplo. Pero es azaroso, no es consciente. Pero el más interesante, sin dudas, es el actor o la actriz que está dentro del proceso, comprendiendo sus etapas, acompañando la investigación y se está constantemente haciendo la pregunta. Muchas veces me ha pasado que yo logro visualizar y entender el proceso de investigación por lo que un actor o actriz del proceso logra improvisar. Es un tipo de actor que pasa a la acción la pregunta, logra performar y responder la pregunta. Para ese tipo de actor se me vienen rápidamente cuatro ejemplos a la cabeza. Lalo es un gran ejemplo de ese actor, que relaciona la construcción del gesto con el tiempo, la detención con la construcción, cuando en *TEMPO* estábamos preguntándonos por cómo materializar el tiempo... Ahí veo a un actor investigando, pensando, produciendo desde el cuerpo, cosa que no puedo realizar desde mi lugar como director. Otro ejemplo de ese tipo de actor, fue Melissa Brandt en *TEOREMA*. Ella fue quien realmente construyó el lenguaje de la obra, y fue desde la actuación. Ella logró traducir en su cuerpo, la pregunta que extrajimos de Kandinsky sobre la separación de los elementos, logrando entender que el movimiento corporal producía una gestualidad con características icónicas, económicas y

constructivas, logrando organizar la puesta en escena. Otro ejemplo fue Cecilia Yáñez en *CROMA*, cuando a partir de la lógica de interacción de Albers, ella se dispone al juego y a la improvisación a partir de la pregunta, no sólo echando mano de sus propios recursos, sino que realmente ‘performando la pregunta’, jugando de forma excepcional el juego de capas que tratábamos de construir. Y Mateus con *CONVENÇÃO*, quien a raíz de la relación que establecimos en la pregunta sobre idea y materia, llega, en improvisación, a ese momento maravilloso de la obra que es cuando, desde la convención pantomímica del departamento, abre la puerta y se encuentra con el espectador. Ese es realmente el actor y la actriz de Tercer Abstracto, o el que Tercer Abstracto necesita. Es aquel que comprende la etapa teórica y en el trabajo experimental de laboratorio trata de manifestar la pregunta en la acción. Es aquel que le pierde el miedo a la estructura y le pierde el miedo a la dirección... Yo creo que todos estos ejemplos, y ustedes me pueden corroborar, sintieron en algún momento que David no lo tenía tan claro, que el director está en un proceso de búsqueda al igual que ellos o ellas como actores y actrices, y asumieron la responsabilidad creativa e investigativa de generar respuestas desde el escenario ¿cachai?

MF: Yo encuentro eso fundamental. Súper fundamental para practicar con una pregunta. La actuación realiza una investigación con el cuerpo – cuerpo junto con cabeza, por supuesto. El laboratorio es un primer momento para materializar, para probar, para buscar algo. Y también estoy de acuerdo con Lalo con que en la última etapa también hay un trabajo de investigación, a pesar de ser la etapa más difícil para mí. Es un espacio de consolidar la investigación. De agregar. De dar forma a todo lo que fuimos investigando. Creo que esa idea de la investigación como algo que no sabemos, ocurre igualmente con la actuación. Es una constante búsqueda. Como actor no sé. Simplemente no sé, estoy perdido en ese camino, pero tengo un norte – puede ser un norte de sólo dudas también –, pero algo me estoy preguntado al estar practicando e improvisando ahí. Y ahí encuentro que entra el juego con la dirección... Ese juego fue súper concreto durante el proceso de *CONVENÇÃO*, ahí ocurrió mucho ese juego. El juego entre practicar la pregunta como actor y el diálogo con quien mira desde fuera, el director. Realmente es una práctica en la cual no sabes a dónde vas a llegar y te exige abrir mano de lo que sabes para verdaderamente jugar, estar constantemente probando.

EV: Sí... sí.

(Pausa)

MF: Pasando ahora a la tercera etapa de “Estructuración Espacio-Temporal” que sería el montaje, donde armamos. David, en su Memoria del Magister, la describe como una etapa predominantemente práctica, que consiste en los ensayos para la creación de la estructura final de la obra. Este autor confunde en su memoria los términos de estructuración y construcción, mezcla estas dos nociones, así que podemos usar ambas. Aquí coloco una foto de la obra final del proceso de *CROMA* para preguntarles ¿cómo se estructura el material final, la obra? ¿cómo llegamos a esta estructuración, a esta organización?

EV: Nuevamente: yo creo que ha variado. Ya lo dije antes. Realmente creo que varía entre obra y obra.

MF: Pero repítelo, yo creo que es súper relevante que lo repitas.

EV: De esta etapa mi favorita fue *TEMPO*. Esa etapa de organización fue exquisita. Teníamos cinco escenas o partes ya medio exploradas o trabajadas en la etapa anterior, que en la etapa de estructuración nos dedicamos a probar opciones. Poníamos a prueba el orden de las escenas, volvíamos a la pizarra constantemente, intentamos probar nuevas ideas, pero cuando veíamos que no funcionaban decíamos “ya no estamos a tiempo de hacer nuevos materiales”, “no funciona, que no vaya a la obra, eso no sirve para nada a la pregunta”, y listo, no iba. Me gustó mucho esa parte de ese proceso porque teníamos muy claro que teníamos que armar una obra, una obra que expusiera nuestra investigación a un espectador. Creo que ese proceso viene de la experiencia caótica anterior de *CROMA*... Ese trayecto, entre *CROMA* y *TEMPO* – excluyendo *CONVENÇÃO*, que creo fue un proceso más especial –, tuvo un contraste muy relevante en la decisión política de cómo se organiza el final de un proyecto de investigación. En *CROMA*, David fue muy radical con la idea de organización espontánea y autónoma, mientras que en *TEMPO* fue mucho más transversal al grupo, incluso para las últimas dos integrantes que se sumaron en esa etapa. Entonces, varía. Varía mucho. Creo que depende mucho de los procedimientos, del tipo de escenas, de si se levantaron escenas o no en la etapa anterior, si es que existen escenas que necesitarán desarrollo conceptual todavía, si es que falta realizar escenas que están en proyecto o en la cabeza de la dirección...

MF: Tú hablaste de la pizarra y ahora nombras la dirección... Tengo una pregunta para ti ¿ese proceso de estructuración es colectivo? ¿se mezcla? ¿es cooperativo? ¿se da a lo largo del proceso? ¿Cómo se opera en relación a la propuesta de dirección? ¿cómo se llega a la estructura?

EV: Depende. Depende del contexto de producción, depende de qué tan perdida esté la dirección.

DA: En el caso de *TEMPO* creo que fue más fácil para los actores involucrarse en la estructuración, estar dialogando con la organización, porque teníamos un juego de cinco piezas que debíamos encajar. Estábamos jugando a ordenarlas.

MF: Yo siempre tengo mucho placer de esa parte, de organizar la estructura.

DA: En el caso de *AZUL*, cuando llegamos al momento de estructurar, yo recuerdo que Lalo nos dijo “no *podí* llegar con 150 páginas, *tení* que reducir y seleccionar”. Y la organización prácticamente fue eso: reducir y seleccionar.

EV: ¡Qué pesado fui!

DA: ¡Pesado! ¡Muy pesado! Pero muy bien en realidad porque existía la confianza para poder decirse esas cosas... Y en realidad estabas generando una presión que yo necesitaba porque la estructura prácticamente estaba hecha,

sólo que yo no me atrevía a dar el paso... Por eso le dije a Mateus “por favor, ayúdame, porque estoy perdido” y por eso, esa organización final la realizamos nosotros dos desde afuera. Y lo hicimos de un día para otro, porque en realidad ya estaba lista, sólo que no nos atrevíamos a cerrar el proceso. Otra cosa fue *CROMA*. Caótico, muy caótico, Recordemos que aparecieron los *cromitas*, elemento fundamental de la estructura, las últimas dos semanas antes del estreno... Igual para esta etapa, para la estructuración, como director tengo unos tips que siempre mantengo en la cabeza. Lo primero que siempre pienso para empezar a estructurar es el espectador. En esta etapa estoy 100% pensando en el espectador. Visualizo qué es lo que el espectador tiene antes de entrar a la obra. Tiene el título, a veces la reseña, sabe la palabra clave del proyecto porque está en el título, a veces sabe sobre el movimiento artístico con el que estamos trabajando... Entonces ahí yo me pregunto ¿qué es lo primero que el espectador verá de la obra cuando se siente y comience la obra? ¿qué es lo primero que le muestro? Ahí yo empiezo a trabajar con una idea de tesis. Siempre comienzo presentando los conceptos, por ejemplo. En el caso de *TEMPO*, los primeros tres minutos de la obra son ustedes vestidos de obreros moviendo materiales de construcción, entonces desde un comienzo le presento al espectador “ustedes verán en esta obra a personas trabajando”, para que después esté familiarizado cuando ingrese ya contundentemente esa idea en escena. O en el caso de *ATACAMA*, el momento del cóctel presenta una simultaneidad que le permite al espectador visualizar por primera vez atisbos de duplicación, estrategia que será desarrolladísima después. O en el caso de *TEOREMA*, “percibe que el mundo está lleno de números”, entonces le presento una escena de 10 minutos en la que todos los personajes están hablando números en la vida cotidiana, escena que el espectador sólo debe oír los números, no debe guardarla como escena, apenas sentirla, porque no servirá para nada narrativo posterior. Una escena para sólo escuchar números. Entonces, es una idea de tesis en el sentido de presento primero los conceptos, los primeros materiales con los cuales tendrá que operar posteriormente. Aproximo al espectador a los conceptos operadores. Luego viene el desarrollo. Desarrollo en el sentido de profundizar en la operación y aplicación de esos conceptos, “mira hasta dónde esto puede llegar”. Ahí he visualizado de que siempre pongo el momento máximo de la estrategia de escenificación, como esa gran hipótesis, al medio de la obra. En el caso de *TEMPO*, ese momento de construcción del yeso y su tiempo, al medio de la obra. En el caso de *ATACAMA*, el gran momento de duplicación, al medio de la obra. Y finalmente, ese espacio medio conclusivo en el cual aparece toda la reflexión que nosotros hicimos durante el proceso. En *TEMPO*, el tiempo material, el tiempo económico, el tiempo laboral, etc. En *CROMA*, “la vida y la realidad se construye por la interacción”, por eso repetíamos la primera escena, pero desde otro punto de vista, para comparar y hacer interactuar esas comparaciones. O en *ATACAMA*, el cierre con la idea de lo sagrado, que había aparecido de manera formal durante la obra, pero no desde la temática, ni desde la palabra. Otro *tip* que tengo en mente para la construcción del montaje es que trato de no ver la estructura de forma horizontal. Trato de no ver los momentos de la obra uno al lado del otro, como si fueran en una línea de tiempo. Trato de imaginarme una estructura de espacio-tiempo presente, en la cual el espectador no ve de forma externa una línea de tiempo, sino que está dentro de la línea de tiempo, por lo cual no ve lo que ocurrirá en el futuro. Como una sorpresa. Tal vez la mejor analogía que tengo es la de poner al espectador en un pasillo. Me imagino

llevando al espectador por un pasillo, presentándole puertas, mostrándoles las puertas que no se abrirán, y abriéndoles otras para ir conduciéndolo por nuevos pasillos. Trato de no poner al espectador viendo a un personaje caminando por un laberinto, sino que trato de poner al espectador dentro del laberinto. Por eso la idea de espacio-tiempo presente. Esos son los *tips* con los cuales me manejo al momento de construir la estructura de la obra.

EV: Oye, David, pero esta cuestión de la tesis o del laberinto, ¿siempre las has tenido claras? Creo que es muy específico...

MF: Es nueva esa idea.

EV: Sí, para mí también es nueva, y la encuentro muy atractiva. Creo que es una información nueva que revela cómo tú trabajas como director, o cómo opera tu cabeza de dirección... ¿Esto lo has tenido siempre? ¿o es ahora, posteriormente, que lo logras concientizarlo? Cuando diriges, ¿estás pensando en esos *tips*?

DA: O sea, es algo que viene del proceso en verdad, y creo que cada vez lo logro concientizar más. De hecho, por eso ahora lo logro verbalizar. Pero creo que sí tiene que ver con una idea que sí estaba desde el principio, que es la cuestión de la percepción. Quizás no tenía tan clara la idea de tesis, pero sí la cosa de la percepción. Por ejemplo, en *BERMUDA*, la primera escena era para que el espectador reconociera y aprendiera la estructura desde el comienzo, que incluso la memorizara, para que luego pudiera jugar con ella. Entonces esa primera escena diciendo explícitamente la estructura, “camino a tal punto”, “miro a tal actriz”, “me quedo pensando”, “me muevo”, “me levanto”, era exponerle una estrategia perceptiva para adentrarse en los siguientes pasillos de la estructura ¿cachái? Entonces, tal vez no existía la idea de ‘tesis’, pero sí la idea de introducir a un espectador, como llevarlo por primera vez este en el camino ¿cachái? Se fue concientizando. Se fue concientizando.

MF: Es súper nuevo para mí también. Encuentro interesante que ahora lo verbalices porque creo que eso también ayuda a entender cómo se organiza o cómo se estructura. Creo que es un trabajo súper específico del oficio de la dirección que, claro, se mezcla con el trabajo de dirección de la investigación...

EV: Desde la dirección de un espectáculo, creo. Creo que es algo que está manejando la percepción de una obra artística. Creo que esta imagen del pasillo con puertas es una cosa muy específica del oficio de la dirección...

MF: Y encuentro que esta perspectiva de tesis, o la imagen del pasillo, expone la organización del espectáculo en relación con la investigación... De cómo tú ves la creación de la obra en vínculo con la investigación, creo yo. Y que se complementa con el trabajo colectivo de nosotros creando la estructura...

DA: Igual creo que son ideas que estaban de alguna forma ya, a pesar de no haber sido verbalizadas. Siempre decimos durante la tercera etapa que lo que estamos construyendo es para el espectador... nos estamos preguntando siempre cómo entra a la obra y cómo va a salir de la obra... Si por ejemplo en

TEMPO pusimos la escena del “Tra-ba-ja” al final, fue porque si estaba al principio, como introducción, para el espectador iba a ser muy difícil porque necesitaba de muchos conceptos para poder ver esa escena, para poder experienciarla...

MF: ¿Y por qué organizar la investigación en una obra final? ¿se puede investigar en teatro sin terminar con obra?

EV: Sí, sí se puede... Pero no sería la Metodología de Abstracción. Yo creo que tiene que ver con los fundamentos del proyecto. Mientras el Programa Tercer Abstracto desee materializar sus investigaciones en obra va a seguir generando obras escénicas, espectáculos escénicos, performances, cualquier variante de lo escénico... Siempre cuando estamos armando en esta tercera etapa, me interesa mucho la idea de espectáculo. Me interesa demasiado que esta cuestión tenga una llegada a los espectadores. Creo que, si se requiere dejar muchas cosas de la investigación en el tintero, pues que así sea. Me parece muy sano cuando, en cierto momento de nuestra trayectoria, empezamos a sincerar que la tercera etapa necesitaba tener un sentido del espectáculo, o de obra artística particular, y que no necesariamente era el depositario de toda la investigación. Y eso es algo que fue radicalizado en *AZUL*, cuando hicimos de la propia investigación, la obra. Creo que fue muy sano asumir que la obra final no necesariamente es el depositario de toda la investigación, por mucho que sea nuestra intención. Ahora, respecto a si se puede investigar sin terminar en obra, sí, pero no vas a tener una obra performativa que condense ese conocimiento. Vas a tener que buscar otras plataformas de difusión, porque si no toda la investigación va a quedar en tu cuaderno de trabajo no más.

DA: Cecilia Yáñez una vez dijo eso: “nosotros deberíamos dedicarnos a sólo hacer investigación y no andar quebrándonos la cabeza, o sufriendo, por crear una obra que condense todo ese conocimiento”. Siempre me quedó resonando eso en la cabeza... Y creo que en *AZUL* intenté realmente hacerlo, pero cuando ya teníamos toda la investigación y los materiales producidos en torno a la idea de lo inmaterial, observé y dije “esto es la obra”. Y ahí ocurrió un híbrido muy interesante entre creación e investigación, un juego conceptual que nos hizo ver “si no hay obra, la obra es esto que hicimos”... Y ahora Lalo me hizo pensar en otra cosa... Que la obra artística es, en realidad, la divulgación científica. Así como el *paper* del científico publica su fórmula, y los pasos que realizó para llegar a ella, en siete páginas, la obra de arte es la divulgación de la investigación artística. Y en esa obra – o *paper*, para hacer el paralelo con la investigación científica – tú no colocas todo lo que hiciste, sino que sintetizas para exponerlo en ese medio de divulgación. Pero siento que eso no ocurre en todo producto artístico. Creo que muchas buenas intenciones, y buenas ideas, quedan en etapa de experimentación o en sala de ensayo. Que cuando se monta la obra queda fuera la investigación porque las herramientas de montaje se vuelven tradicionales, entonces sólo construyen la obra en un sentido del ‘buen gusto’ o ‘estándares del mercado’ y no por principios de investigación. Yo encuentro que la espectacularización es importantísima, estoy de acuerdo con Lalo, pero es la espectacularización de la investigación. El espectáculo no es para agradar a las salas, los programadores, los festivales o los espectadores, es para hacer vivir, y hacer entender, la investigación... Y debo confesar que a mí me gusta mucho,

me tranquiliza en realidad, cuando Lalo dentro de esta etapa me dice “dale con el espectáculo”, porque me permite fluir más con eso... Creo que es importante la ‘redacción’ del *paper* – que sería la ‘espectacularización’ de la obra investigativa – porque el espectador – o el lector del *paper* – tiene que leer completo el artículo – ver toda la obra – para comprender la relevancia de la investigación.

MF: Estoy de acuerdo con ustedes. Siento que es súper fundamental llegar al espectáculo final, pero me pregunto ¿por qué no puede ser el resultado expuesto de otra forma? Y creo que la respuesta tiene que ver con la propia materialidad del teatro y por el contacto con los espectadores. Como la investigación de Tercer Abstracto tiene que ver con el teatro, con los recursos escénicos, es necesario que el resultado se organice en una forma teatral final. Y de ahí para mí nace otra pregunta: ¿la organización final de la obra es una corroboración de la pregunta de investigación?

DA: No sé si es una corroboración, creo que es más bien una respuesta... No sé si se puede corroborar una pregunta... “¿Mateus es lindo?” ¿se puede corroborar? Creo que se responde una pregunta, no sé si se puede corroborar...

MF: Entonces ¿es una corroboración de la hipótesis, de la estrategia de escenificación? ¿Se corrobora algo?

DA: Tal vez en ese sentido, sí... Si la estrategia de escenificación es una hipótesis, como hablamos antes, tal vez, sí, sí se corrobora... Estoy pensando... Si para traer lo sagrado de Rothko al teatro puedo usar la duplicación – siendo la duplicación mi estrategia de escenificar lo sagrado de Rothko, por ende, una hipótesis para producir en el teatro lo sagrado de Rothko, que es mi pregunta de investigación – sí... sí, la obra puede ser una corroboración de esa idea... Y bueno de esa corroboración surgirán nuevas teorías, ¿no? Yo esboqué esas ideas un poco en mi Memoria de Obra... Trabajar con duplicación propone un teatro que trabaja de forma bifocal, que se diferencia de la forma clásica basada en un centro único, o en lo multifocal del teatro contemporáneo... Y desde eso se pueden especular nuevas cosas, de las cuales se podrán desprender nuevos proyectos...

EV: Yo creo que una obra hace muchas cosas... Me acuerdo que en *CONVENÇÃO* hubo algo bien complicado que fue el recurso de utilizar el mito griego de Prometeo para exponer la problemática filosófica de la disputa entre el idealismo y el materialismo que estábamos explorando... Y creo que era complicado en términos de articulación, porque creo que más que hacer operar la cuestión que estábamos trabajando, explicaba de manera muy explícita la pregunta, mientras en otras obras de Tercer Abstracto lo hacemos de manera más sutil, mejor articulado. Creo que esa explicación, limitaba la experiencia... Y eso me hace dudar en que si la obra ilustraba o respondía la pregunta... Pienso que tu pregunta es súper disciplinar en todo caso, porque hace referencia a los creadores más que al espectador.

MF: Sí, sí. En *AZUL* una vez escribí que esa obra era un intento de contestar a la pregunta sobre la inmaterialidad del teatro a través del registro. Igual yo no

pienso que nosotros corroboramos. Creo que ofrecemos una alternativa. Es una alternativa, un camino, que fuimos construyendo con un equipo particular, con experiencias y acontecimientos que nos fueron ocurriendo en el camino. Creo que son intentos de respuestas a las preguntas. Yo traje el término de 'corroborar' porque es algo que Matías Feldman, de Buenos Aires Escénica, nombra en sus proyectos. Lo traje aquí para provocar, pero yo en realidad no lo veo así...

DA: Igual tu pregunta me hace reflexionar. Creo que igual pasa algo de corroboración en nuestros procesos. No sé si son descubrimientos o profundizaciones. Por ejemplo, el trabajo de *AZUL* sí corrobora que para la emergencia de lo inmaterial se necesita de lo material, como fue el caso del registro...

EV: Pero no sé si es la obra final la que corrobora esas cosas. Creo que esas corroboraciones ocurren en la etapa de experimentación, por lo tanto, no son necesarias llevarlas a la construcción del espectáculo final.

DA: En realidad, más que corroborar, creo que lo que hacemos en nuestra investigación sobre las vanguardias y escena moderna, es reactualizar, es preguntarnos por cómo las preguntas, los intereses, de un artista de los años 40, o el pensamiento de un movimiento artístico de los años 20, son pertinentes hoy ¿qué podemos extraer del pasado para mirarnos hoy?

MF: No sé si la ciencia normal corrobora, en realidad, creo que inventa, crea, produce... No sé si la estrategia de escenificación es una corroboración.

EV: La estrategia de escenificación es una acción que nos permite vislumbrar el lugar al cual vamos a llegar. Después, en la performatividad del teatro, logramos tal vez corroborar si esa estrategia ayudó o no a responder nuestra pregunta de investigación... "Parece que sí logramos materializar el tiempo", por ejemplo. Pero más allá de corroborar, estoy de acuerdo contigo, creo que inventa y crea lenguajes, propone temas. Hay muchas cosas que ocurren en un proceso de investigación y uno no tiene tanto control, por eso creo que no apunta a una corroboración. Lo que inventamos a través de la estrategia de escenificación adquiere valor cuando presentamos la obra.

MF: En la entrevista que nos hicieron en la UFRJ, una persona nos preguntó "¿ustedes realmente lograron materializar el tiempo?" y creo que estaba justamente apuntando a la idea de corroborar. Pero lo que le respondimos fue que hay muchas respuestas para una misma pregunta, y que las respuestas que buscamos en nuestra metodología y creación son respuestas performativas. Entonces, quizás, performativamente sí materializamos el tiempo, aunque de forma cuantitativa o cualitativa no.

DA: Esta discusión de si la ciencia corrobora o si la ciencia inventa está en mi proyecto de doctorado. La ciencia que corrobora es esa ciencia que se pregunta, por ejemplo, "¿cómo están constituidos los anillos de Saturno?", y que para esa pregunta elabora una hipótesis, por ejemplo, "Los anillos de Saturno están constituidos por cuerpo semi-rígidos que se comportan de forma fluida". A partir

de esa hipótesis se intenta corroborar, aplican ecuaciones matemáticas, establecen modelos posibles, y después, con décadas y siglos, se corroborará a través de la observación directa, viajando efectivamente a Saturno para ver cómo los anillos son. Ahí existe esa idea de corroboración. Pero la ciencia, a partir del siglo XIX, comienza a trabajar de otra forma. Comienza a preguntarse por fenómenos invisibles, fenómenos muchas veces hipotéticos como, por ejemplo, la existencia de una fuerza que mueve brújulas y carga cuerpos – me refiero a la después conocida fuerza electromagnética –. Ahí la pregunta se vuelve de otro tipo, ¿cómo podemos trabajar con esas fuerzas? ¿realmente existen esas fuerzas? Ese tipo de preguntas que escapan a la idea de corroboración anterior, hace que la ciencia invente recursos y aparatos con los cuales comienzan a trabajar y manipular estos fenómenos, es decir, no los observan en la naturaleza, sino que los manejan y crean dentro del laboratorio... Y hoy en día estamos envueltos de micrófonos, computadores, y muchas otras cosas a partir de la invención de la ciencia. Entonces, lo corroborado fue la existencia de la fuerza electromagnética, pero en realidad el gran desarrollo fue poder trabajar con ellas.

MF: Tengo una última pregunta. La etapa final de nuestro proceso concluye con una obra. Es el momento en el que juntamos y mezclamos, no todos los materiales, pero sí varios, levantados durante el proceso de investigación. Organizamos los materiales de la investigación y hacemos una obra, pero no sólo una obra. Producimos los materiales de proceso en un archivo, en textos, documentales, bitácoras... ¿Por qué eso es importante?

EV: El proceso genera conocimientos, y una obra final no es capaz de difundir toda esa cantidad de material. Una obra no consigue exponer la totalidad de la investigación. Es un conocimiento que se cuele por los ladrillos de la obra, pero queda muchas veces implícito. Es relevante porque genera otro tipo de cosas. Genera referencias para otros artistas, o para nosotros mismos. Puede generar otros estudios, estudios que pueden ayudar a otras disciplinas para, por ejemplo, abordar un tema. Genera metodologías de enseñanza. Creo que también permite a un espectador que goce de la obra a indagar en otros espacios... Es como ver el *making of* del disco de una artista, o ver el *behind scenes* de una película, es un material que te permite agarrar mucho más la obra. Poner a disposición ese tipo de materiales ayuda mucho.

MF: Yo creo que es relevante porque el teatro genera conocimiento y ese conocimiento no está todo ahí en la obra. En *AZUL* hablábamos mucho de eso, de “lo que no quedó”, “lo que quedó fuera”. Hay muchos materiales que quedan fuera de una obra final, materiales que un espectador no puede ver, pero fueron fundamentales para construir el camino para llegar a la obra final. Quizás fueron desechados en la obra final, pero fueron ladrillos importantes por los que pisamos para poder llegar.

DA: Desde hace unos 3 años, Tercer Abstracto ha recibido a muchos estudiantes de teatro queriendo estudiar nuestros procesos. Y ahí, para ese tipo de personas, ayuda mucho estos materiales porque ayudan a ver la continuidad, ayudan a vislumbrar ideas para su propio proyecto personal... O también hemos sido entrevistados por personas de las ciencias curiosas por saber cómo creamos lo que creamos, y ahí nuevamente son importantes esos materiales porque ayudan

a levantar nuevas ideas para otras disciplinas o nuevas percepciones. Si no existieran esos materiales, esos registros, nuestra investigación quedaría únicamente en la experiencia del espectador que vio la obra.

MF: También creo que es fundamental porque permite compartir metodologías.

(Pausa)

MF: Bueno, cerremos. Muchas gracias por esta entrevista.

EV: Gracias a ti. Fue bonito recordar tantas cosas, tantos procesos.

ENTREVISTA B

MATÍAS FELDMAN

ENTREVISTA COM MATÍAS FELDMAN

Sexta-feira, 20 de maio de 2022
Conversa realizada de forma remota
Duração: 105 minutos
Idioma: Espanhol
Transcrição e edição: David Atencio

Mateus Fávero [FÁVERO]
Matías Feldman [FELDMAN]

FÁVERO: Muchas gracias por acceder a esta entrevista. Como te comenté, ahora estoy en la etapa final del Magíster, estudiando la metodología de mi grupo – Tercer Abstracto – y también la forma como ustedes trabajan en el Proyecto Pruebas – Buenos Aires Escénica –, vinculando ambos grupos en la idea de *práctica-cómo-investigación*, esta forma de realizar investigación en teatro, o de ver el teatro como forma de investigación. La primera cosa que quisiera preguntarte es en relación a la charla que realizaste en la UNAM²⁰⁸. Tú hablaste sobre ese “combo” de la investigación: la investigación en el laboratorio, la obra misma, las bitácoras y los workshops... también considerando que ustedes presentan el Proyecto Pruebas como un gran proyecto de investigación, quisiera preguntarte **¿qué entiendes, o qué entienden, por investigación? ¿Qué es investigar para ustedes?**

FELDMAN: Es una pregunta amplia. Es interesante. Tengo la sensación de que en mí se juega una combinación de sensaciones al respecto de la experiencia, a la experiencia de la existencia, digo. Es decir, en términos existenciales. Siento que en mí se juegan cosas, en un punto decimonónicas, del siglo XIX o del XX, de esta idea casi moderna, científica, de exploración, de tratar de llegar a una verdad, de estar mucho tiempo sobre algo investigando hasta tratar de encontrar algunas respuestas. Como esa idea del científico loco que está probando cosas toda la vida... Alessandro Baricco, en su libro “Los bárbaros”, habla mucho de esto. Él plantea que la experiencia, con las nuevas tecnologías, etc. fue variando de la idea de profundización a la idea de surfear, de surfear. Él no usa esa palabra, pero se refiere a partir de un punto a otro. Más que profundizar demasiado, pienso en esta tendencia del mundo a la rapidez, al moverse liviano, y para poder moverse liviano, la información tiene que ser poca... la profundización debe ser poca para poder moverse liviano. Yo diría que están esas dos tendencias en relación a la experiencia. Y vuelvo a decir, la experiencia en términos de existenciales, la experiencia de relacionarse con el mundo ¿no? Este lugar de la búsqueda profundizando o de la búsqueda tocando muchas cosas, como una búsqueda más relacionada a la superficie, o superfluo, es decir, fluir sobre la superficie. Yo siento que en mí se juegan las dos cosas. En el Proyecto Pruebas he encontrado, sin quererlo creo, una síntesis de eso porque trabajo con una enorme profundización en cada uno de los puntos, en cada una de las pruebas pero, a la vez, son ocho pruebas hasta ahora que pasan por muchas cosas distintas. Entonces hay algo de esta sensación de experiencia

²⁰⁸ Disponível em: <https://youtu.be/Sj1Aq8qqtKQ>.

en torno a tocar muchas cosas en vez de quedarse con una toda la vida y, a su vez, cada una, las profundizo mucho. Casi diría que encontré una posible respuesta en relación a esta tensión de las formas de experiencia, que es esto de decir “ok, está bueno esto de ir de un punto al otro”, es algo que tenemos... Aunque tenga 45 años, estoy tomado por esa sensación de estar vivo si no me pierdo, si no estoy con muchas cosas, si no toco muchas cosas, pero a su vez pienso que el cómo voy de un lado a otro depende de cuánto profundizo, **como si fuera un trampolín que cuánto más profundizo, el salto hacia el nuevo punto, hacia el nuevo tema de la nueva investigación, se torna más interesante.** La crisis hoy, a través de la Inteligencia Artificial, los algoritmos y todo, está justamente atacando la matriz de esta nueva forma de experimentar el mundo que es tocar muchas cosas. Uno decía que con Internet, uno puede hipervincular. Empiezo a buscar algo, luego eso me lleva para otra cosa y otra cosa... Bueno, va a haber gente muy experta en relacionar elementos. Uno como artista, como creador, nuestra especialidad está en esta manera particular de relacionar todos los elementos que hay, toda esta cantidad de información. Sin embargo, la tendencia actual con la Inteligencia Artificial y los algoritmos, es a no dejarte elegir, a que todo venga masticado, a que vos abris las redes, las aplicaciones, y todo te dice lo que vos ya querés ver... Se atenta contra lo que yo pensé que iba a ser la potencia de las nuevas generaciones, contra el poder relacionar y vincular cosas, la vinculación, los vínculos. Me estoy yendo un poco por las ramas, pero tú me preguntaste algo muy abstracto, muy amplio y yo te contesto. Siento que en mi trabajo está muy consciente, y muy central, esta idea de profundización, de vinculación y de salto a varios puntos. He estado desde 2013, casi 10 años, que es mucho tiempo, trabajando sobre un mismo proyecto, pero este mismo proyecto es ecléctico y ha pasado por muchos puntos y varios temas que he ido profundizando mucho. Entonces esta es mi síntesis, mi manera de relacionarme con el mundo. No sé si te respondí, pero para mí la investigación está muy relacionada con esto. Siento que, estructuralmente, quizás por mi padre que es médico, científico y siempre investigó, yo vengo de eso del método científico. También mi información musical, de la técnica, influye. No es que voy a ver lo que me sale, primero necesitás una técnica muy poderosa, muy fuerte, para poder ser buen músico. Algo de esa combinación me llevó a esta manera de relacionarme con los materiales. **Siempre digo que las pruebas no son el espectáculo, la prueba es todo este proceso de profundización sobre un aspecto de la teatralidad o sobre algún aspecto de la percepción, que creo que cada vez más me voy definiendo como alguien que estudia la percepción.** La investigación es todo ese proceso y de ese proceso hay algo que va a ser un espectáculo. Siempre en un espectáculo hay cosas que se pierden, que no están, que quedaron fuera porque no funcionaron a nivel espectacular. Por eso está la bitácora, este diario de trabajo y los workshops. Por eso digo que la Prueba es todo este combo, que la Prueba se compone por esas cuatro patas.

FÁVERO: Me parece perfecto. Súper se entiende esa relación con lo científico. Es interesante también que recuerdes la cuestión musical. Hace mucho sentido con la perspectiva de profundizar y vincular que has realizado durante casi 10 años. Respecto a la perspectiva de la investigación, leyendo las bitácoras – principalmente las bitácoras, que encuentro que son el material más grande para poder conocer los procesos –, veo que en todos sus procesos ustedes tienen un periodo de laboratorio – esa palabra que viene justamente desde ese lugar científico – y el periodo de montaje ¿podrías hablar un poco de eso? ¿Son etapas transversales a todas las Pruebas? No sé si ustedes

ocupan la palabra “metodología” dentro del proyecto... no aparece esa palabra tanto en las bitácoras... me imagino que no, pero quisiera que elaboraras sobre esos periodos, sobre esas etapas del trabajo.

FELDMAN: Está buena esta pregunta que hacés sobre la metodología. Creo que en el Proyecto Pruebas, gran parte de la metodología, no es a priori. Existe una confusión respecto a este término de a priori y a posteriori. “A priori” no significa “antes de”, ni “a posteriori” significa “después de”. “A priori” significa “independientemente de la experiencia”, “independientemente del objeto”. La metodología no es a priori de la Prueba. Esto quiere decir que depende de cada Prueba la metodología de trabajo que vamos a llevar, porque no tiene sentido para mí en un arte escénico, respecto al espectáculo o al objeto-obra. **En mí lo que manda es el funcionamiento de lo escénico y no una idea previa mía.** Yo puedo tener una idea que luego trabajo, etcétera, pero después es el material el que habla y el que define. Me vinculo con esos materiales y observo cómo funcionan. **Lo que manda es el material y no lo que yo proyecto sobre ese material.** Entonces, en ese sentido, la metodología va variando de acuerdo al tipo de material que estamos trabajando, el tipo investigación que va a ser. Creo, sí, que hay una metodología madre. **Si bien somos una compañía, no trabajamos tan colectivamente en la zona de la investigación. Yo soy más la “punta de lanza” respecto a quién trae la investigación: qué es lo que vamos a investigar, por dónde vamos a ir... Soy quien propone cuáles son los experimentos que vamos hacer en las Pruebas, el que escribe finalmente... Es una compañía pero es, como si te dijera, es muy vertical. Es súper vertical. Es verticalista, no es horizontal, lo que no significa que en el trabajo de la investigación que llevo y que propongo no haya una ida y vuelta enorme con cada uno en su rol como actores y con la reflexión que emerge desde de la actuación.** El trabajo más “desde lejos” es mío. Sí con Juan Francisco Dasso, el dramaturgista, tengo con él un rebote más conceptual, más teórico. Con él sí voy y vengo conceptualmente. Es un rebote que yo necesito. Luego, tengo el rebote de la materia de lo teatral, con los actores, y con todo eso yo genero un rebote posterior con el que genero los pensamientos y reflexiones, que luego Juan deposita en el diario esas reflexiones y procesos. Básicamente es una metodología, pero es una metodología base, luego, arriba de eso, vamos viendo. Por ejemplo en la *Prueba 2: La Desintegración*, una prueba muy difícil que estuvimos ensayando dos años... (*interrupción de algo*) Perdón. Después, en la *Prueba 3: Las Convenciones*, por ejemplo, directamente escribí la obra. No hubo casi proceso de investigación con el grupo. Sí hubo un proceso de investigación personal en la propia escritura donde estudié las convenciones, hice un trabajo de investigación de todos los tipos de convenciones que habían, de las épocas, del tipo de teatralidad... Empecé a hacer listas de convenciones posibles, y esas convenciones las fui poniendo dentro de la obra tratando de que se generen rupturas... Esa fue una investigación solitaria, por ejemplo. Luego, la *Prueba 4: El tiempo* fue un proceso de un mes de pruebas. La *Prueba 5: El Ritmo* también, dos meses de pruebas en el Teatro Público. La *Prueba 6: La Rima*, casi un año tomando clases de freestyle, la obra no estaba tan escrita, íbamos encontrando cosas, era una conferencia... no la estrenamos nunca, vamos a ver si algún día se estrena, tal vez no... Era una conferencia toda en rima. Una conferencia que presentaba la rima en rima. Entonces había una cosa de imposibilidad de llegar al objeto porque la rima impedía llegar a lo que queríamos nombrar, porque lo que teníamos que nombrar debía estar

rimado, entonces se empieza a ver todo un lío de eso... Y la *Prueba 7: El Hipervínculo*, fue muy parecida a la *Prueba 3*, absoluta investigación mía en solitario. En el caso de la *Prueba 8: La traducción*, hicimos dos meses de laboratorio, luego escribí, luego dos meses más de puesta... Es decir, va variando y varía dependiendo del material. Hay pruebas que son más de escritura, otras que son más de percepción y de actuación.

FÁVERO: Yo tengo algo que preguntarte en relación a la *Prueba 3* y la *Prueba 7* que es justo eso que hablas, pero quisiera detenerme un poco en algo que dijiste. Es bonito eso que dices de una “metodología madre”, como eso transversal a todos tus procesos... El laboratorio, por ejemplo, a pesar de que exista un texto previo, igual va a haber un período de laboratorio de investigación en donde esos nuevos caminos, o métodos – no sé cuál es la palabra en realidad –, van a guiar esa prueba en específico, de la cual van a emerger las bases de lo que será trabajado. O sea, siempre existe un momento previo al montaje, aunque sea solitario, como tú escribiendo en la *Prueba 3* y *Prueba 7*, en las que trabajas ciertas premisas que luego serán trabajadas en una etapa posterior. Digo etapas porque quiero entender esos momentos en el tiempo. Tal vez no son tan lineales, o quizás sí. Tú dijiste que había una etapa de investigación personal, dijiste que incluso era más vertical, que tú conduces. Luego una etapa de laboratorio que cambia en relación a los materiales, en relación a las preguntas, en relación a lo que está siendo investigado. Y por último, el montaje. Me imagino que ahí existe una metodología ¿no? ¿Es eso tu “metodología madre”?

FELDMAN: Es correcto, sí. Sumaría que en toda la investigación que yo hago solo, esa reflexión, esa investigación sobre la percepción que luego llevo a lo escénico, sí o sí, tiene que estar el pedido. A veces es directamente montando algo o, a veces, es un laboratorio sin el afán de tener que estrenar... Eso cambia mucho la forma de cómo se realiza el laboratorio con los cuerpos, con lo escénico. **Todo lo que pensé, todo lo pensado, esas hipótesis, el único lugar donde eso se contrasta realmente en la zona de laboratorio porque el problema es escénico, ya sea ensayo, ya sea montaje. Es escénico y es ahí donde ocurre la respuesta final de las preguntas.** Lo que sí es una característica nuestra, o mía, es que yo no fuerzo... **Hay investigaciones a las que uno llega a cierta conclusión, y lo que uno hace es una representación de la conclusión. Hay mucha gente que hace eso y que cree que eso es investigación y yo estoy en desacuerdo. Esto no es así, esto es realmente un laboratorio.** De vuelta a esta idea científica, de la epistemología, de esto “a priori” independientemente de la experiencia: si los objetos en condiciones ideales de laboratorio reaccionan de cierta forma, entonces se resuelve tal cosa... esa hipótesis científica ¿no? Por ejemplo, “en condiciones de laboratorio, en el vacío, si un objeto no tiene roce, entonces el objeto podría tener una inercia infinita presentando un movimiento lineal continuo”, esa hipótesis, luego de formularla, la contraste en el laboratorio para probar si eso efectivamente es así. Si no es así, no es así y se descarta y se pone en la bitácora “eso no funcionó así, pasó otra cosa” ¿se entiende? **Entonces, lo escénico tiene que ver con aquello que sí efectivamente se puede trabajar, como un elemento técnico descubierto por el laboratorio para generar un espectáculo que funcione perceptivamente en torno a la hipótesis que tenemos. No es que representamos una hipótesis o que representamos una idea. Eso es un teatro mediocre, yo no estoy de acuerdo con eso. Estoy profundamente en desacuerdo, políticamente en desacuerdo.** Ha habido creadores y creadoras que

dicen “Badiou dice tal cosa”, entonces te hacen una representación de lo que dice. Teatralmente son espectáculos aburridos, que no funcionan, solemnes... **Me parece que la investigación teatral lo que está tratando de dilucidar, o de poner en juego, es cuestiones reales de la percepción y de la teatralidad**, y se propone observar a ver qué pasa con eso de verdad. En eso sí creo que nos diferenciamos mucho de otros tipos de investigaciones donde en el laboratorio se reflexiona sobre cierto pensador, sobre ciertas ideas, pero hasta ahí llega porque no se contrasta, porque no se hace materia, material escénico real, digamos.

FÁVERO: Completamente. De hecho ese es el motivo de haber elegido investigar a ustedes, de investigar el Proyecto Pruebas. Veo que existe una investigación teórico-práctica, donde el laboratorio es realmente un espacio de investigación práctica de la materia, de la escena. A mí también me parece mediocre ese otro tipo de teatro, porque para mí no está investigando. En relación a la noción de laboratorio, Marco de Marinis hace una diferencia entre investigación y experimentación durante el desarrollo del teatro del siglo XX. Mirando a los cánones del teatro europeo de ese período, él identifica los rasgos diferenciadores entre qué era investigación y qué era experimentación. Incluso habla del origen de la noción de laboratorio en el Teatro que nace a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, describiéndolo como ese espacio del no-saber, o del no-saber-aún, de cómo cambia la lógica de estar repitiendo algo que conozco hacia un espacio de verdadera investigación escénica. Así como el científico tiene un laboratorio para investigar ciertos elementos, el teatro comienza a trabajar en el laboratorio para investigar el propio teatro.

FELDMAN: En relación a eso, creo que **lo que trabajo profundamente es en diseccionar, en poner en jaque, en crisis, las matrices aprendidas o que están por defecto en relación a la actuación, al tipo de escena, el tipo de lenguaje que se usa, el tipo de convenciones**. Eso es claramente lo que define al Proyecto Pruebas: poner en jaque eso. Por eso siempre genera muchas crisis, generalmente de los actores y actrices dentro de los procesos. Suele haber crisis muy fuertes, sobre todo en las pruebas que apuntan directamente a la actuación, porque sienten que no actúan. Como que la actuación sólo ocurre si opera dentro de cierta matriz ¿no? Y que si rompemos esa matriz, ya no se siente la “actuación”. Eso es muy loco, es muy fuerte, incluso con gente que sabe que va a trabajar conmigo y que ya se ha puesto en estos lugares, no dejan de tener una crisis muy grande.

FÁVERO: En tu entrevista, esa última que salió en Página 12, ahí tú comentas eso de la actuación, de la crisis. Me llamó mucho la atención porque, en el último proceso que hicimos aquí en Brasil, no en Chile, también tuvimos la misma reacción. Algunas personas del equipo dijeron “siento que no estoy actuando”. Una actriz dijo “no estoy actuando acá, no sé qué estoy haciendo”, y eso es recurrente en nuestros procesos también porque tiene que ver con la lógica de la investigación, con poner en jaque.

FELDMAN: Obviamente yo me quejo de esa queja porque yo también me pongo en jaque. Yo también estoy en una zona que no conozco. **Sí o sí se me torna vital no entender porque justamente eso es lo que me interesa: es querer conocer algo que no conozco. Si no, es solamente replicar lo que ya sé, lo cual está bien y puede ser, pero en el marco de un proyecto que se llama “Proyecto Pruebas”, y**

que es de investigación, no tiene mucho sentido hacer algo que conocés. Inclusive yo padezco “el-no-saber”, pero artísticamente me parece lo mejor que me puede pasar. Pero, bueno, hay gente que eso lo siente como lo peor.

FÁVERO: Comparto tu sentimiento. Bueno, volviendo sobre la investigación y sobre lo que investigan, estuve revisando las bitácoras y las informaciones de prensa en las cuales ustedes dicen que investigan procedimientos técnicos y la propia operación de lo escénico. Quería preguntar por lo que realmente investigan ¿Está en los procedimientos? ¿Está en los elementos que componen lo escénico? ¿Está en la percepción y en cómo se produce el sentido, siguiendo el concepto de Eduardo del Estal que ustedes usan? ¿O es todo eso?

FELDMAN: Es todo eso, sí. Pero si me pones entre la espada y la pared, te digo que es la percepción. Pero por qué la percepción. **En el fondo lo que me interesa es ver cómo funciona la percepción. Si pienso en lo escénico, lo que me interesa es descubrir cómo funciona lo escénico, y a veces entender cómo funciona es justamente poniendo en jaque lo que ya está dado, lo que ya funciona per se en teoría, y desde ahí empezar a generarle fallas a eso que funciona para entender cómo funciona justamente.** Pero si me das a elegir...yo creo que todo, pero más profundamente la percepción. En definitiva, creo mucho en esta frase – que repito mucho –, que se dice que es de Borges, que es que “el sabor de la manzana no existe en la manzana, sino en el choque del paladar con la manzana”. Esto lo digo siempre. Parece una pavada, pero es muy profunda esa frase. Es decir, en el objeto no existe el sabor. Existe sabor porque hay un aparato perceptivo que choca con ese objeto y eso genera una información en nuestro cerebro que genera la sensación de sabor. Si no tuviésemos el aparato perceptivo, el sabor no existe, no existe en el objeto. Es como el color: el color no existe. Este color verde no existe. Existe porque tenemos un aparato perceptivo lo ve. Sin embargo, si vamos más profundamente, este objeto tiene todos los colores menos el verde, por eso lo vemos, porque lo rebota, porque lo repele. Y esto con todo. Este tipo de cuestiones sólo existen porque hay un aparato perceptivo. Hay un sujeto, o algo así, con un aparato perceptivo que percibe, ¿pero percibe de qué manera? Lo que me parece interesante de la última prueba – *Prueba 8: La Traducción* – es que, en esta percepción, sumamos, más allá del cómo se percibe, la idea de cómo se proyecta sobre el objeto. Esta última prueba toma algo que surgió ya en la anterior – *Prueba 7: El Hipervínculo* – que empieza a darle una vuelta más de rosca a este asunto de la percepción. Casi diría que este aparato perceptivo no sólo percibe, no sólo recibe, sino que imprime sobre el objeto. En este trabajo justamente lo que hacemos es eso: jugar con la hermenéutica, con esto de la interpretación de situaciones, de objetos, a través de la etimología de las palabras, a través de la simbología que hay detrás de ciertos objetos, de gestos, de dónde viene cierta arqueología e historia de los gestos, de dónde vienen, qué dejaron de significar... La obra dice mucho que si nos damos la mano, un apretón de manos, existen todos los apretones mano que se dieron y también el problema de dar la mano, que es que yo no sacó la espada que tengo envainada, te ofrezco mi derecha con la que podría agarrar la espada y matarte. Darnos la mano es signo de que está todo bien porque no te voy a clavar la espada. Eso está en cada apretón de manos. Ahí es donde está esa cosa de empezar a investigar para traducir un acontecimiento, en ver las capas de sentidos que tienen los acontecimientos, las escenas. Ahí empecé a notar que hacíamos un juego medio cabalístico, como una

cábala judía de la lectura de la Torá, de buscar lo que está detrás que quizás no se ve. Empecé a buscar interpretaciones arbitrarias, por ejemplo, agarrar este lápiz significa revolución, tocar mis anteojos significa suciedad, tocarse la barbilla significa amor. Entonces, por ejemplo, puedo juntar esos códigos, y ahí termino diciendo algo que es otra cosa, y esa otra cosa pasa a ser parte del objeto. Tanto como la interpretación, el cómo se entiende lo que se dice, el entender qué pasa en las capas más obvias y superficiales de una escena y un texto, así como la interpretación más simbólica, o lo que quieras significar de eso, y también la interpretación donde arbitrariamente se le agrega un sentido a algo que no lo tiene... el sentido pasa a tenerlo el objeto, pasa a tener el sentido de algo sumamente arbitrario. Entonces, claro, ahí uno percibe que el mundo es así. El mundo es eso inalcanzable, ahí me voy al concepto Barroco, o a la idea lacaniana de lo real, de lo imposible e inalcanzable. Todo es producto de construcciones que hacemos, de puntos de vistas, como decía Leibniz sobre las mónadas, tenemos puntos de vista, pero el objeto real nunca lo alcanzamos. Son puntos de vista que determinan qué es el mundo. Son puntos de vista que proyectan su mirada sobre los objetos... Me fui de nuevo por las ramas... Pero en realidad esto lo digo porque demuestra un poco dónde está el interés, en cómo funciona la percepción. En cómo funciona la percepción, ahora, como aparato proyector, no sólo como receptor del mundo. Ese sería como el corazón de la investigación. Por último **¿por qué el teatro? Porque el teatro es justamente como una especie de lo mismo que pasa en el mundo pero en pequeño. Pasa esa trasposición entre el escenario y el mundo. En el escenario ponemos objetos para poder mirar lo mismo cómo ocurre en nuestra existencia. El teatro es fascinante en ese sentido, no ocurre lo mismo con una novela o con un cuadro, para nada.**

FÁVERO: Bueno, sobre la forma de llegar a ese trabajo con la percepción... Eso tiene que ver con los espectadores, ¿no? Pero la forma de trabajar la percepción tiene que ver con la elección de esos elementos que hacen. Por ejemplo, en la *Prueba 1* con el espectador, en la 2 con la desintegración del realismo, la 4 con el tiempo, etc. Es el trabajo con esos elementos o componentes del Teatro. Pero en la prueba sobre el hipervínculo, ahí yo tengo una duda ¿tiene que ver con esa idea tuya de profundizar y vincular? ¿o el hipervínculo es otro componente más del teatro? Cuando veo la secuencia de pruebas, visualizo que siempre se trabaja con un elemento de la composición del evento escénico: el espectador, el tiempo, las convenciones, por ejemplo. O también elementos de la creación dramática incluso, como la rima o la traducción... Pero en el caso del hipervínculo no me queda tan claro.

FELDMAN: Sí, te entiendo, entiendo para dónde vas. Mirá, para mí, el hipervínculo se relaciona con la prueba sobre el ritmo – *Prueba 5: El Ritmo* –. El ritmo es un elemento de lo teatral, siempre está presente en el teatro. Todo es ritmo. Ahí, trabajando con el ritmo, comencé a visualizar la relación con la existencia, con el trabajar, con las nuevas tecnologías, el ritmo de la información... Esa prueba fue muy técnica y política al mismo tiempo. De ahí deviene el hipervínculo porque empieza a agarrar, en relación a la percepción, cómo la percepción funciona en este tiempo en donde la cantidad de información es enorme, en donde la información está completamente fragmentada, yuxtapuesta, donde uno ve, en términos de producción simbólica, de ficción, etc., vemos las plataformas, una serie seriada corta, otra serie, corta, veo el Instagram... En este mar de imágenes fragmentadas comienzo a preguntarme qué pasa con la cabeza, qué

pasa con el aparato perceptivo que está entrenándose en ese tipo de recepción de información, de imágenes, de materiales, de ficción, de noticias, etc. Y digo, bueno, ¿qué pasa con la cabeza en estos tiempos? ¿y qué pasa con el teatro y ese tipo de cabeza? Entonces la hipótesis fue ahí hay una especie de curaduría que ocurre cotidianamente. Uno se levanta y un algoritmo, una Inteligencia Artificial, te tira ciertas imágenes en Instagram, después buscás algo y después prendés la tele, después ves una serie, después alguien te habla, después salís, teléfono, pa, pa, pa, mensajitos, fotos, ticket, bueno... Hay una curaduría que, no sé, es Dios o las Corporaciones, o el Destino... Bueno, la gente está empezando a entrenarse en eso. Lo que me parecía curioso es que uno no deja de consumir, a nivel ficción, objetos con estructuras clásicas o aristotélicas. Veo una serie, pero tiene su estructura. Veo una película que tiene una estructura que podríamos decir, a grueso modo, que es una estructura aristotélica que no es fragmentada. Uno elige qué ver dentro de esas opciones de fragmentos, arma fragmentos, pero uno no escoge ver algo fragmentado. Bueno, qué pasa si en una obra de teatro, en la que no puedes hacer un zapping, la obra ya viene fragmentada, esa fragmentación, esa yuxtaposición de imágenes ya viene hecha... Esa cantidad de imágenes, esa hipervinculación... Paradójicamente, eso que dije al principio, yo pensé que las nuevas generaciones iban a ser expertas en vincular, pero ahora con la con la Inteligencia Artificial y con los algoritmos siento que eso está siendo atentado profundamente. Mis alumnos en la Universidad no saben buscar, no saben vincular una cosa con la otra porque está todo servido, y mal, servido por corporaciones...

FÁVERO: ¿Tú sigues haciendo clases?

FELDMAN: Sí, en mi estudio, en mi escuela, sí, pero también doy, desde hace muchos años, clases de dramaturgia en la Universidad Nacional de las Artes (UNA, Buenos Aires). Entonces, el hipervínculo, mi hipótesis era: ¿cómo hago una obra que hipervincule, que vaya de una cosa a la otra, que tenga esta idea de red de vinculaciones? Pero ahora que lo pienso, lo que hice con *Prueba 7: El hipervínculo* fue lo que está haciendo los algoritmos y las Inteligencias Artificiales, darle ya la secuencia hecha, una curaduría de algo ¿no? Estoy pensando todo esto en este momento. El espectador entra y ya hay una curaduría, ya está todo fragmentado, todo vinculado. Para cerrar mi idea, yo creo que el hipervínculo es sumamente teatral porque es empezar a jugar a ver qué pasa con la teatralidad generando ese tipo de fragmentación, generando algo con un nivel de imágenes, textos e información descomunal, así como la que tiene cualquier ser humano cada día que se levanta ¿Qué pasa si eso está en una obra? La obra dura tres horas, lo cual relaciono con la profundización que hablamos. Una obra que va *pim, pim, pim (apuntando rápidamente diferentes puntos en el espacio)*, pero dura tres horas, es enorme. Por otro lado, en *Prueba 7: El Hipervínculo* también había una investigación – que a mí me pareció súper interesante – que es el tipo de hipervinculación. Un primer nivel: alguien nombra, por ejemplo, la Unión Soviética o los Soviets, las Asambleas y entran unos soviéticos en otra escena... Una cosa muy fácil. Hablo de Benjamin, entra Benjamin, eso simple que reconocemos como hipervínculo. Luego había otra capa de hipervinculación un poco más compleja: está el hipervínculo, pero para verlo se necesita un poquito más de esfuerzo, un poco más de complejidad. Y había otra zona – que para mí era la más interesante – donde sí creo en la hipótesis de que el espectador hacia su propio hipervínculo. Era generar elementos, escenas o imágenes, o capas de sentido, suficientemente materiales, tan complejos, tan

multidimensionales, y ponerlos uno al lado del otro, sin yo saber cuál es la hipervinculación. Yo no elegía el vínculo, simplemente ponía un elemento al lado del otro sabiendo técnicamente que ambos objetos salpicaban mucho. Ahí venían los espectadores a decirme “esto lo pusiste por esto, ¿no?”, “este ángel y ese otro elemento es el ángel de Klimt que le regaló Benjamin, ¿no?”, y yo decía “sí, puede ser, si vos lo viste... pero yo no hice eso”. Ese es el nivel en el que, dentro de la propia obra, uno podía jugar a hacer las flechitas de vinculación porque los elementos tenían muchas capas y muchas dimensiones, o lo que siempre digo en dramaturgia – que también lo dice Mauricio Kartun –, una piedra que cuando cae sobre un charco salpica para muchos lados. Entonces para mí, el hipervínculo, sí era profundamente teatral pero en otro nivel, no en relación a lo que está haciendo el actor... Igual habían escenas muy complejas en las que se rompía la matriz de la actuación... Por ejemplo, en la escena del eco, en donde una escena de dos personajes, había uno de ellos que tenía 16 “ecos” o copias, y toda la escena era con las 16 copias. Eso no es fácil de hacer para los actores. Otro ejemplo, que era un quilombo, era un momento en el que se comenzaba a repetir todas las voces y las palabras de la primera mitad de la obra, yo tocando un piano con esos textos, parecía una música... Eso también es difícil de hacer. También se rompe la matriz... Pero ahí no estaba la prueba. Esos ejemplos eran más una cuestión espectacular, que agarraba de pruebas anteriores, pero ahí la prueba profunda era con el espectador y con la estructura de la obra, y no tanto con la actuación.

FÁVERO: Yo había comentado sobre el hipervínculo más por la cuestión de si era o no un elemento teatral...

FELDMAN: Ah, sí, entiendo. Las convenciones son del teatro...

FÁVERO: Claro. Pero todo bien en realidad. Bueno, yo no he visto todas las obras, pero sí las conozco todas a través de los documentos que han producido en los procesos, y esa diferenciación sobre los elementos teatrales me interesa mucho. Pero, claro, viendo el registro de la obra sin dudas se ve que la investigación está dirigida hacia esa pregunta que, si no me equivoco, es si el teatro puede narrar de forma hipervincular. Sobre este asunto de la pregunta quisiera que profundicemos. Nosotros en Tercer Abstracto trabajamos siempre con una pregunta de investigación y veo en las bitácoras de ustedes que aparece también esa idea de una pregunta rectora, de preguntas que ustedes persiguen durante todo el proceso. También tengo entendido que esas preguntas pueden cambiar a lo largo del proceso de acuerdo con la praxis, con la teoría-práctica que hayan desarrollado dentro del proyecto. Quisiera saber cómo ustedes, o tú, llegan a esa pregunta, y también cómo ocurre que esa pregunta se transforma. Sé que ustedes retoman cuestiones que surgen de los proyectos anteriores...

FELDMAN: Fíjate que la primera prueba – *Prueba 1: El espectador* – tenía que ver justamente con la génesis del proyecto. Yo venía con una crisis muy grande relacionada al modo de producir teatro, de hacer teatro. Sentía que el espectador era como el último orejón del tarro, se dice acá, no sé si se entiende... Es como “la última galletita del tarro”, la última, la que no le importa a nadie. Yo venía discutiendo mucho eso en mis obras. **Siempre puse al espectador como central porque siempre me interesó su experiencia... Vuelvo al ejemplo de la manzana: el teatro ocurre en el choque del espectador con el objeto. Es ahí donde ocurre el teatro. Entonces ¡cómo no voy a**

pensar en el espectador! Está esa idea medio *snob* del arte donde dicen “no, yo escribo para mí”, “yo hago las cosas para mí y si no le gusta a la gente no me importa”. Eso es una cosa *snob* y justamente poco artística, diría. **Yo veía que el teatro venía dejando muy atrás al espectador, generando espectáculos muy crípticos... o donde la experiencia era más de quiénes hacían el teatro que de quiénes iban al teatro. Y lo loco de eso es que los que iban al teatro, que más encima no vivían ninguna gran experiencia, pagaban para hacerle vivir la experiencia al que está adentro. Ahí yo pensaba, entonces empecemos a pagarle al espectador, porque si la experiencia va a ser de quienes lo hacemos, entonces el espectador debería ser pagado por nosotros para que venga a mirar y de esa forma al mirarme completo mi experiencia como actor de esta obra o como director de hacer esta obra, y que me miren. Me parecía tan ridícula esa situación que yo decía no, no, no, hay que darle vuelta completamente a ese eje. Eso fue casi una postura política. La primera obra del Proyecto Pruebas es sobre el espectador, y lo que más nos importa es el espectador.** Todas las preguntas elaboradas en la primera prueba – que quizás es la menos científica, si se quiere – tenían que ver con preguntarnos cómo sería la experiencia del espectador al tener ese tipo de material que lo mira a los ojos, que empieza a hablarle, que lo toca... Todo eso sin hacer una cosa exagerada, por supuesto, y sin creer que era una novedad absoluta, pero funcionaba muy bien. Era muy interesante. Y era muy festejado por el espectador. Casi que nos decían “Gracias, gracias por tomarnos en cuenta” o algo por el estilo. De esa primera obra empezamos a ver algunas cosas. Era raro porque, en esa primera obra, pusimos una especie de realismo donde los personajes de niños, que tenían entre 7 u 8 años, los actores que los hacían tenían 26 y 28, pero la sensación para el espectador continuaba siendo realista. El realismo no se caía. El realismo es flexible, es elástico. Ahí pensé: bueno, si el realismo es elástico, entonces quiere decir que no se rompe si lo estiro, entonces ¿dónde se rompe? ¿dónde el realismo no puede ser elástico? De esas preguntas nació la *Prueba 2: La desintegración* donde estudiamos justamente eso. Las preguntas van surgiendo, por un lado, por un interés mío, de curiosidades mías de siempre, y por otro, por el rebote de las cuestiones que surgieron de las pruebas anteriores. Así vienen las preguntas sobre las pruebas. Cuando empecé, planteé trabajar unas diez pruebas sobre elementos de la teatralidad, pero después no fueron esas las pruebas. *El espectador* estaba. *Las convenciones* también estaba. Pensé en la estructura, la música, la luz... Esas eran las ideas al principio. Pero después fueron transformándose mucho más específicamente. Por ejemplo, *La desintegración*. Desintegramos el realismo. Le quitamos al realismo esa capacidad de volverse invisible. *El tiempo* no fue algo que había pensado inicialmente, pero sí es una variable del teatro muy importante. A veces volvía a la idea de esos elementos constitutivos del teatro, *El ritmo*, *La rima*... pero luego se me iban hacia esas otras cosas como *El hipervínculo*, *La traducción*... No es algo tan “cuadrado”, como “bueno, el teatro se compone de la actuación... entonces, *La actuación*”. No, no fue eso finalmente. Las preguntas que surgieron fueron más complejas finalmente.

FÁVERO: Algo que no alcancé a agarrar estudiando las bitácoras es saber si ustedes trabajan con una única pregunta... Por ejemplo, en *El hipervínculo*, esa pregunta de si el teatro puede narrar de forma hipervincular... Juan Dasso en la bitácora va narrando todas las interrogantes que fueron apareciendo a lo largo del proceso. Pero ¿existe una

única pregunta dentro del proceso? ¿Existe algo como una pregunta rectora en los procesos como esa de “se puede o no narrar de forma hipervincular”?

FELDMAN: No sé si lo pienso así. Para mí es como una multiplicidad de preguntas. Siempre al partir hay algo que es un puntapié inicial, pero mi manera de pensar, de trabajar, de laburar me lleva a empezar a abrir ventanas... un concepto me lleva a otro concepto, una cosa abre a la otra, entonces empiezan a venir muchas preguntas al mismo tiempo. Nunca es una sola pregunta en realidad. Esa pregunta que dices es una excusa – que también es una excusa comunicacional. Lo de narrar hipervincularmente y de imaginar estructuralmente una obra que funcione como hipervínculo fue una pregunta que vino mucho después de la idea inicial. Al ver cómo una cosa pasa a la otra, de ver cómo una idea abría una ventana, de ver cómo las cosas se van yuxtaponiendo, etc., todo eso nos fue llevando a la idea de estructura. Luego la pregunta también la usamos para comunicar con precisión qué es lo que estuvimos investigando. Por ejemplo, para mí, *El hipervínculo* podría tener otro título que es *La curaduría*. Lo mismo ocurrió con *La traducción*, para mí podría llamarse *La interpretación*, o *La Exégesis*, o *La Hermenéutica*.

FÁVERO: Entonces las preguntas están en el proceso...

FELDMAN: Las preguntas más interesantes son las que surgen después del primer disparador, de esos disparadores que ponemos en escena. La escena es la que nos muestra otra cosa. “¡Mirá esto!”. Eso es lo fascinante. Por eso te decía, nunca, nunca, forzamos la idea previa sobre el material. El material es el que habla y empezamos a hacernos las preguntas que el material comienza a generar.

FÁVERO: De hecho, en la bitácora de *El hipervínculo*, Juan Dasso escribe así: “Como sucede a lo largo de todo el Proyecto Pruebas, la voluntad es la de trabajar partiendo de un procedimiento determinado”. Ahí me surge una duda: ¿el procedimiento es una forma de tratar de contestar a una pregunta, por ejemplo, la de trabajar de forma hipervincular? ¿o el procedimiento es algo que viene antes? Lo que estoy entendiendo ahora, más o menos, es que el hipervínculo, por ejemplo, es un algo que viene antes y que después, en el proceso de experimentación o de laboratorio, emergen prácticas y preguntas... Entonces, es con ese procedimiento determinado – no sé si es la mejor palabra, pero es la que usan en la bitácora – con la que comienzan el proceso de laboratorio ¿Es más o menos así? Yo sé también que cada proceso es un proceso pero...

FELDMAN: Lo que pasa es que a mí me cuesta... Por eso justamente no soy yo quien escribe las bitácoras. Mi cabeza o mi manera de trabajar es como, si te dijera, constelar. No es lineal. Es muchas cosas al mismo tiempo. Después para poder comunicar o bajarlo, se ordena y puedo nombrarlo... No me pasa que sea tan prolijamente, tan ordenadamente. Está todo medio al mismo tiempo, todo el tiempo. Sí siempre soy yo quien empieza a investigar, a escribir, a estudiar, a ver, a pensar, a tener una hipótesis, etc. y que después llevamos al laboratorio, probamos y surgen cosas nuevas... Eso sí siempre ocurre así. Ahora, en relación a lo de si es el procedimiento el que trae una pregunta, o si es una pregunta de la cual surge el procedimiento, creo que pasa todo mezclado al mismo tiempo. Pregunta y procedimiento van y vienen, van de un lado para el otro...

Honestamente así trabajo... Tengo más fresco el proceso de *La traducción*. La traducción apareció primero como un gran tema. La traducción me parece sumamente interesante... Tengo siempre una etapa de mucha lectura, de mucha investigación. Empiezo a leer y leer. Le voy avisando a Dasso, "estoy leyendo esto, esto y esto". A veces Dasso me sigue algunas cosas, algunas las puede leer, otras no, lee otras, me manda... Y así voy teniendo mucho, mucho material. En esa idea de la traducción hubo un procedimiento divertido, que podríamos haber desarrollado mucho más, pero que quedó muy poquito en la obra, que es una escena de doblaje. Existe la frase del "traductor traidor". Siempre la traducción traiciona. Lo que pasa con las traducciones es que traicionan inconscientemente, no queriendo. Aunque también existen las traducciones que traicionan conscientemente. El doblaje con censura, por ejemplo, en las películas del franquismo. Bueno, qué pasa si hay una obra donde todo el espectáculo es político, vemos las acciones que dicen una cosa, pero todo lo que es traducido o doblado no tiene nada que ver, entonces ahí el espectador comienza a percibir que lo que está pasando es que la obra está siendo censurada. Esa es una hipótesis. Está buenísima. Es un procedimiento, una hipótesis, sobre una posibilidad de obra. Eso fue el disparador. Pero no fue por ahí finalmente. Resultó apenas ser una sola escena dentro de las tres horas y media de la obra. Pero de ese disparador vino otra cosa. Bueno, con *La traducción* empecé a pensar en el original. No hay original ¿Cuál es el original del teatro? Yo empecé a entender que eso es un problema del cine y no del teatro. Podemos jugar, traerlo al teatro obviamente y divertimos, pero no es un tema del teatro. No importa, en el teatro, el doblaje y la censura. Porque si hay un Estado que quiere censurar, simplemente no se hacen las acciones, se cambian las acciones, se cambia y punto. Se saca. No es que hay un objeto que ya está imprimido, como una película, como un libro, al que para censurarlo se le pone algo arriba, así como lo hace el doblaje. En teatro, si te ponen una pistola y te dicen no digas eso, se terminó, hago otra cosa. No opera la censura en ese estilo. Bueno, eso me llevo a pensar en el original ¿Qué es el original en el teatro? ¿El original es un objeto? ¿Cuál es el objeto del teatro? ¿Es el texto? El teatro no tiene sólo el texto, tiene las acciones, los acontecimientos, los actores que actúan, la expresividad... Bueno, entonces, ¿cómo se traduciría en el teatro? ¿Cómo se traduce una cosa a otra si el teatro no es sólo texto? Ahí comencé a pensar qué modelos de representación traducen algo que no es idioma. Pensamos en la Astrología – que no quedó finalmente en la obra. La Astrología hace eso: yo puedo mirar todo lo que tienes detrás y puedo hacer una especie de traducción astrológica de todo lo que estoy viendo, los elementos, su simbolismo astrológicos... Bueno, ahí vimos un modelo de representación que realiza traducción de algo que no es idioma. Ahí empezó a parecer la traducción de gestos... Ahí vino Aby Warburg... ¿Entiendes cómo las preguntas van yéndose a otros lados? Entonces, cuando fui a ver, tenía una carpeta de cientos de procedimientos, notas, opciones de escena: si hacemos una escena que esté cargada de simbolismos; una escena donde se traduce en la etimología de las palabras que nombran las acciones de la escena... Estudié a Aby Warburg y las expresividades... Eso me llevó a Cesare Ripa que estudió los gestos y los signos de los napolitanos y los indios norteamericanos... Todo eso fue lo que empezamos a probar, esas miles de notas (*se levanta y muestra una carpeta gruesa llena de papeles con anotaciones*). Fui con todo ese montón de anotaciones al laboratorio. Muchos procedimientos y muchas anotaciones de escenas posibles. Muchas ideas chiquititas para probar cosas. Ahí, entonces, de esos procedimientos surge la pregunta. Y no una pregunta, sino muchas preguntas que ayudaron a imaginar posibilidades escénicas de

eso. Después, en el laboratorio, vimos un montón de esas cosas y surgieron nuevas preguntas y nuevos procedimientos para probar. Es como un motor que empieza a funcionar y no es tan prolijito. Lo que es prolijito es después la bitácora. No es tan prolijito en el proceso.

FÁVERO: Sí, lo entiendo, la bitácora busca de cierto modo ese lugar lineal y nunca los procesos lo son... Pero así como hablamos de una metodología-madre, ¿existe un procedimiento-madre o una pregunta-madre en los procesos?

FELDMAN: Sí, pero rápidamente esa primera pregunta se abre exponencialmente en otras. Entonces existen muchas preguntas. Es como cuando juegas al billar que le pegas a una pelota, pero eso genera un movimiento en otras muchas partes. No estoy todo el tiempo haciéndome una única pregunta, estoy con muchas preguntas al mismo tiempo.

FÁVERO: Una duda que se me ocurrió ahora ¿tú archivas estos materiales?

FELDMAN: Sí, lo tengo todo, pero no es un archivo... No tiro nada.

FÁVERO: Están ahí guardados. Bueno saberlo. Me quedó otra duda, en *La traducción* ¿la dramaturgia estaba escrita antes?

FELDMAN: No. Fui al laboratorio con esas notas de escenas y procedimientos posibles, y empecé a escribir escenas medio azarosas para después trabajarlas en profundización. Todas siempre con alguna sonoridad política y de época. Desde antes, yo tenía claro que el objeto a traducir tenía que ser político y de época. Quería que fuese en los finales de los 60 para que sea justamente un tipo de material político. Eso tenía claro. Trabajamos las escenas probando, repitiendo, con los mismos nombres, todos hacían todo, y no había ningún relato. De hecho, eso fue una de crisis, el equipo decía "no tenemos relato", y yo les decía "tranquilos, es un laboratorio, estamos viendo cómo funciona la percepción, luego yo les escribo todo"... Después de esos 2 meses de laboratorio, sí me fui a escribir. De octubre a febrero, en esos 5 meses, dejé la obra absolutamente escrita.

FÁVERO: Y en el período que estabas escribiendo, ¿no estabas ensayando?

FELDMAN: No. En el período de laboratorio yo probé muchas cosas para saber cómo funcionaban. Luego, escribí la obra directamente, con todos sus procedimientos puestos...

FÁVERO: Entonces, las obras que tenían la dramaturgia antes fueron la *Prueba 3* y la *Prueba 7*, ¿no?

FELDMAN: ¿Antes? Sí, *Las convenciones* y *El hipervínculo*... O que la investigación fue la propia escritura de la obra. En *La traducción* tuve un laboratorio antes de escribir, y después de escrita, nos juntamos a montar la obra.

FÁVERO: Eso de ya tener la dramaturgia como resultado de la investigación tuya en la escritura, ¿cambia el proceso de investigación en el laboratorio cuando hay un material dramático previo?

FELDMAN: Lo que pasa, en realidad, es que se sintetizan: el laboratorio es la propia escritura. No es como lo que hice recién en *La traducción*, que realizamos 2 meses de laboratorio y luego 5 meses de escritura. Es como si el laboratorio fuera el proceso de escritura. En el caso de la prueba 3 y 7 – *Las convenciones* y *El hipervínculo* – en la escritura yo fui probando cómo funcionaba la yuxtaposición, por ejemplo, porque los objetos que componían cada escena no eran algo que yo necesitaba probar preceptivamente. Cuando llegamos al montaje, yo sabía que las escenas que escribían iban a funcionar. De alguna forma eran procedimientos que yo ya usé y escribí, entonces sabía que funcionarían. El montaje es más un trabajo de curadoría, de saber qué escena pongo al lado de qué escena, cuál pongo yuxtapuesta a cuál. Para eso me sirvió mucho unas clases que hice con Heiner Goebbels, director alemán. Él me había comentado de un procedimiento que tiene para armar sus obras. Él corta papelitos poniendo varios ítems... Por ejemplo, en *El hipervínculo* – que era muy difícil –, pusimos varios ítems: escena, imágenes, información, videos, fondos, subtítulo, música, micrófono, etc. Tomé todas las variables que tenía y las puse en la mesa. Armé el espectáculo como en un pizarrón grande. Iba haciendo una curadoría pensando en qué ponía al lado de qué, y por qué, y adónde... Entonces el laburo fue mío solo.

FÁVERO: Para los actores y actrices debe ser algo muy distinto, ¿no? Eso de sentirse actuando o no, debe variar mucho de cuando comienzan a trabajar con un texto...

FELDMAN: Te voy a mostrar unas fotos (*comparte pantalla*). Estas son mis notas cuando estaba trabajando las hipervinculaciones de las escenas. [Imagen 1] Una escena burguesa, pareja Disney, Brueghel, sillas de rueda, conferencia... Iba viendo las hipervinculaciones posibles y observando qué implicaba cada cosa. [Imagen 2] Estos sistemas previos... Les ponía números a cada situación e iba probando diferentes órdenes.

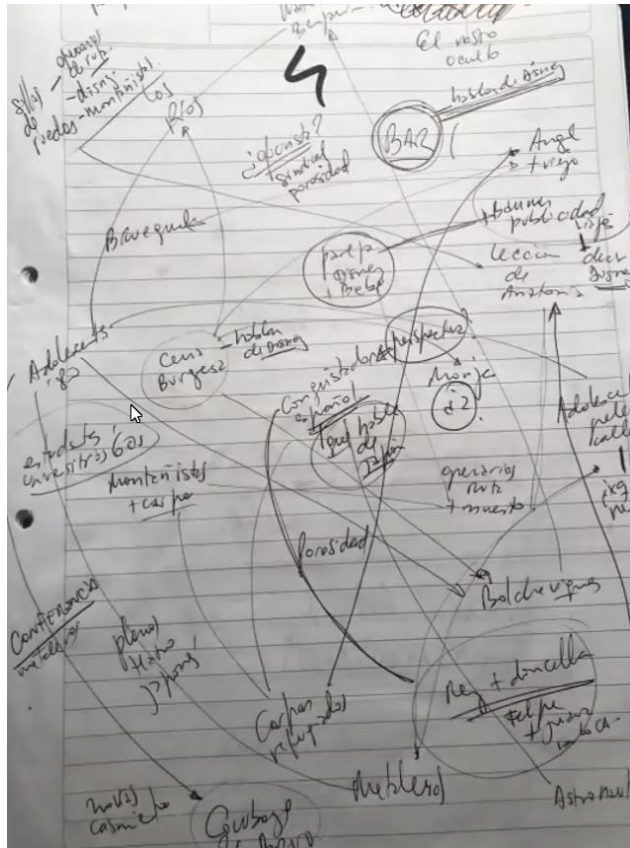


IMAGEN 1 – Anotaciones de dirección, proceso Prueba 7: El hipervínculo
 Captura de pantalla de la entrevista por Zoom

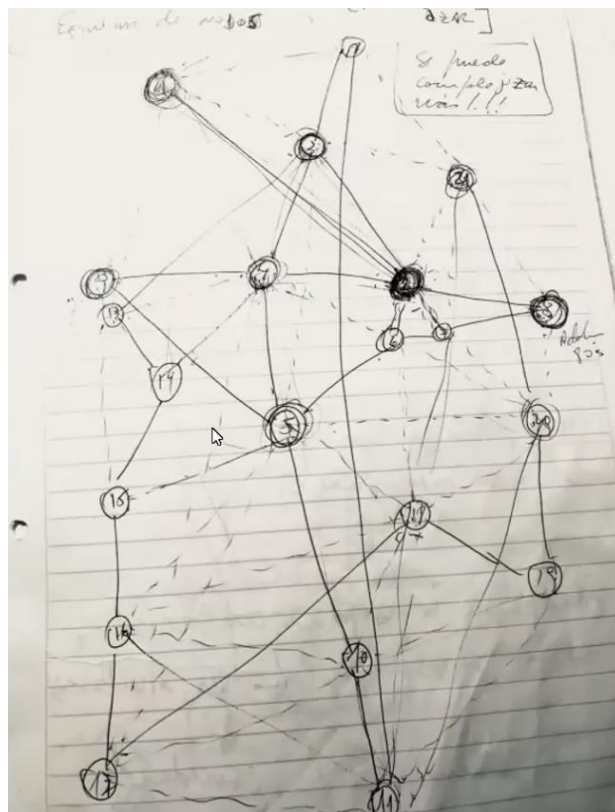


IMAGEN 2 – Anotaciones de dirección, proceso Prueba 7: El hipervínculo
 Captura de pantalla de la entrevista por Zoom

FELDMAN: En *El hipervínculo* maqueteé todo. Tenía una maqueta de toda la obra antes de montar [Imagen 3] ¿Ves esto de acá atrás? [Imagen 4] Acá yo iba armando. Por ejemplo, aquí está la música, el objeto – la bola incandescente –, y la textura de palabras (*indicando partes de su pizarra de trabajo*). Aquí yo marcaba dónde entraba cada elemento: aquí entra la música, la bola entraba acá, la textura entraba acá. Aquí cambio el coso. Aquí hay un enlace. Esto es un pedacito de la obra. Todo estaba armado, ¿ves? Por eso digo que es una curatoría. Cuál música sobre qué. Aquí, por ejemplo, dice “proyección” que cae justo en “mandrágora”, aquí estas líneas indica que continúa...

FÁVERO: Y este trabajo lo haces solo, ¿no?

FELDMAN: Solo. Esto sí, lo hice todo solo.



IMAGEN 3 – Área de trabajo de Matías Feldman, proceso *Prueba 7: El hipervínculo*
Captura de pantalla de la entrevista por Zoom

es sólo un pedazo de la obra, deben ser unos 20 minutos. Ese método me ayudaba a visualizar qué está al lado de qué, qué está sobre qué, cómo un elemento entra... Me permitía visualizar las capas simultáneas de la obra. Por eso digo, el hipervínculo fue una curadoría y la investigación está ahí.

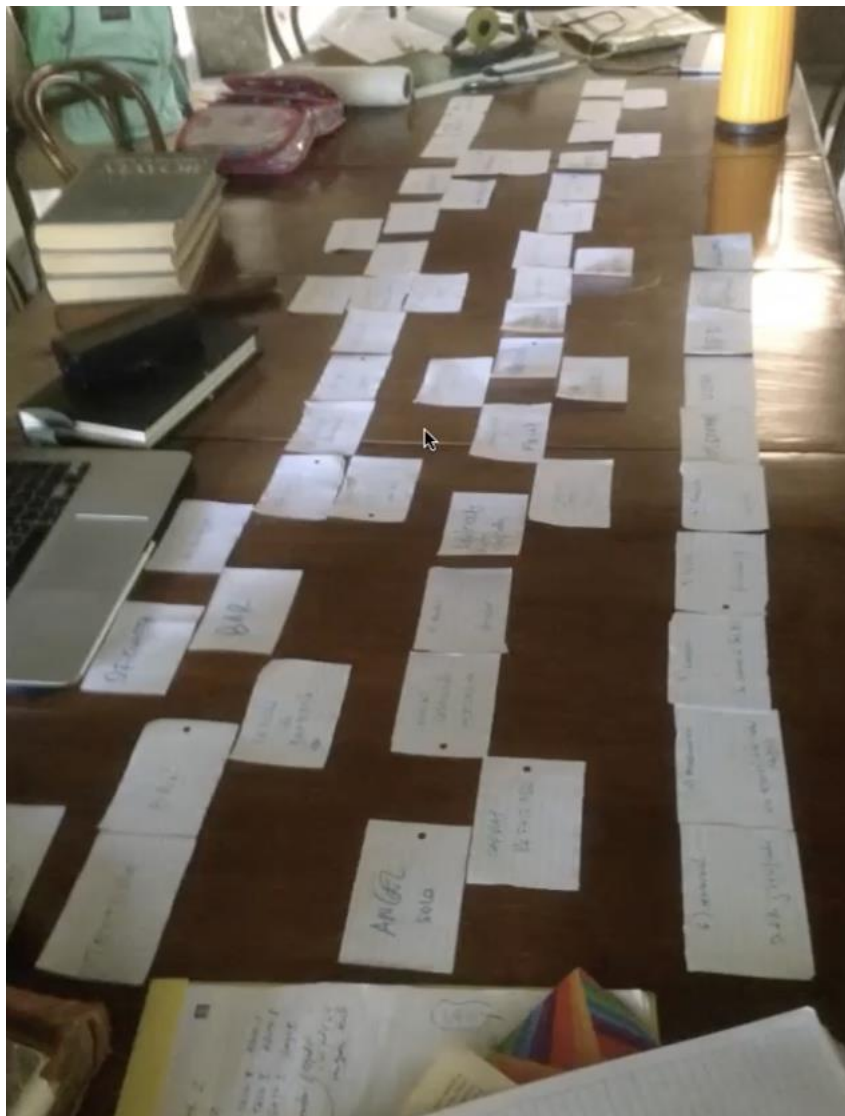


IMAGEN 6 – Trabajo con papelitos, proceso *Prueba 7: El hipervínculo*.
Captura de pantalla de la entrevista por Zoom

FÁVERO: Te quería preguntar sobre el vínculo entre teoría y práctica. Hay elaboraciones transversales a todos los proyectos, me parece, en relación a la cuestión del sentido de Del Estal y de la percepción. Pero creo también que de cada prueba, de cada proceso, de cada laboratorio, emergen nuevas teorías ¿no? Teorías que emergen desde la práctica. Por ejemplo: el realismo por default, el amague perceptivo, el teatro vertical ¿Cómo funciona para ti esa relación entre la entre teoría y práctica?

FELDMAN: Me parece que todo es parte de la misma intención. **Mi manera de relacionarme con los objetos, con el mundo, es teorizar. Me gusta encontrar leyes y teorías, por eso lo del método científico. A todo lo que hacemos yo trato de**

ponerle palabras. Trato de decir “Ah, ok, entonces podríamos decir que la percepción funciona así, si pasa tal cosa”. Todo el tiempo trato de bajar a un concepto, o a una idea, que pueda nombrar eso que estuvimos viendo en la práctica. Es la praxis ¿no? Es como lo que dije de la traducción. La traducción es como una especie de luz en el teatro que no sólo ilumina, sino que imprime un color, un sesgo, deja ver, también oscurece otras cosas... Todo eso es porque veo lo que ocurre y digo “bueno, pasa esto, hay una proyección de la percepción sobre el material”. Eso está corroborado, lo vemos, ocurre. Yo me doy cuenta de que ocurre. Está pasando eso. Entonces, me gusta mucho, se me hace muy interesante, bajarlo conceptualmente. Bajarlo y ponerlo en palabras como una teoría.

FÁVERO: La obra, entonces ¿es una forma de corroborar la hipótesis que están trabajando?

FELDMAN: Sí. En realidad ese es uno de los motores de la investigación. **Tenemos una hipótesis y queremos ver si se corrobora o no se corrobora. En el caso de que no se corrobore, observamos nuevas cosas, las cuales bajamos a una teoría que surge desde la praxis. Surge, a veces, por rebote. No era lo que estábamos buscando, pero encontramos otra cosa. Como lo que pasa en la Ciencia. Es una serendipia: circunstancia de encontrar algo por casualidad que no se buscaba. Eso de estar buscando una cosa y que por rebote descubres otra que no esperabas. Ocurre mucho esa serendipia en los procesos...** Y eso nuevo que surge, rápidamente lo ponemos en palabras y lo asumimos. Hay muchas hipótesis que no se corroboran: “eso que pensábamos no ocurrió, entonces, no pasa eso”. Es parte como del motor de las pruebas. Probar es para sacar esas conclusiones. Por eso realizamos los workshops y las bitácoras. Supusimos tal cosa, y al ponerlo en práctica lo corroboramos, entonces, después lo enseñamos desde el cuerpo. Eso es una zona más de docencia, también comunicacional, de enseñar lo que hemos investigado.

FÁVERO: Y también es una forma de compartir los conocimientos, esos hallazgos del proceso.

FELDMAN: Sí, claro.

FÁVERO: Pensando ahora en la obra y no en los procesos ¿La obra es una escenificación de la investigación? ¿Es el resultado de la investigación? ¿Qué es la obra para ustedes en relación a la investigación?

FELDMAN: Es una buena pregunta. **Yo creo que la obra podríamos comprenderla como una especie de demostración. No sé en realidad, lo estoy pensando ahora. Una demostración de eso que estuvimos investigando y poniendo en conceptos o teorizando.** Decimos “esto pasó, esto no” y en la obra usamos esas herramientas que aprendimos y las ponemos en juego. Por otro lado, creo que también ocurre mucho que poner en escena la propia investigación por medio de ciertos procedimientos es como si fuera un experimento. **Muestro el proceso de colocar elementos para ver cómo la mezcla explota. Es una experiencia escénica que a la gente le interesa mucho, le gusta mucho. No es sólo saber lo que funciona para producir un espectáculo utilizando estas nuevas herramientas, sino que el espectáculo mismo se presenta**

como un experimento: “miren, si coloco este líquido y esto explota un azul ¿lo vieron?” Es casi como un truco de magia ¿entendés? En la última prueba – *Prueba 8: La traducción* – esto pasó muy evidentemente. A último momento decidí, por una devolución de mi socio, nombrar todo lo que estábamos probando. Al principio sólo lo hacíamos. Cuando mi socio fue a ver el trabajo, él dijo que no entendió lo que estábamos haciendo, que lo que le gustaba muchas veces viendo nuestros trabajos era que sabía un poco qué es lo que estábamos probando. Ahí lo que hice fue poner los títulos que tenían las escenas, por ejemplo, “interpretación por etimología de las palabras que nombran las acciones”. Eso en medio de la obra. Entonces se ve la obra, pero al mismo tiempo se ve el procedimiento que está siendo trabajado. Eso es festejado... **Entonces, no es que la obra sólo utiliza las herramientas surgidas por la investigación para volverse obra, sino que la propia investigación es obra.** Eso es agradable para los espectadores. Ellos gozan de ver ese hecho perceptivo, ese artilugio procedimental, si se quiere.

FÁVERO: Pensando en las obras anteriores, si bien no aparecen esos títulos, igual existe una conducción. Por ejemplo, en cómo opera el amague perceptivo – que me gusta mucho como teoría-práctica. **En Tercer Abstracto llamamos eso de “escenificación de la investigación” que es entender la obra como investigación, donde el espectador pueda experimentar la investigación. Claro, no exactamente igual a cómo fue el proceso porque muchas cosas quedan fuera también. Esa forma de construir la experiencia del espectador permite ese juego con su percepción...**

FELDMAN: Sí. Por eso digo que, a veces, ese juego de la percepción ocurre solo – “Oh, mirá lo que me hicieron ver. Entendí una cosa, pero lo que veo no es lo que mi cerebro está entendiendo”. Eso es fascinante. Pero también está esta otra opción de nombrar qué es lo que se hace para que el espectador se fije en cómo eso está siendo producido. Son dos opciones que no son lo mismo en el juego de la percepción... A veces es tan difícil lo que le pido hacer a los actores que se vuelve espectacular. Es como decir “miren, voy a poner a esta persona en esta arena con los leones ¡Veamos si los leones se lo comen o no se lo comen!” y lo tiro a la arena. Es un poco eso, es decir, “esto le estoy pidiendo al actor, fíjense ahora a ver si le sale”. El actor puede fallar. El actor puede ser comido por el león. Hay algo de eso que se vuelve espectacular, ¿no? La investigación misma se vuelve espectacular.

FÁVERO: Por eso mismo es imposible terminar una prueba sin una obra. La obra es fundamental...

FELDMAN: Sí. Yo creo que sí. De hecho, la *Prueba 6: La rima* está investigada, está escrita, pero no está estrenada. No está la bitácora y no está el Workshop. Fue solo laboratorio y la escritura. Está trunca. La investigación es espectáculo porque tiene todas esas aristas. Además es la vinculación más grande con los espectadores finalmente. Porque si bien están las bitácoras y los workshops, el lugar donde ocurre la fiesta, donde viene mucha gente, es el espectáculo. La obra es el motor que lleva a las personas a pedir la bitácora y a querer participar en los workshops. Son los espectáculos. Es lo central, porque si el teatro se propone trabajar con la percepción, esa percepción no es la mía que, claro, está operando como hipótesis, sino que la

percepción, finalmente, es la de cada uno de los espectadores que van a ver ese trabajo. La investigación tiene que estar puesta en escena para ver si finalmente eso que descubrimos funciona efectivamente o te mostramos los procedimientos que hemos hecho como espectáculo en sí mismo. Ese es el punto culmine de la prueba. Los otros productos son importantes, pero me da la impresión de que la obra es lo más importante.

FÁVERO: Y la organización de lo que ustedes ponen en escena, que finalmente es lo que vemos, viene del cierre de la investigación con la dramaturgia, y luego de ese trabajo del montaje ¿no? De montar eso que se cerró lógicamente...

FELDMAN: Sí.

FÁVERO: ¿Así organizan el material final de la obra?

FELDMAN: Sí, pero depende de cuál. Como te dije, en la *Prueba 3: Las convenciones* y la *Prueba 7: El hipervínculo*, como ya era dramaturgia, ya era la prueba y ya era el montaje, era todo medio junto porque estaba yo solo. El laboratorio estaba acá dentro. En los otros procesos, la prueba está ahí, y muchas veces los materiales que están en el laboratorio son los que yo agarro para escribir la obra. **A veces podrían haber habido otras escenas mejores para ser escritas, pero yo suelo dejar un material parecido a lo que hicimos en el laboratorio para que se mantenga la resonancia que fue trabajada con los actores. Entonces hay algo de mucha vinculación de lo que estamos probando con lo que va a ser después, obviamente, pero igual cambia diametralmente. Hay estructura, hay dramaturgia, hay personajes que empiezo a trabajarlos en relación al espectáculo. Eso para mí es como otra variable, otra ética – yo hablo mucho de ética. Está la ética de laboratorio, la ética de la investigación y luego está la ética de lo espectacular. Hay una ética porque pienso en los espectadores ¿se entiende?**

FÁVERO: Sí, de hecho, Juan habla de eso en las bitácoras, sobre eso de desechar materiales. Porque en el fondo hay materiales que no servían a lo que estaba siendo investigado, o no funcionaron adecuadamente con los procedimientos, o también en relación a lo espectacular de si esas escenas sirven o no sirven para generar el espectáculo.

FELDMAN: Mira, hasta el último momento de *La traducción* había una escena, que yo la llamaba “Eco”. Había una escena en alemán – que es como un original –, que tenía un doblaje en español que aplicaba una censura que cambiaba el sentido completamente. Luego este doblaje que censuraba se hacía cuerpo y la escena pasaba a estar tres veces en el escenario. Había tres mesas, tres teléfonos, seis sillas, los personajes se triplicaron, todo estaban con el mismo vestuario... Y para mí estaba buenísimo. Era un procedimiento que tenía que ver con la investigación, y la sostuve... Todos me decían “no, es muy difícil” y yo decía “hay que hacerla, va a valer la pena”. Va-a-valer-la-pena... Y la pena era que jodía la estructura de la obra, hacía que todos corrieran a cambiarse para estar vestidos de los mismos personajes, entonces tenía que meter otra escena en el medio, lo que hacía que la obra se hiciera más larga... Llegaban, y después de hacer la escena, todos tenían que correr a cambiarse para volver a sus personajes, entonces necesitaba otra escena más en el medio y eso generaba un

cambio de ritmo... O sea, la obra penaba mucho por esta escena. Pero para mí valía mucho esa pena. Y la hicimos. El teatro pagó el vestuario por tres, la escenografía por tres, estaba todo. Y yo sosteniendo, sosteniendo, sosteniendo, pero no funcionaba. O sea, la escena sola sí funcionaba, pero no funcionaba a la altura de toda la obra. Todo el quilombo que estábamos haciendo le exigía al espectador, le exigía un gran esfuerzo para poder ver ese momento. Pero para mí esa escena era necesaria. Sí valía el esfuerzo porque iba hacer un paisaje increíble, una escena tan pocas veces, o nunca, vista... Pero la saqué. Y yo la saqué y salí afuera del teatro a llorar por haberla sacado. Fue la última semana antes del estreno... Decidí sacarla. Pedí disculpas a todos los que trabajaron para hacer los vestuarios, por todo el dinero que fue gastado, por el trabajo hecho... Pero no lo valía. El espectáculo sufría demasiado y lo que ganaba no estaba al nivel de lo que sufría. Y la saqué, insisto. Y me fui afuera del teatro a llorar por haber sacado esa escena que para mí era extraordinaria. Y la saqué. Me dolió como nunca me dolió algo. Nunca lloré por una escena que tuve que sacar. Lloré, lloré, lloré, lloré... Y estaba Dasso al lado y me calmaba... **Pero, bueno, la tuve que sacar, no funcionaba así. Le decía a Dasso llorando: “esa es la ética del espectáculo”. Yo ahí me debo a lo que el espectador debe vivir como experiencia...** Ahora, esa escena, en la ética del laboratorio, la hicimos a morir. La recontra hicimos. Y era una escena costosa, digamos, pero la tuve que sacar.

FÁVERO: (1:35:21) Sobre las formas de producción del teatro, del dinero, no todos los proyectos fueron realizados en el Teatro Público, ¿cierto?

FELDMAN: Sí.

FÁVERO: Entonces, el financiamiento y el modo de producción de las otras obras ¿fueron independientes?

FELDMAN: Absolutamente independiente. De las 7 obras estrenadas, 3 fueron en el Teatro Público y 4 fueron realizadas de forma independiente. Eran proyectos que estaban discutiendo con el teatro independiente, con la autogestión, con cómo producir, con cómo exhibir... Yo venía con esa crisis, al principio, de cómo relacionarme con el espectador. Era en días de semana, horarios nada que ver, a las 3 de la tarde, un miércoles, qué sé yo... no cobrábamos entrada, poníamos una caja donde el que quería ser productor de la próxima Prueba ponía plata... Todo era muy distinto. Y eso fue un furor en algún punto, y estuvo buenísimo.

FÁVERO: ¿Ustedes recibían pago durante el proceso?

FELDMAN: No. Todo lo ponía yo y lo hacíamos en mi teatro. Lo hacíamos todo *ad honorem*. Y la plata que entraba en la caja era de gente que pagaba para la producción de la próxima Prueba. Así lo hacíamos... Y de repente, nos vieron del Teatro Público y nos ofrecieron hacer las cuatro Pruebas que teníamos y las presentamos como retrospectiva.

FÁVERO: En la última entrevista que salió, decía que esta era la última Prueba ¿es verdad?

FELDMAN: Yo siento que es la última Prueba. Yo siento que es un ciclo que estaría concluyendo. No significa que lo que siga haciendo, probablemente, en mis próximas obras no sean pruebas, casi como mi manera de crear y punto... Pero quizás no dentro de un marco del Proyecto Pruebas. También es algo bueno dar un paso y cambiar un poco. Creo. Vamos a ver...

FÁVERO: En un blog tuyo de 2013, un WordPress, hay un material sobre Buenos Aires Escénica y sobre el Proyecto Pruebas, en el que hablas del interés de ser una fábrica creativa, una usina creativa, de estar invitando a personas... También hablas de la idea de hacer diez Pruebas...

FELDMAN: Bueno, ahí puedes ver qué era lo que pensaba al principio (*risas*).

FÁVERO: Pero es interesante ver lo que ha pasado. Eso de la entrada gratuita al inicio, de cómo fueron integrándose otros actores, de la intención de que fueran llamados otros directores, pero que al final tú terminaste dirigiendo todas las pruebas, ¿no?

FELDMAN: Sí, todo eso no pasó. En su principio, a los miembros de la compañía les dije "quiero que ustedes hagan algún proyecto, y yo lo produzco, yo colaboro"... Pero no ocurrió. No engancharon. Fui yo siempre el punto de lanza. Eso es un poco, para mí, parte de la crisis del por qué lo veo como un ciclo terminado. No creo que haya sido algo malo, al contrario, fue virtuoso, fue la forma en la que esto funcionó. **De hecho, hubo un laboratorio donde invité a otra compañía. Nos costó mucho. No funcionó bien. La compañía invitada era mucho más horizontal y les costó mucho trabajar conmigo siendo yo tan vertical, tan propositivo todo el tiempo... La grupalidad, la horizontalidad, generan otros tiempos. Y yo siempre voy al hueso muy profundamente, soy muy intenso, soy muy objetivo y laburo muchas horas sobre algo hasta encontrar algo. Y eso en dinámicas más horizontales es mucho más difícil. Pero las encuentro bien, sólo que para mí eso no funciona, se me torna más diluido. No me interesa.** Con los años me di cuenta de que esa idea que tenía al principio, no tenía mucho que ver conmigo sinceramente. Yo creo que fue virtuoso trabajar de la manera en que trabajamos, de tener un grupo de actores que se entregaban a las locuras que les fui proponiendo. Así funcionó.

FÁVERO: Es muy similar al principio de Tercer Abstracto también. Muy similar, por ejemplo eso de rotar funciones que al final no ocurrió y David terminó dirigiendo todas las obras...

FELDMAN: Antes me frustraba un poco eso, pero ahora ya no me importa.

FÁVERO: Quisiera finalizar con una pregunta muy boba ¿por qué Buenos Aires Escénica?

FELDMAN: Lo pensé porque era una forma de pensar en lo universal, en lo internacional. No es un nombre cualquiera, sino somos de Buenos Aires para el mundo. Finalmente no fue una compañía muy global. Hubo muchas intenciones de llevarnos a festivales, pero siempre, a último momento, siempre eso se caía. **Creo que nuestras obras son investigaciones muy profundas, muy particulares, y creo que los**

festivales internacionales generalmente están buscando – sobre todo en Europa – lo exótico, obras que hablen de las problemáticas de cada país, porque para pensar el teatro de manera universal, eso lo hacen ellos mismos. No les interesa que un sudamericano les vaya hablar de teatro universal. Yo creo que lo que hago es teatro más universal, no trabajo sólo con las problemáticas de acá... El nombre también surgió en referencia a una compañía norteamericana de Richard Maxwell – que me gustaba mucho – que se llama New York City Players. Bueno, yo me imaginé eso, pero de Buenos Aires.

FÁVERO: Otro grupo que en un inicio pensé en investigar fue Teatro de Chile, dirigido por Manuela Infante, y claro realiza la misma operación...

FELDMAN: Es que es una forma de apropiarse del país o de la ciudad (*riéndose*), pero, claro, no tuvo el efecto que pensé...

