



## O processo de criação em artes cênicas como pesquisa: uma narrativa em dois atos.

José Gustavo Sampaio Garcia (Zeca Sampaio).  
[zeca@superig.com.br](mailto:zeca@superig.com.br)

Doutor em educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.  
Docente da Universidade Santa Cecília. Santos, SP.

### **Resumo:**

O presente texto apresenta em uma forma pouco usual para trabalhos acadêmicos a experiência prática da pesquisa em arte inserida em um contexto de reflexão sobre o procedimento de produção. Discute-se a possibilidade de uma metodologia de investigação nos processos de criação em artes cênicas, além de algumas premissas básicas para a sua inserção no campo da pesquisa.

**Palavras-chave:** processo de criação, pesquisa, metodologia, artes cênicas, teatro.

### **Abstract:**

*This paper presents in an unusual way for the academic setting, the practical experience of investigation in the field of art in a context of reflection on production procedure. It discusses the possibility of a methodology for research in the process of creation on performing arts, in addition to some basic premises for their inclusion in the field of academic research.*

**Key words:** *process of creation, research, methodology, performing arts, theater.*

“O homem que tivesse a impressão de nunca se enganar estaria enganado para sempre”  
BACHELARD.

## Prólogo

**Narrador** – As portas do teatro ainda não se abriram. Este pequeno drama se desenvolve antes da estreia, no processo de criação do espetáculo. Aqui não veremos o brilho das luzes e o glamour das noites de apresentação, mas o questionamento do criador quando procura encontrar um caminho intencional de pesquisa. Partindo do problema da possibilidade de uma metodologia de pesquisa para o processo de criação, o artista-pesquisador vai buscar um referencial próprio que permita explicitar os paradigmas de sua investigação, ciente de que a arte é um campo próprio, distinto da ciência e da filosofia, com um conteúdo próprio. “Este conteúdo, só a arte pode captá-lo, só ela pode exprimi-lo claramente com os meios que lhe pertencem” (KANDINSKY, 1990, p. 38).

Adiante, encontramos uma tentativa de aplicação prática dessa reflexão. Do processo criador em um ensaio vemos brotar o confronto entre o referencial teórico, o esforço organizador do artista e a obra.

### Ato I – Em busca do métodos

Na coxia. Entram Pesquisador e Diretor.

**Pesquisador** – De que forma encarar a pesquisa em artes, no contexto do processo de criação, já que o objeto a ser pesquisado não se apresenta pronto ao pesquisador, mas está em construção?

**Diretor** – A experimentação e a investigação nas artes cênicas se estabelece em uma perspectiva diferente daquela enfrentada pela ciência, pela natureza mesmo do objeto a ser averiguado. Esta é uma constatação também nos diferentes campos da própria ciência. Nas ciências sociais também o objeto de investigação permanece em processo e a própria pesquisa pode interferir na dinâmica do observado na medida em que resignifica a experiência e permite uma ação reestruturadora das relações humanas até então existentes.

**Pesquisador** – De qualquer forma, o pesquisador da área social parte de uma realidade que se apresenta a ele como fenômeno, ainda que em processo.

**Diretor** – De fato, a pesquisa em artes, no campo do processo criativo, se caracteriza pela inexistência de um objeto pronto a ser examinado. A construção do objeto de investigação precisa ser, portanto, elemento integrante da metodologia de pesquisa. Em um processo de

criação em artes investigar e construir são um binômio inseparável.

**Pesquisador** – Então, enquanto a pesquisa em ciência se caracteriza pela construção de uma interpretação que dê sentido ao fenômeno observado, na pesquisa em arte, no processo de criação, o pesquisador deve construir tanto o objeto quanto a interpretação.

**Diretor** – Apenas se não entendermos esta como um arcabouço que fecha, que delimita significados e possibilidades. Segundo Carreira e Cabral (In: Carreira, 2006, p. 10): “Para toda entidade dinâmica, receber nomes e ser submetida a categorias pode significar uma iminente morte”. A interpretação desenvolvida pelo artista enquanto pesquisador, que é a base da sua metodologia de trabalho, é constituída pelas estruturas básicas e relações que permitem passar do problema à obra. Em seu processo de criação o artista utiliza uma combinação de técnicas e tecnologia, de uma estrutura conceitual que surge de um contexto cultural com o qual ela se relaciona e de um esforço pessoal estruturador de formas, ideias e sentidos. Na medida em que a obra vai sendo criada, também esses elementos metodológico-interpretativos vão sendo reformulados e transformados em novas realidades. No entanto, as concepções que orientam a investigação não podem se tornar uma blindagem que limite absolutamente o campo das soluções possíveis, nem podem ser de tal natureza que o resultado se apresente como verdade absoluta.

**Pesquisador** – Também na ciência e na filosofia a noção de verdade absoluta tem sido questionada. Rorty (In: Souza, 2005) sugere que adotemos a ideia de consenso, que mantém um sentido democrático, além de nos assegurar a incerteza epistemológica, a consciência de que nossos métodos de conhecimento são limitados ao campo simbólico de forma que por mais correspondências sejam encontradas nos eventos, nossas teorias não podem se confundir com o mundo dos fatos.

**Diretor** – “A verdade é somente uma certa relação que uma frase ou uma palavra mantém com a sua língua, que um átomo sistemático mantém com a sua família; em suma, que o sistema mantém consigo mesmo” (SERRES, 1990, p. 03). Contudo, a relativização da verdade na arte surge de outro campo. Não se trata de correspondência entre interpretação e fato, mas de correlação entre obra e criador. A arte expressa uma verdade do artista em um determinado momento e provoca um movimento de verdade naquele que frui. Exige dele a construção de uma verdade própria, quando encara a obra. Artista e plateia (para usar um termo do teatro) não são entidades estanques e imutáveis, mas movem-se com o tempo e mesmo na relação que estabelecem com a obra. Sendo assim, a verdade em arte precisa ser aberta às novas visões e interpretações que vão se construindo.

**Pesquisador** – Diante dessa fluidez, como assegurar uma metodologia que tire o processo de criação do “espontaneísmo” e o aproxime das regras epistemológicas de uma investigação?

**Diretor** – Para podermos pensar sobre esta questão seria preciso antes estabelecer quais seriam os paradigmas essenciais quando se pensa na validação de uma pesquisa.

**Pesquisador** – Se pensamos em uma determinação ampla, que inclua as mais diferentes modalidades de pesquisa hoje reconhecidas, o primeiro quesito seria sem dúvida a demarcação do problema a ser investigado. Não se faz pesquisa aleatoriamente, mas sempre com uma intencionalidade que nasce da detecção e da delimitação precisa de um problema a ser resolvido. Isto acontece apenas se há uma concepção teórica suficientemente elaborada que permita visualizar o problema e que determine os procedimentos experimentais possíveis para resolvê-lo. É necessário que a pesquisa esteja contextualizada por um paradigma que situe os procedimentos práticos e as interpretações teóricas em um campo coerente.

**Diretor** – Como primeira hipótese então poderíamos separar processos de criação que se desenvolvam apenas no campo especulativo, que valorizem apenas o intuitivo espontâneo daqueles em que o artista-pesquisador parte de um problema definido para a construção de um projeto de criação. Vêm à mente algumas situações que, embora não necessariamente tenham sido pensadas pelo próprio artista como pesquisa no sentido em que estamos debatendo, apresentam claramente esta característica: Picasso diante do quadro *Les Demoiselles d'Avignon*, descobrindo como reconstruir expressivamente o plano bidimensional; as investigações teórico-práticas de Kandinsky, na constituição de uma arte abstrata; a construção do dodecafonismo por Schönberg; a longa pesquisa de Stanislavski na busca por uma estética e por uma técnica do ator para o teatro realista; o laboratório de Grotowski por um teatro-pobre; as investigações sobre a arte do ator em Barba; para ficar em alguns exemplos notórios.

**Pesquisador** – Isto nos levaria a ideia de que os manifestos de vanguarda do modernismo poderiam ser considerados como verdadeiros programas de pesquisa.

**Diretor** – Eles contêm e são marcados por problemas específicos, oriundos da insatisfação com as soluções praticadas até o momento. Propõem hipóteses de respostas possíveis para essas questões e, ao mesmo tempo, arcabouços metodológicos para a investigação de soluções particulares. O autor se move dentro de uma configuração teórica, entre os preceitos de uma “escola” ou corrente, em direção a resultados próprios. Digamos, por exemplo, que ele utilize

o referencial surrealista para desenvolver criações plásticas, dramáticas ou literárias e as diversas soluções construídas na forma de obras artísticas vão ampliar e questionar o próprio campo de proposições do surrealismo, até que uma nova crise faça surgir um grupo novo que reabra o questionamento de forma mais ampla surgindo uma nova escola.

**Pesquisador** – Estaríamos então diante de uma situação de crise e ruptura. Segundo Kuhn (2000), a pesquisa em ciência caminha na maior parte do tempo dentro dos parâmetros de uma ciência normal que investiga os problemas cabíveis e utiliza apenas os procedimentos aceitos em um determinado paradigma. Somente em momentos de crise do paradigma as soluções que rompem com este e buscam novos campos ganham força e podem impor-se.

**Diretor** – Na pesquisa em artes a ruptura com o paradigma é também uma consequência direta do aumento potencial de respostas dadas pela própria investigação.

**Pesquisador** – A riqueza de uma metodologia de pesquisa em artes, então, estaria definida pela capacidade de abrir novos campos de problemas para serem investigados.

**Diretor** – Isto porque a obra de arte não precisa ser vista como uma resposta para um problema, mas como um redimensionamento da questão, ou ainda, como uma nova problematização do problema. Na arte contemporânea, embora as noções de manifesto e vanguarda não sejam mais centrais, a obra em geral nasce de uma concepção de mundo e de arte, de um conceito que problematiza o mundo, ou a própria arte, de forma que a ideia de um referencial teórico aplicado a um problema persiste.

**Pesquisador** – Você sugeriu anteriormente três planos de investigação que se inter-relacionam e estão presentes no processo de criação. O plano individual de reflexão sobre formas e soluções nos âmbitos concreto e simbólico, o plano dos conceitos e suas relações com a cultura simbólica e o plano técnico. De que forma esses três planos se relacionam na prática? Seria possível observar esta interação em um exemplo concreto?

**Diretor** – Nós podemos passar ao campo experimental, mas antes vamos estabelecer alguns dos elementos em torno dos quais se estruturará a investigação. Trata-se de um ensaio de uma cena teatral na linguagem não verbal da mímica que, no entanto, não tem como premissa a técnica clássica da mímica proposta por Étienne Decroux (1898-1991), mas pretende “contar” uma pequena história a partir dos movimentos do ator. O projeto do espetáculo surge no plano simbólico de uma discussão do papel do teatro de rua em uma sociedade que a cada dia mais se compartimentaliza e abandona os espaços públicos, enquanto no plano estético, busca-se uma

linguagem para o teatro de rua que dialogue com o público muito mais a partir dos elementos visuais do que da fala. A construção do espetáculo se dá em um processo colaborativo em que atores e diretor contribuem cada um em sua função para a elaboração do material cênico. A cena foi esboçada pelos atores utilizando o referencial do “clown” em uma abordagem própria do grupo que tem experiência na linguagem circense popular brasileira adaptada ao teatro de rua. Construído o roteiro básico da cena, passou-se a uma série de ensaios em que se buscava uma partitura corporal de movimentos que desse conta de “mostrar” a história, isto é, torná-la compreensível sem o uso da fala, ao mesmo tempo em que devia corresponder ao contexto estético do espetáculo e manter a comunicação viva entre ator e público.

Com esses delineamentos básicos do plano conceitual, podemos passar ao laboratório experimental.

## Ato II – No laboratório de pesquisa

*No palco. Entram Diretor-pesquisador, ator I, ator II e atriz.*

**Diretor-pesquisador** – Voltemos à nossa cena de mímica. Uma corrida entre palhaços com uma série de trombadas, tombos e truques para prejudicar o concorrente. A cena é cheia de detalhes e depende de uma coordenação de movimentos e tempos para funcionar.

**Ator I** – Pensando sobre a cena que compusemos, duas questões ficaram me incomodando. A primeira se refere ao estilo de interpretação utilizada. Como ela se relaciona com o resto do espetáculo? A segunda se refere a um aspecto mais técnico, como manter uma comunicação viva se nós atores estamos conectados com a partitura de movimentos e isso nos aproxima de uma atitude racionalizada que esfria a cena.

**Atriz** – Isso depende um pouco da abordagem que cada ator tem para uma ação em cena. Minha dificuldade está em voltar para a partitura porque a “vida” da cena me incentiva a recriar tudo, mudando o convencional.

**Ator II** – Entre um colega apegado ao racional e outra que embarca na emoção a gente fica sem um referencial seguro de por onde desenvolver a própria atuação.

**Diretor-pesquisador** – Vejo que a questão da manutenção da vida na cena sem que se perca a precisão da partitura está mais urgente. Sugiro que investiguemos um pouco esse tema e deixemos para estudar a interação de estilo da cena com o espetáculo em um momento pos-

terior. De qualquer forma, se a cena se demonstrar incoerente com o espetáculo, não se perde o exercício, nem o aprendizado. Vamos começar repassando a cena como construída até o momento.

*Os atores representam a cena, seguindo a partitura de movimentos, de forma praticamente mecânica.*

**Diretor-pesquisador** – Essa passagem serviu para relembrar o trabalho feito. Agora vamos recolocar o sentido dos personagens para a cena, aquecer os motores e representa-la com vida.

*Os atores repetem a cena, desta vez com mais vida, porém com diferenças estilísticas que expressam as preocupações levantadas.*

**Diretor-pesquisador** – De que forma vocês sentiram suas performances?

**Atriz** – Sinto que são três cenas em uma só. Quando atuamos dando vida aos personagens, as diferenças de abordagem de cada um transformam a partitura de forma a criar uma *Babel* de representações.

**Ator I** – Tenho muita facilidade em seguir a partitura, mas me parece que o que eu faço não vibra e não se expande para o público.

**Diretor-pesquisador** – É esta a impressão de quem assiste também.

**Ator II** – Como podemos juntar a vida e a improvisação de uma com a precisão do outro. Sinto-me pulando de um lado para o outro.

**Diretor-pesquisador** – A questão está colocada como se fossem duas funções inconciliáveis. No entanto, a razão é uma função da vida e, portanto, não está em contradição com ela, mas brota de seu funcionamento pleno (REICH, 2003).

**Ator I** – Como trazer para a prática essa afirmação?



**Diretor-pesquisador** – Se fôssemos seguir com Reich, a primeira ideia seria a de que a natureza deve funcionar se não tiver algo impedindo – no encouraçamento, a razão muitas vezes é utilizada como defesa contra a emoção. Como não se trata de encontrar aqui um método terapêutico que refaça a ligação razão-emoção vamos tentar o caminho da percepção e da energia.

**Ator II** – Nós já trabalhamos com a percepção do movimento energético no corpo. Devemos imaginar a energia circulando pelo corpo?

**Diretor-pesquisador** – Não use a imaginação, mas a sensação. Sinta as pequenas diferenças de temperatura, de preenchimento e de pulsação que existem nas diversas regiões do corpo. Nós não estamos trabalhando no campo do imaginário, mas com o referencial teórico energético de Reich (SAMPAIO, 2007). Estamos falando de uma energia que circula pelo organismo e que provoca mudanças muito específicas e detectáveis. A percepção, não a imaginação, é a chave de entrada para a coordenação do processo energético. Façam a cena, agora conectados com essas sensações e digam o que sentem.

*A cena é repetida com o foco nas sensações finas do corpo.*

**Atriz** – Acho que pela própria atividade da cena há um crescimento do calor desde dentro para a fora e, ao final, sinto o rosto, as mãos e os pés fervendo.

**Ator I** – Não sou capaz de fazer uma leitura como essa. A minha impressão é de que não há uma alteração muito grande na sensação do corpo.

**Diretor-pesquisador** – Até aqui, a sensação de vocês corresponde à impressão causada. Vamos tentar uma abordagem diferente. Vamos repetir a cena sem movimentos. Sentem-se de frente um para o outro e repitam a sequência da cena apenas com o pensamento (*os atores executam*). Muito bem, agora repitam não com o pensamento, mas apenas com a memória das sensações dos movimentos acrescida de pequenos movimentos que corporifiquem a intenção de mover-se (*os atores executam*).

**Ator II** – Sem os movimentos corporais a sensação de movimento da energia se torna mais clara.

**Ator I** – Dessa vez, a sensação de um calor que se expande pelo corpo apareceu.



**Diretor-pesquisador** – Então, antes que essa impressão se desfaça, vamos para a cena com os movimentos corporais, com a preocupação de coordenar os movimentos apenas depois de surgida a onda de expansão. Façam os movimentos de forma que a expansão se torne ainda mais clara (CHEKHOV, 1996) (*outra vez, a cena*).

**Atriz** – A coordenação da partitura ficou mais fácil, sem perder a vida.

**Ator I** – Dessa vez, eu senti que a sequência ganhou vida. Nossa atuação pareceu integrada de uma forma que até aqui não vinha acontecendo.

*O diretor propõe então uma série de exercícios que lidam com a percepção e o movimento energético e voltam à cena.*

**Diretor-pesquisador** – Do ponto de vista do observador a cena ganhou vida e se expandiu para o público, como vocês sentiram?

**Ator I** – Eu nunca senti tanta vibração em uma cena que me exigisse a concentração na partitura. Mas, algumas sequências ficaram confusas.

**Ator II** – Na verdade, eu sinto que com a cena ganhando vida e com o movimento de expansão o roteiro de ações precisa ser reformulado coerentemente. Sinto que as repetições que propiciam o cômico devem ter uma progressão, devem seguir também em um crescendo.

**Atriz** – Precisamos também de acentuar ainda mais o mecanismo de triangulação com o público para estabelecer uma relação mais consistente que permita “prendê-lo” conosco.

**Diretor-pesquisador** – Aqui já estamos passando então para o plano estilístico. A linguagem cômica popular que estamos buscando no espetáculo como um todo precisa invadir também a cena dos palhaços mudos. Nessa linguagem, o público tem que ser o peso da balança, o vértice de todas as relações (NININ, 2010). Assim, vamos tentar refazer agora, só que ninguém pode passar para a ação seguinte sem que eu tenha dado sinal de que reagi. Antes vamos repassar as sequências das repetições para reformula-las como proposto.

*A cena prossegue sendo reelaborada e ensaiada até que possa ser integrada ao resto do espetáculo.*

## Epílogo

**Narrador** – O ensaio da cena prossegue por semanas, na busca por uma forma que satisfaça aos artistas. Em alguns momentos ela vai se aproximar do referencial estético, outras do técnico. Então, as questões que se colocam diante do artista-pesquisador vão cobrando a atenção que lhes é devida de acordo com o momento. A pesquisa em artes é constituída de diferentes passos em diversos níveis. O desenvolvimento de uma técnica e de uma linguagem para o ator, por exemplo, é feita de muitas descobertas particulares, entrelaçadas por uma reflexão sistêmica que permita integrar os vários elementos da atuação em uma prática geral. Depois, esta prática encontrará o teste das situações particulares nas quais irá sendo utilizada. Cada uma dessas aplicações se tornará mais um experimento de pesquisa.

Os referenciais teóricos utilizados vão oferecendo hipóteses para a ação prática. Os resultados vão indicando o percurso a ser seguido. A reflexão crítica permite a construção de modelos de conduta e procedimentos. O *méthodos*, enquanto caminho para se chegar ao fim, ou o *modus operandi* para a abordagem adotada ao enfrentar os problemas levantados vai sendo construído passo-a-passo na sala de ensaios.

Os momentos descritos acima, retirados da experiência do autor, registrada em seus protocolos de trabalho, os diários de bordo, representam um microcosmo da atividade de pesquisa no processo de criação apresentado na forma de um texto teatral–artigo acadêmico, na tentativa de estabelecer um diálogo entre áreas.

## Referências:

- BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- CARREIRA, André (Org.). **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.
- CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KANDINSKY, N. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. Trad. Beatriz v. Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- NININ, Roberta Cristina. **Projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Companhia de Artes Malas-  
artes (1993-2008)**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- REICH, Wilhelm. **O éter, Deus e o diabo; A superposição cósmica**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SAMPAIO, Zeca. **O ator vivo: uma abordagem reichiana para a arte do ator**. São Paulo: Hucitec, 2007.
- SERRES, Michel. **Hermes: uma filosofia das ciências**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- SOUZA, José Crisóstomo de (Org.). **Filosofia, racionalidade, democracia: os debates Rorty & Habermas**. São Paulo: UNESP, 2005.

Artigo recebido em 05/04/2011

Aprovado em 10/04/2011

### Como citar este artigo

GARCIA, José Gustavo Sampaio. O Processo de Criação em artes cênicas como pesquisa: uma narrativa em dois atos. *Tessituras & Criação* - n 1. [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em dia/mês/ano.