



# COMO ANALISAR UM PROCESSO CRIATIVO?

## O modo de dizer de nossas pesquisas em artes

**RAFAEL MARTINS**

É dramaturgo, roteirista, ator, diretor e pesquisador. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Bacharel em Comunicação pela Universidade de Fortaleza. Fundador e integrante do Grupo Bagaceira de Teatro, autor de diversos espetáculos. Possui experiência profissional em teatro, cinema e outras linguagens.

## **RESUMO**

Neste artigo, me direciono aos artistas que visam produzir uma escrita acadêmica a partir de suas experiências de criação; que passam por dilemas na busca por um método, por um modo de dizer e de se posicionar. Abordo a revolução epistemológica que fez surgir abordagens como a bricolagem e a cartografia. Investigo o conceito de performatividade e argumento a favor de escritas performativas, autorais e do uso da primeira pessoa nos trabalhos acadêmicos. Trata-se de um recorte da dissertação defendida pelo autor em dezembro de 2021.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Performatividade. Pesquisa em arte. Processo criativo. Novas metodologias.

## **HOW TO ANALYZE A CREATIVE PROCESS? The way of saying our research in the arts**

### **ABSTRACT**

*In this article, I address artists who aim to produce academic writing based on their creative experiences; who go through dilemmas in the search for a method, for a way of saying and positioning themselves. I address the epistemological revolution that gave rise to approaches such as bricolage and cartography. I investigate the concept of performativity and argue in favour of performative, authorial writings and the use of the first person in academic works. This is an excerpt from the master's dissertation defended by the author in December 2021.*

### **KEYWORDS:**

*Performativity. Art research. Creative process. New methodologies.*



# INTRODUÇÃO

Neste artigo, me direciono aos artistas que visam produzir uma escrita acadêmica a partir de suas experiências de criação; que passam por dilemas na busca por um método, por um modo de dizer e de se posicionar. Ao desenvolver o tema, relatarei um pouco de minha experiência ao escrever a pesquisa de mestrado intitulada *Do teatro ao cinema: uma cartografia do processo criativo do filme Inferninho (2021)*, com a finalidade de contribuir para essa reflexão.

“Sou artista, mas não sou pesquisador”. Devo ter dito isso algumas vezes antes de ingressar no contexto acadêmico. Eu sempre soube que nós, artistas, somos pesquisadores, mas era como um lapso de linguagem ou, de um jeito mais coloquial, era só o “modo de dizer”. Um lapso que, no entanto, diz muito sobre a forma como tantas vezes nos colocamos perante o conhecimento acadêmico e as pesquisas que desenvolvemos nesse âmbito.

Levando em consideração a etimologia da palavra pesquisa – que vem do latim *perquirere* e significa “buscar com perseverança” –, suponho que haja sempre um pesquisador morando dentro de nós, artistas. Um inquieto implícito que faz parte do que somos e que se manifesta ao menor estímulo, acionando em nós uma certa inquietação, um estado de investigação e busca. Buscar é verbo transitivo direto: quem busca, busca algo. Assim a gramática aponta. Mas, desapontando a gramática, nós, artistas, tantas vezes buscamos num intransigente intransitivo: buscamos, simplesmente. Sem designar o objeto. Não havendo objeto, nós o inventamos. O fazer artístico abrange algo que apenas agora, através das metodologias mais recentes, a ciência começa a acolher: a correspondência entre pesquisa e invenção:

Fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar e o simples “fazer” não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é *um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. (PAREYSON, 1984, p. 32)



Por um lado, temos esse “pesquisador enquanto artista” internalizado, muito bem estabelecido, que já faz parte de nós. Por outro, ao nos lançarmos na empreitada de escrever um trabalho acadêmico, começamos a abrir espaço para um outro personagem interno, bem menos familiar, que lida com as especificidades linguísticas e metodológicas da ciência, operando nessa outra modalidade de investigação. Portanto, antes de partir para a pesquisa propriamente dita, precisamos refletir sobre o método – as regras e estratégias do jogo – para firmar em nós esse “pesquisador enquanto cientista”.

Seguindo mais um pouco nessa ideia metafórica de que há em nós dois pesquisadores de naturezas distintas, alavancar o trabalho escrito será como colocá-los numa produtiva conversa. Precisarão, portanto, falar a mesma língua. Sonia Rangel (2015, p. 21) salienta que é preciso “apaziguar os personagens internos, organizando os seus diálogos” para que seja possível descrever ou mesmo engendrar processos criativos. Portanto, quais teorias e métodos “dialogam” com meu conhecimento empírico? Segundo Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014), é comum que surja uma insegurança em artistas que estão ingressando no contexto da pesquisa acadêmica quanto ao próprio conhecimento incorporado na arte:

Embora a percepção e a subjetividade sejam profundamente valorizadas em sua prática da arte, estas noções, em algum momento, desaparecem quando eles começam seu percurso na construção da tese. Nós observamos que, quando os alunos entram no ambiente universitário, passam por um estágio em que já não sabem como tirar proveito de suas especialidades. Sua fonte de conhecimento profissional encontra-se, temporariamente, abalada. Eles aspiram a uma respeitabilidade, a qual, estranhamente, conectam com o modelo dominante de pesquisa, o positivismo. (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 2)

Rangel (2006) lamenta que nessas ocasiões, buscando a segurança de estarem devidamente enquadrados, boa parte dos pesquisadores se agarrem a formatos preexistentes; modelos que acabam por se transformar em fôrmas aprisionadoras. Desperdiçam, assim, a oportunidade de produzir uma pesquisa diferenciada a partir de um olhar próprio. Segundo ela, para encontrar esse olhar mais original, é necessário abrir espaço para as interrogações e ser forte para suportar as incertezas.



E sim, foram muitas as minhas incertezas. Vivi esse desconforto quando reingressei no universo acadêmico e, na condição de mestrando, fiz do percurso criativo do longa-metragem *Inferninho* (2018), dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes, o objeto de minha investigação. O filme é resultado de uma aproximação entre artistas de teatro e cinema. Três coletivos artísticos cearenses assinam a obra: as produtoras independentes Marrevolto Filmes e Tardo Filmes (ambas remanescentes da Alumbramento Filmes) e o Grupo Bagaceira de Teatro, do qual faço parte.

Sou um dos artistas que idealizaram *Inferninho*; participei ativamente de todo o processo de criação, assumindo as funções de roteirista (escrevi em parceria com os dois diretores) e ator (no personagem Coelho). Sua construção foi um longo caminho (cerca de oito anos), feito de muitas reviravoltas. Uma das peculiaridades está no modo como, ao longo do tempo, o interesse dos agentes criadores foi se transformando e fazendo com que *Inferninho* saltasse entre modalidades distintas: surgiu como experimento teatral, desenvolveu-se como roteiro de série de TV, mas sua concretização se deu na linguagem cinematográfica.

Oito anos é uma fatia considerável de nossas vidas. Nesse período os coletivos foram se reconfigurando, passando por inúmeras transformações, cada um de nós mudou, as relações, o entorno, o panorama sociopolítico do país, tudo. Produção artística, pesquisa, profissão, vida pessoal, o processo de *Inferninho* era a convergência de todas essas questões e muitas outras. Não havia como separar: tudo dizia respeito a tudo.

Como, então, escrever sobre a *poiesis* da obra? Quais os termos certos para uma comunicação acadêmica? Para me colocar como pesquisador de fato, transparecendo segurança e confiabilidade, eu precisaria esfriar o discurso, deixando os afetos de lado, tomando distância do objeto, adotando um discurso em terceira pessoa, me divorciando do assunto *Inferninho* como se ele não me dissesse respeito? De que modo, então, eu conseguiria imprimir esse “olhar particular” à pesquisa?

Ao invés de me descolar de meu papel de artista e promover uma assepsia afetiva na feitura da dissertação, eu pretendia o oposto: fazer da pesquisa um mapeamento dos afetos, intensidades, relações e modos de vida que permearam o percurso criativo. Examinar o campo de forças que envolve a criação artística através de uma escrita que fizesse jus (ou pelo menos tentasse) ao que foi vivido; que reativasse a temperatura, a pulsação das experiências que vivi ao criar o filme.



No processo de *Inferninho*, o que há de mais interessante, visceral e complexo não está em diários de bordo, relatórios ou entrevistas. Não há um passo a passo, uma fórmula mestra. Há coisas que não podem (nem devem) ser sistematizadas, mas que podem ser experimentadas como intensidades. Nem todos os pensamentos e conhecimentos são organizáveis. Há outros mais vertiginosos e há que se ter lugar também para eles na academia.

Conduzindo a pesquisa por esse rumo, eu estaria perdendo a oportunidade de atingir uma verdade científica fixa, imutável, absoluta sobre o fazer artístico; mas quem há de insistir no velho ideal de verdade absoluta, se estamos no campo da arte? Para além do paradigma ainda dominante, pautado no positivismo, algo está se abrindo, se tornando mais inclusivo no meio acadêmico. Teço aqui algumas reflexões sobre a revolução epistemológica que vem tornando academicamente possíveis investigações como a minha e as de tantos outros artistas.

---

## NOVOS PARADIGMAS, NOVAS METODOLOGIAS

---

Nas últimas décadas, o leque científico vem se abrindo, com o nascimento e florescimento de diversas metodologias, sobretudo nas artes e nas ciências humanas. Boaventura de Sousa Santos (1988) observa que esses são os frutos de uma revolução epistemológica ainda em curso e da emergência de novos paradigmas. Muitas são as propostas de abordagem, método e estilo de escrita. São muitos, também, os estudiosos que tentam identificar tais paradigmas insurgentes, atribuindo-lhes nomes e circunscrições diversos. Não há surpresa nisso, visto que estamos no território da contemporaneidade, no qual as coisas estão sempre escapando de seus nomes e as próprias classificações vão sendo paulatinamente desclassificadas.



Seria arriscado descrever as transformações do discurso científico numa linearidade histórica. Não ousaria apontar um fio narrativo sob o risco de cair numa leitura simplória, enquanto o próprio fenômeno quer de nós, pesquisadores, a contemplação da complexidade. Mas é certo que, já na segunda metade do século XIX, Nietzsche se propunha a dinamitar os postulados primordiais da ciência numa crítica voraz à linguagem e a todo o edifício conceitual erguido pelos homens da ciência com pretensão de chegar à verdade:

A importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor. Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nomes de coisas como em *aeternae veritates* [verdades eternas], o homem adquiriu este orgulho com que se ergueu acima do animal: pensou ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo. O criador da linguagem não foi modesto a ponto de crer que dava às coisas apenas denominações, ele imaginou, isto sim, exprimir com palavras o supremo saber sobre as coisas; de fato, a linguagem é a primeira etapa no esforço da ciência. Da crença na verdade encontrada fluíram, aqui, também as mais poderosas fontes de energia. Muito depois – somente agora – os homens começaram a ver que, em sua crença na linguagem, propagaram um erro monstruoso. (NIETZSCHE, 2005, p. 20-21)

Fruto do processo civilizatório, a linguagem é antropomórfica e limitada, incapaz de dar conta da vastidão do mundo experiencial. Já a verdade é, segundo o filósofo, uma invenção da Idade Moderna. Talvez por isso Nietzsche se considerasse um homem póstumo: lançadas ao futuro, muitas de suas críticas atingiram em cheio a contemporaneidade. A revisão do discurso científico ficou, de fato, para depois de sua morte, mas veio. Continua se instalando de forma gradual.

Tal transformação não é resultado de uma dinamite específica: um teórico, uma descoberta, uma comunidade, uma área do saber. Aproxima-se mais de um processo erosivo, gradual e constante, no qual muitas forças questionadoras, ao longo dos anos, vêm tensionando e criando rachaduras na estrutura rígida dos procedimentos hegemônicos. Essas rachaduras permitem infiltração: criam finíssimos caminhos de passagem para métodos mais líquidos. Por entre essas rachaduras, tais métodos se encontram, se entrecruzam e se misturam de tal forma que uma das características



desse processo é a confluência das disciplinas em um saber mais unificado: cada caminho está contaminado por todos os outros.

Abastecido por uma grande variedade de estilos e gêneros como referência, ao cientista é permitido usar seus critérios e sua imaginação para fazer combinações, fusões, interpenetrações de gêneros, criando assim seu próprio estilo. Boaventura de Sousa Santos (1988, p. 66) defende essa “tolerância discursiva” como importante prerrogativa da revolução científica.

As novas vertentes metodológicas trazem em comum a contestação do cartesianismo e dos métodos tradicionais positivistas que propõem, dentre outras coisas, a separação entre sujeito e objeto (SANTOS, 1988). Um movimento inclusivo que valida e traz, para dentro do contexto científico, saberes múltiplos até então desvalorizados e/ou negligenciados. Não visa desmorrionar o discurso científico, mas submetê-lo a uma grande reforma para que, por suas portas, possa entrar a vida com todas as suas relatividades, contradições, imprecisões e complexidades:

Não se trata de negar ou de limitar a ciência; trata-se de saber se ela tem direito de negar ou de excluir como ilusórias todas as pesquisas que não procedam como ela por medições, comparações e que não sejam concluídas por leis, como a da física clássica, vinculando determinadas consequências a determinadas condições. Não só essa questão não indica nenhuma hostilidade com relação à ciência, como é ainda a própria ciência, nos seus desenvolvimentos mais recentes, que nos obriga a formulá-la e nos convida a responder negativamente. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 06)

Através desses formatos, nós, artistas, viabilizamos o nosso papel como produtores de teorias, como articuladores de epistemologias,<sup>1</sup> considerando que estamos absolutamente mergulhados, envolvidos, contaminados por esses nossos campos de investigação, numa posição privilegiada, trocando múltiplas afecções, colhendo e acolhendo as complexidades, admitindo que somos parciais, mas, justamente por isso, produzindo uma escrita mergulhada nas intensidades da vida, nascida no olho do furacão do processo criativo.

E partimos da compreensão de que não estamos sozinhos, de que há muitos outros artistas buscando um olhar mais original para suas pesquisas acadêmicas. Construir uma abordagem

---

**1** O próprio conceito de epistemologia, segundo B. Santos (2019), vem sendo reformulado e rediscutido neste movimento de abertura e validação de múltiplos saberes.





mais original não significa não olhar para os lados, pois “o pesquisador precisa lidar com um patrimônio constituído na história dos modos de fazer pesquisa, faz escolhas por direções e, ao mesmo tempo, lida com a emergência do singular” (BARRROS; SILVA, 2016, p. 129).

A movimentação teórica que atualmente paira sobre a pesquisa em/nas artes é grande. Há muitos dissensos nesse campo relativamente novo: o entrelaçamento entre pesquisa acadêmica e arte. São turvos os limites que separam tantas abordagens e estratégias. Tudo parece estar em movimento. Henk Borgdorff (2012) afirma que atualmente não há um “estado da arte”<sup>2</sup> possível para esse ponto de encontro entre arte e pesquisa, posto que qualquer tentativa se tornaria quase que imediatamente obsoleta, tamanho o dinamismo das discussões.

Alguns, como Brad Haseman (2015), demonstram interesse pelos casos em que a própria obra, em sua materialidade específica, é aceita como resultado da pesquisa, não havendo necessidade de um trabalho escrito. Outros, como Luiz Fernando Ramos (2015), alertam para a necessidade de se discutir melhor o tema de modo que a sedução que essa ideia exerce não se confunda com um afrouxamento do rigor da pesquisa e para que ela não seja “tomada como panaceia” (RAMOS, 2015, p. 79).

Mas eu falo, aqui, aos que se interessam em validar o conhecimento artístico sem abolir, no entanto, a translação discursiva e reflexão teórica, ou seja, o trabalho escrito. Foi o meu caso, na pesquisa de mestrado.

---

## BRICOLAGEM E CARTOGRAFIA

---

Não basta abraçar qualquer metodologia; precisamos de metodologias que nos abracem também. Ao refletir sobre metodologia, levei em consideração os “modos de dizer” a pesquisa e os “modos de criar” a obra. Em meio a uma infinidade de modelos disponíveis, escolhi três caminhos referenciais que não se anulavam entre si: a

---

**2** “Estado da arte” é um estudo que visa mapear o que já foi pesquisado a respeito de determinado tema, buscando diferenciar aquilo que já se sabe (pois já foi investigado por outros pesquisadores) de eventuais lacunas, brechas que ainda não foram exploradas e poderão ser ponto de partida para novas investigações.



bricolagem, a cartografia e o performativo. Tomei-os como gestos de pesquisa ou, como dizemos em teatro, como “verbos de ação”: bricolar, cartografar e performar.

O termo *bricolage* vem do francês e remete a trabalhos manuais feitos com materiais de diversas naturezas à base de improviso, ou seja: sem um método predeterminado. Segundo Denzin e Lincoln (2006a, 2006b), com a evolução das pesquisas qualitativas, o pesquisador foi se metamorfoseando na figura do bricoleiro: aquele que, mesmo na precariedade de ferramentas e utensílios, vira-se com o que tem em mãos, trabalha pautado na complexidade do processo criativo, executando tarefas múltiplas, superando percalços e imprevistos, juntando peças soltas, conectando diferentes habilidades e formas de conhecimento, criando algo novo a partir disso. Para Kincheloe (2005), essa abordagem corresponde a uma visão ativa dos métodos de pesquisa e está fundamentada em uma epistemologia da complexidade (MORIN, 2005), evitando o reducionismo e o conhecimento monológico.

A noção de bricolagem foi uma importante referência para que eu pudesse analisar o meu percurso criativo, afinal, tive de lidar com um processo híbrido, cheio de metamorfoses, que saltou entre linguagens e me trouxe desafios absolutamente inéditos. Um processo que nos encorajou (a mim e aos meus parceiros artísticos) a improvisar, estudar, arriscar e inventar soluções para que o filme pudesse existir.

Muitos aspectos da bricolagem também se fazem presentes na cartografia, que foi concebida por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) como um dos seis princípios do rizoma, e logo se tornou uma alternativa dentre os modelos de pesquisa disponíveis. Cartografar, nesse contexto, é traçar territórios existenciais: compreensão de subjetividades, relações, modos de vida. Uma das particularidades da cartografia é que ela se impõe como ética de afirmação da vida antes mesmo de se colocar como método. O cartógrafo tem o compromisso de não apenas gerar conhecimento, mas também intervir no mundo, envolvendo-se, inventando novas realidades, realizando encontros potentes, afetando e sendo afetado. Essa bússola ética é, talvez, o grande ponto de amarração por ser condizente com o trajeto criativo de *Inferninho*, com o discurso da obra e com a escrita do trabalho acadêmico.

Ao invés de representar objetos, a pesquisa cartográfica consiste em acompanhar processos (BARROS, L.; KASTRUP, 2015, p. 56). Isso significa rompimento com um paradigma da ciência moderna, que é o de trabalhar com objetos prontos, formatados e bem definidos. E o método



cartográfico é, também, processual, criando assim uma importante sintonia com aquilo que ele pretende estudar (KASTRUP; BARROS, R., 2015, p. 77). Método processual para investigação de processos, afinal, como advertiu B. Santos (1988, p. 66), “cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que é perguntada”.

Bricolagem e cartografia são abordagens multimetodológicas, multidisciplinares, processuais (vão sendo construídas e reinventadas no decorrer da pesquisa), que incluem a criatividade e o improviso como elementos propulsores e quebram a premissa do “olhar distanciado”, propondo um envolvimento profundo do pesquisador. O mais interessante foi compreender que ambas já estavam presentes em meus gestos de criação da obra *Inferninho*, de forma espontânea e intuitiva, muito antes de qualquer estudo ou esclarecimento meu a respeito dos referidos métodos. Elas apenas continuaram comigo na escrita do trabalho acadêmico. No primeiro capítulo da dissertação, dedico algumas páginas a refletir sobre como surgiram e no que consistem esses dois caminhos de investigação acadêmica, indo um pouco mais longe no assunto.

Mas o fato é que ambas as abordagens permitem a diversidade de estilos e aceitam o uso da primeira pessoa, incentivando a autoralidade na escrita. E, se me faltava o “modo de dizer” da pesquisa, foi na referência de escrita performativa que busquei promover o encontro entre o cartógrafo e o bricoleiro. A performatividade da linguagem perpassa muitas dessas abordagens contemporâneas e pode ser uma referência decisiva na escrita de nossas pesquisas acadêmicas.

---

## PERFORMATIVIDADE

---

J. L. Austin (1990), com sua Teoria dos Atos de Fala, fundou aquilo que podemos chamar de visão performativa da linguagem. A princípio, Austin propôs que há dois tipos de enunciado: constativo e performativo. O enunciado constativo apenas descreve/narra/retrata uma realidade, portanto está sujeito a ser categorizado como “verdadeiro ou falso”. Já o enunciado performativo não se submete a critérios de veracidade, pois ao invés de constatar, descrever, informar uma realidade, ele realiza um ato. Tal enunciado é a própria ação, ou seja: um ato de fala (OTTONI, 2002, p. 129).



Tempos depois, Austin percebeu que a dicotomia constativo/performativo era inadequada, pois há sempre uma performatividade, explícita ou mascarada, em tudo o que é dito. O “performativo” passou, então, a valer para qualquer enunciado:

Este salto, que desfaz a distinção entre performativo-constativo produz uma visão de linguagem que não é mais idêntica à utilizada na distinção anterior entre o performativo e o constativo. Esta visão produz, como já foi dito, uma virada brutal na questão da referência; ou seja, verdade e falsidade são conceitos que não terão mais um papel relevante nem prioritário para Austin. A partir deste momento podemos falar de uma visão performativa, na qual o sujeito não pode se desvincular de seu objeto fala e, conseqüentemente, não é possível analisar este objeto fala desvinculado do sujeito. (OTTONI, 2002, p. 130)

A teoria de Austin (obviamente, bem mais substancial e complexa que isso), além de ser um marco histórico na linguística (estudos da enunciação), contribuiu para a renovação do discurso científico, tantas vezes pautado pela impessoalidade e por critérios de “verdadeiro ou falso”. Já não há cisão entre o sujeito e o que é dito: a linguagem, portanto, já não pode ser tomada à parte do sujeito que enuncia, isolada para estudos (OTTONI, 2002, p. 126). Como bem colocaram Maturana e Varela (1995, p. 69), “tudo o que é dito, é dito por alguém”. Numa visão performativa, o significado é coadjuvante, importando mais o efeito, a força, o desempenho da palavra enquanto ação: a palavra agindo no mundo, modificando o estado de coisas (OTTONI, 2002).

Segundo Zygmunt Bauman (1998, p. 160), “à medida que se desenvolvem e amadurecem, os conceitos começam a se mover por conta própria e, às vezes, alcançam territórios bastante distantes de seu local de origem”. Isso talvez explique as evoluções do conceito de performatividade. A partir dos estudos de Austin, diversos autores (Butler, Coonquergood, Victor Turner, Schechner, dentre tantos) desenvolveram teorias próprias, transpondo o conceito de performativo para outras áreas e criando conceitos subjacentes. Termos como performance, performativo e performatividade passaram a ser cada vez mais empregados. Pavis (2017, p. 230) afirma que, dos anos 70 em diante, a noção de performatividade “irrigou todas as práticas culturais e as ciências humanas”, ganhando muitos alargamentos de sentido:



Tanto as ciências humanas quanto as novas experiências teatrais, com o aparecimento, especialmente, nos 1960 e 1970, de 'a Performance' (*Performance Art*), indicam uma mudança de paradigma, uma 'virada performativa'. A teoria dos atos de linguagem de Austin ou de Searle<sup>3</sup> é então estendida e aplicada a outras ações humanas, realizadas pelo fato de se dizer ou de se repetir gestos que se tornam uma segunda natureza. Os domínios da performatividade têm extensão infinita, pois a performatividade torna-se quase sinônimo de 'pôr em prática'. (PAVIS, 2017, p. 230)

É por isso que, no âmbito acadêmico, escrita performativa é a que se faz com discursos encarnados, processuais, autorais. Performatividade envolve invenção, experiência de si, "refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas" (SETENTA, 2008, p. 83). As pesquisas acadêmicas (sobretudo no campo das artes) que se declaram como escritas performativas frequentemente desafiam as convenções formais, deslocam códigos, criam colagens de gêneros diversos, problematizam inclusive o que pode ou não ser considerado texto.

Como o grau de subversão formal desse universo de pesquisas explicitamente performativas vai muito adiante do que propus em minha dissertação, digo que há nela "traços" de performatividade. Um desejo de experimentação que às vezes aflora enquanto relato minha experiência e uma necessidade de, como dizem os cartógrafos, "traçar a transversal": "Traçar a transversal é, no que diz respeito aos modos de dizer, tomar a palavra em sua força de criação de outros sentidos, é afirmar o protagonismo de quem fala e a função performativa e autopoietica das práticas narrativas." (PASSOS; BARROS, 2015, p. 156)

Em minha dissertação, narro e analiso o processo criativo de *Inferninho* a partir do meu lugar de artista, de criador, de quem participou do processo desde sua gênese. Assumo a primeira pessoa e me comprometo com as implicações dessa escolha. Não há pretensão totalizante nem interesse de sistematizar um método de criação: o que me interessa é cartografar afetos. Uma narrativa atenta ao campo de forças, aos encontros, aos intercessores, ao "afetar e ser afetado". Não se trata de "como" procedo, mas em "quais intensidades", através de "quais impulsos". Investigo o trajeto criativo encarando-o como um território existencial a ser explorado. Que forças me movimentaram, me mobilizaram a criar? Em síntese: o que está em jogo quando eu crio?

---

**3** John Searle, discípulo preferido de Austin, que deu continuidade aos seus estudos sobre os Atos de Fala.



Trata-se de uma experiência particular, pessoal e não generalizável. Mas é a partir dessas singularidades que faço emergir outras questões mais amplas, indo ao encontro de outros artistas e pesquisadores. Minha escolha tem como pano de fundo a tomada de consciência de que toda singularidade é coletiva. Uma narrativa individual nunca é fruto de uma individualidade. Ela é produto, resultado ou confluência de outras relações.

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Não basta escrevermos sobre nossas práticas artísticas, transformarmos nossos processos criativos em objetos de estudo. Tão importante quanto isso é estarmos atentos ao modo de fazer e de dizer das nossas investigações. Para além de questões estilísticas, há nisso um debate epistemológico, existencial e político: qual o meu lugar? Quem sou eu nesta pesquisa? E se há de ser esclarecido um lugar de fala, o meu é: dentro. Tomando emprestadas as palavras do antropólogo britânico Tim Ingold (2012, p. 03), “meu caminho é o de volta para casa, de minha própria descoberta. Encontrar um modo de escrever que pareça eu mesmo escrevendo, e não apenas alguém jogando jogos acadêmicos”.

Colocando-me dessa maneira, já não há dualismos: cartógrafo ou bricoleiro, artista ou cientista, dizer ou fazer, teatro ou cinema, ator ou roteirista, sujeito ou objeto. Escrevo *Inferninho*; escrevo sobre *Inferninho*; e sou esse *Inferninho* sobre o qual escrevo. Tudo isso é uma pesquisa só: camadas indissociáveis de uma só busca. Atuo em *Inferninho* e ele atua em mim. Esse foi o desafio que me atraiu e me convocou a investigar.

Nessa perspectiva, quando descrevemos as experiências de nossos processos criativos, estamos nos abrindo a outras experiências no próprio ato de escrever e dividindo-as com o leitor. Criamos agenciamentos heterogêneos, bricolamos teorias, disciplinas, desejos, referências, vertentes, memórias. Bricolamos a nós mesmos. Autopoiese: crio a pesquisa e sou recriado por ela.



Daí a minha escolha de não apenas assumir a primeira pessoa, mas também mergulhar na escrita como quem se entrega a criar um objeto de arte. Enfrentar as limitações da linguagem com os recursos que me forem possíveis. Não desistir das palavras: contorcê-las, poetizá-las, ir buscar um pouco do indizível. *Perquirere*: buscar com perseverança.

## REFERÊNCIAS

- » AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*: palavras e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- » BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). *Pistas do método da cartografia*: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- » BARROS, Maria Elizabeth Barros de; SILVA, Fabio Hebert da. O trabalho do cartógrafo do ponto de vista da atividade. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (org.). *Pistas do método da cartografia*: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, v. 2, 2016.
- » BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- » BORGDORFF, Henk. *The conflict of the faculties*: perspectives on artistic research and Academia. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.
- » DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia, vol.1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, v. 1, 2011.
- » DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. *In*: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (org.). *O planejamento da pesquisa qualitativa*: teorias e abordagens. Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006a. p. 15-42.
- » DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. O sétimo momento: deixando o passado para trás. *In*: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (org.). *O planejamento da pesquisa qualitativa*:



- teorias e abordagens. Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006b. p. 389-406.
- » FORTIN, Sylvie; GOSSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ–Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes*, 1, n. 1, 4 maio 2014. 1-17. DOI: 10.36025/arj.v1i1.5256. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 11 out. 2022.
  - » HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*, São Paulo, 3, n. 1, 2015. p. 41-53.
  - » INFERNINHO. Direção: Guto Parente e Pedro Diógenes. Produção: Marrevolto Filmes; Grupo Bagaceira e Tardo Filmes. Roteiro: Guto Parente, Pedro Diógenes e Rafael Martins. Intérpretes: Yuri Yamamoto; Démick Lopes; Samya de Lavor; Rafael Martins; Tatiana Amorim; Paulo Ess; Galba Nogueira; Pedro Domingues; Gustavo Lopes. Fortaleza: Embaúba Filmes, 2018. (82 min.)
  - » INGOLD, Tim *et al.* Diálogos Vagueiros: Vida, Movimento e Antropologia. *Ponto Urbe*, n.11, 2012. p. 1-16.
  - » KASTRUP, Virgínia; BARROS, Regina Benevides de. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
  - » KINCHELOE, Joe L. On to the next level: Continuing the conceptualization of the bricolage. *Qualitative Inquiry*, 11, n. 3, 2005. p. 323-350.
  - » MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano*. Campinas: Psy, 1995.
  - » MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas, 1948*. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
  - » MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.
  - » NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. ISBN 85-359-0762-9.





- » OLIVEIRA, Rafael Martins de. *Do teatro ao cinema: uma cartografia do processo criativo do filme *Inferninho**. 2021. Orientador: Luiz César Alves Marfuz. 205f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.
- » OTTONI, Paulo. John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem. *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, São Paulo, 18, n. 1, 2002. p. 117-143.
- » PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- » PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. Por uma política da narratividade. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- » PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Tradução de Jacó Guinsburg; Marcio Honorio de Godoy e Adriano C. A. e Souza. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- » RAMOS, Luís Fernando. Pesquisa performativa: uma tendência a ser bem discutida. *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*, São Paulo, 3, n. 1, 2015. p. 73-79.
- » RANGEL, Sonia. *Trajetos criativos*. Lauro de Freitas, BA: Solisluna Editora, 2015.
- » RANGEL, Sonia. Processos de criação: atividade de fronteira. *Territórios e Fronteiras da Cena*, São Paulo, n. 1, 2006. 1-6.
- » SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- » SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. *Estudos Avançados*, São Paulo, 2, n. 2, ago. 1988. p. 46-71.
- » SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: Edufba, 2008.