



O EXPERIMENTAL E O INVISÍVEL NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO:
REFLEXÕES ACERCA DA COMPANHIA GARCÍA SATHICQ

THE EXPERIMENTAL AND THE INVISIBLE IN CREATIVE PROCESSES:
REFLECTIONS ON THE GARCÍA SATHICQ COMPANY

JAZMÍN GARCÍA SATHICQ

NARCISO TELLES
(TRADUÇÃO)

O EXPERIMENTAL E O INVISÍVEL NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO: REFLEXÕES ACERCA DA COMPANHIA GARCÍA SATHICQ

JAZMÍN GARCÍA SATHICQ ¹
NARCISO TELLES² (TRADUÇÃO)

RESUMO

Este escrito é um texto meta-reflexivo, de auto investigação sobre o meu processo criativo, através dos procedimentos de criação e de pesquisa realizados para a criação dramatúrgica e cênica que desenvolvo na Companhia Garcia Sathicq (La Plata/Argentina) e, ao mesmo tempo, pensar teórica e criticamente sobre estes processos. Nosso objetivo é analisar, refletir e conceituar sobre aspectos da direção, da atuação e da experimentação prática desenvolvida e que não são necessariamente visíveis aos espectadores.

Palavras Chaves: Criação cênica; Dispositivos artísticos; Companhia Garcia Sathicq

ABSTRACT

This paper proposes itself as a meta-reflective, self-investigative text about my creative process, through the study of the mechanisms of creation and research carried out for the dramaturgical and scenic creation that I develop in the Garcia Sathicq Company, and at the same time, to think theoretically and critically about these processes. Our objective is to analyze, reflect on, and conceptualize aspects of directing, acting, and practical experimentation developed that are not necessarily visible to the spectators.

Keywords: Scenic creation; Artistic devices; Garcia Sathicq Company

1 Formada pela Escola de Teatro de La Plata como atriz e professora de teatro (1999 e 2000). Pós-graduação internacional em Políticas Culturais de Base Comunitária (FLACSO, 2022). Atualmente cursa o Doutorado em Artes na Faculdade de Artes da Universidade Nacional de La Plata (turma de 2025). Membro colaboradora da Unidade de Pesquisa em Artes Cênicas do Instituto de História da Arte Argentina e Americana, Faculdade de Artes, Universidade Nacional de La Plata.

2 Teatreiro, ator, diretor e dramaturgista. Doutor em Teatro (UNIRIO, 2007), realizou estágio pós doutoral na UDESC, 2012 e Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Castilla de la Mancha, 2017 - Programa Estágio Sênior/CAPES). É Professor Titular do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e colaborador no Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisador do CNPq e do GEAC/UFU.

APRESENTAÇÃO

A intenção deste texto é abrir, compartilhar, tornar visível ao leitor, as zonas experimentais e invisíveis que nos movimentam como artistas à criação: as abordagens, procedimentos, metodologias e sistemas que fornecem suporte material e simbólico que possibilita e permite gerar as condições necessárias para a montagem de uma obra cênica. Nosso objetivo é refletir sobre os mecanismos de que utilizamos em um processo criativo e na produção de obras dramáticas e performativas.

É meu interessante comentar algumas estratégias e atividades realizadas ao longo dos anos, pela Companhia García Sathicq (La Plata/Argentina), com diferentes equipes de trabalho, sejam artistas, produtores ou pesquisadores de outros campos do conhecimento, que se vinculam a um modo de produzir e criar sustentado a partir de fundamentos humanísticos, filosóficos, éticos e políticos que são necessários para acionar desejo, liberdade, pertencimento, identidade com a proposta artística e com a Cia.

Para enunciar os aspectos experimentais e invisíveis, partimos, nesse texto, de uma auto entrevista detalhando aspectos presentes nas produções da Companhia García Sathicq, com o propósito de tornar visíveis os dispositivos de criação que vimos utilizando ao longo dos anos.

A enunciação, a visibilidade e a reflexão sobre as práticas realizadas, a formação da grupalidade e os resultados alcançados como experiência constitutiva de um coletivo de artistas nos permite verificar, sem ter uma metodologia rígida ou definitiva, a convicção e o procedimento específico em cada processo.

AUTO ENTREVISTA SOBRE MINHA PRÁTICA CRIATIVA

1. A Criação da Dramaturgia como Texto Dramático

Como eu ativo o desejo de criação?

A escrita dramática é uma prática criativa que se inicia com uma conexão profunda comigo mesma. Ao acionar um universo sensível, emergem os temas que envolvem minha percepção do mundo, minha subjetividade e um imaginário poético-estético, buscando estabelecer uma dialética entre o texto e a espectadora/leitora.

O trabalho nasce da necessidade de abordar, sob um ponto de vista subjetivo, uma determinada questão. Parto de uma fonte de inspiração que geralmente é uma indagação pessoal, filosófica, política ou poética que me interpela, ou surge da necessidade de investigar um universo ou tema que me é desconhecido e pelo qual estou interessada. Concebo o teatro como um meio de investigação e produção de conhecimento. Conheço o mundo através do teatro e produzo conhecimento ligado a outros campos do saber e da vida, por meio da minha prática artística.

No meu caso, eu espero por uma "necessidade interior", um estado sensível ou a criação de um universo sensível de imagens e pensamentos que comece a me habitar para iniciar o processo de escrita.

Uma vez que começo a desenvolver a dramaturgia através da escrita propriamente dita, eu me coloco no lugar da espectadora identificando que me prende e que eu desejo levar até o final da peça. Penso também nas personagens, em suas características e histórias, e procuro

também assumir o papel da atriz que atuará naquela cena.

Geralmente, não tenho antecipadamente o assunto, a fábula, a metodologia de escrita, o estilo, a poética ou a estrutura. Em vez disso, invento sistemas através de recursos e dispositivos lúdicos, para que, uma vez iniciada a escrita, comece a encontrar todos esses aspectos e a criar um universo próprio da obra.

Quais são os disparadores, estímulos e procedimentos?

Os disparadores, estímulos e procedimentos criativos que utilizo em minhas práticas, ensaios ou laboratórios que dão origem à escrita da obra são, geralmente, os seguintes:

- Imagens poéticas;
- Traumas (decorrentes do sofrimento e da incompreensão de certas coisas do mundo);
- Biografias;
- Autobiografia e histórias de vida;
- Histórias relatadas e/ou observadas;
- Fatos históricos;
- Dispositivos lúdicos de escrita criativa, como a criação de sistemas, diretrizes, regras, etc;
- Finalidades específicas a serem alcançadas dentro da dramaturgia, por exemplo: "Expressar, com as imagens criadas, camadas de significados possíveis, de natureza diversa e múltiplos sentidos";
- O espaço real, quando se trata de espaços públicos ou privados nos quais será criada uma obra *site specific*;
- A dramaturgia cênica – a cena em si – a partir de disparadores, estímulos, e procedimentos construtivos e conceituais próprios do acontecimento cênico ou da encenação, e sobre os quais, posteriormente, eu escrevo a dramaturgia.

Quais são os aspectos experimentais e invisíveis?

Como mencionei no texto *Produzindo o vazio para alcançar o vazio*:

Se eu tivesse que expressar uma linha coerente no meu trabalho, seria provocar e produzir a brecha que permite a fuga do que é fixo e estabelecido, abrindo espaço e criando o vazio para expandir, para inventar, para escapar de mim mesma, do que já se sabe, do que já se produziu, do que já foi criado e experienciado (2022, p. 207).

Meu interesse é investigar os limites da linguagem sem formatos pré-estabelecidos, com a indefinição de gêneros na escrita teatral e performática, produzindo poéticas híbridas. Para isso, é preciso, inevitavelmente, tentar ir além da forma pré-estabelecida, testar o recurso e o conteúdo, exigindo o máximo deles até o ponto de estabelecer uma fratura poética.

Um exemplo concreto é escrever, poética e metaforicamente, imagens hipoteticamente "impossíveis" de serem realizadas na linguagem teatral e, então, buscar formas possíveis de transpô-las para o palco.

Outro é, partindo do lúdico, criar procedimentos, dispositivos e mecanismos de produção simbólica, sensível e poética que visam estimular o imaginário, e que, em sua estrutura, vão criando um sistema, um universo particular em si mesmo. Eu me coloco em situação dramática, imaginando-me ficcionalmente como cada personagem pensa e age.

Busco elos, laços de conexão entre ideias caóticas e desordenadas, bem como com as fontes de inspiração e a consciência pessoal, criando uma tessitura de significados e conceitos que

não geram sentido apenas para a fábula, mas para o universo cênico como um todo. Investigo fatos reais e cotidianos, busco referências teóricas, conceitos, disciplinas outras e articulações históricas.

Esforço-me para estabelecer uma comunicação dialógica com a realidade social, política e econômica para produzir uma obra de valor simbólico, cultural e de representação identitária com o território e/ou a comunidade para a qual o trabalho é dirigido. Reconheço, visivelmente, a construção de uma poética singular em cada território que habito.

Como aparecem os temas para o trabalho?

Parto de uma sensibilidade subjetiva, interesse-me por temas relacionados com o social, o político e o poético. Gosto de tornar visíveis questões socialmente proibidas, manifestar vozes de minorias, fazer reclamações, tensionar os sistemas. Abordo questões sociais minoritárias, de etnia, de credo, de dissidência sexual, de identidade de gênero. Temas recorrentes nas minhas obras são a solidão, o sentido da existência, a violência nas estruturas sociais, a memória, a construção da identidade subjetiva e coletiva, tornando visível o que é estranho e dando-lhe um lugar no mundo.

E a dimensão poética?

A poesia explora a linguagem para tentar nomear, da forma mais pessoal possível, aquilo que a linguagem não nomeia. Ou seja, ela a utiliza como material e procedimento para alcançar o inefável, aquilo que se sabe que nunca se produzirá, criará, experienciará e perceberá como comunicável. Ela tenta extrair da linguagem o que sabe que a linguagem não pode dar, ou melhor, produzir através dela aquilo que a língua não pode nomear.

O comunicável não é a única posição gerada na e pela palavra; há outras construções semânticas, misturas (do corpo, do gestual, do manifesto e do oculto, do que permanece inexpressivo) que se produzem de forma muito interpessoal e subjetiva, um possível significado entre o que se deseja expressar, alcançar e o que significa e cria ressonância em quem atua ou interpreta.

Meu modo de ver a realidade contém uma certa lógica do mistério. Assim, o maravilhoso e o inesperado, o mágico e o inexplicável, são inerentes à humanidade e à sua história em termos das diversas culturas, cosmogonias e seus relatos (mitos, fábulas, crenças). O sentido de realismo, para mim, é constituído pelo sentido de magia, do inexplicável, do inefável. A arte impacta e se move para produzir o maravilhoso, o incrível, o mistério, o fascínio e o brilho que transformam algo comum em algo extraordinário e inesperado. Interesse-me por uma abordagem próxima ao realismo mágico, à criação da ilusão, da fantasia, que gera a possibilidade de provocar o ato poético, poetizando a história, a vida, a existência, a humanidade como algo particular e único. Assim, a construção poética surge da tentativa de criar essa magia, esse mistério, através da articulação de uma série de imagens, palavras, sons e cheiros que, por sua vez, inventam uma trama com significado.

Por outro lado, desde criança estive ligada à poesia porque tive uma mãe poeta. Essa ligação, creio eu, com o uso da linguagem na sua construção expressiva, faz com que a minha forma pessoal de construir o discurso de cada personagem esteja mais associada e vinculada ao gênero poético do que ao dramático. Isso tem sido alvo de críticas por parte de alguns críticos e do público desde o meu primeiro trabalho, *"Até que a água me leve"*, no ano 2000.

Existe em mim um lema que é fundamental como propósito implícito em todo o meu trabalho como artista: "Transformando a paisagem em poesia."

Como o discurso surge dentro da fábula?

Surge pela necessidade de interligar o universo ficcional, o sistema teatral criado e proposto, com as questões do mundo contemporâneo que interpelam a sociedade em sua estrutura e conjuntura, assumindo uma posição política e ética, uma visão que, desde a sua manifestação e enunciação, provoque novas perguntas.

A ação política surge como consequência ou como propósito?

No caso particular da criação do texto dramático literário (e difere da criação de dramaturgia cênica), ela surge como consequência de uma posição humanista em diálogo com a "realidade". Não é um propósito, é uma consequência implícita de um ato criativo destinado a encontrar-se com outros.

Quais são os procedimentos de escrita? Você tem uma metodologia de trabalho específica? Ou varia dependendo do trabalho?

Não há uma metodologia específica, mas sim uma rotina de escrita sistemática e progressiva. Há uma série de condições que, no meu caso, são necessárias para começar a escrever. Algumas delas são:

- Perceber a realidade em meu entorno de forma ativa e reativa;
- Perceber o comportamento humano, os gestos das pessoas, a expressão das suas emoções, seus ditos poéticos, sua maneira de falar;
- Escrever cada imagem, pensamento, construção poética que me invade e me habita no meu caderno de escrita, a qualquer hora do dia, mesmo que eu esteja em outra atividade ou contexto, e mesmo que pareça não ter relação com o que estou criando no meu universo interior ou na ficção;
- Tentar tecer essa imagem, poesia ou pensamento no ambiente e na situação dramática vivida pelas personagens;
- Encontrar um espaço e um tempo de solidão que me permitam conectar-me com o que é mais íntimo e com a ficção. Nesse sentido, não sou metódica;
- Vincular sempre uma produção anterior à nova criação, seja citando uma frase, diálogo ou imagem poética, ou dando continuidade ao desenvolvimento de algo já escrito;
- Ler, visualizar com sensibilidade e crítica outras produções literárias, teatrais, visuais e sonoras, audiovisuais, de artes cênicas e de outras disciplinas, e pensar em como elas podem dialogar com a minha proposta.

Uma vez criado o que chamo de "campo poético ou esfera sensível", inicio a escrita propriamente dita. Normalmente, quando assumida como um exercício ou prática lúdica, eu não sei ainda sobre o que será a obra. E geralmente construo o universo fictício e argumentativo do trabalho já no primeiro dia de escrita.

Você tem recursos ou dispositivos específicos que utiliza?

Não são um tipo específico de recursos, ou dispositivos mas eu os crio, como elementos reais e concretos sobre os quais "jogar" e que me servem como meio de acionamento da escrita. Isso é muito relativo a cada obra e a cada procedimento lúdico que proponho. Por exemplo, em algumas obras a estrutura foi gerada por uma sequência de imagens visuais que inspiraram situações, em outras por sequências sonoras, em outras por encontrar modos dinâmicos e sustentáveis de introduzir histórias biodramáticas, em outras pela utilização de recursos como dispositivos de criação lúdica, como retirar o livro do I Ching, abri-lo aleatoriamente e, com

base no oráculo, desenvolver a situação dramática e seu encadeamento. Também depende se a estrutura dramática é aristotélica, pós-dramática ou performativa.

O que acontece quando as ideias escapam?

Em primeiro lugar, trata-se de gerar o campo ou estado favorável para que as ideias nasçam e sejam autossuficientes e autônomas. Uma vez que as ideias existem, não se trata de possuí-las e esgotá-las, mas sim de gerar um caminho de mecanismos e procedimentos que estimulem as ideias pré-existentes, transformando-as, fazendo-as sofrer mutação.

Você abre o processo de ensaios ou realiza leituras dos textos para espectadores que possam dar um feedback?

Sim. Costumo compartilhar primeiro com familiares, amigos e colegas de criação as ideias, a história ficcional e o meu universo de representação simbólica. Faço isso durante o processo de criação, e também após o texto estar escrito, quando o compartilho com diferentes pessoas—especialistas em teatro ou não—, esperando por seu retorno, percepção e análise crítica, a fim de incorporar aquilo que considero que pode enriquecer e fazer o trabalho crescer, bem como aquilo que deve ser reformulado na sua abordagem ou tratamento para atingir o objetivo ou propósito proposto.

2. Ensaios e a Criação Cênica

Como eu ativo o desejo de colocar o texto em cena?

Imediatamente após terminar de escrever o texto dramático literário, surge um desejo fervoroso e apaixonado, um amor que me leva a pensar na concretização cênica, na forma de produzir a obra e nos artistas, intérpretes e criadores que convidarei para a montagem. Este desejo nasce de uma necessidade quase urgente de ligar, de fazer com que a produção e o seu conteúdo cheguem o mais imediatamente possível ao aqui e agora dos e das espectadoras.

Como é a passagem do texto à cena? Você usa sempre os mesmos procedimentos?

Primeiramente, após escrever o texto, convoco a equipe, compartilho com cada um, e fazemos uma primeira leitura. Nela, eu apresento a minha visão, intenções, questionamentos, expectativas e ilusões, e as diretrizes que servirão como quadro conceitual e teórico para as linhas de pesquisa para a criação e produção. Em segundo lugar, abro o diálogo para ouvir a visão, a inspiração, o imaginário que o trabalho abre em cada membro da equipe.

A partir daí, é gerado um *feedback* artístico que, se pensarmos na obra como uma madeira que será lenha, o *feedback* seria coletar várias lenhas e formar uma pilha que constitui uma grupalidade. Nesta fase da prática rumo à dramaturgia cênica, o trabalho dos intérpretes, o trabalho de laboratório, o ensaio de toda a equipe, os testes para a materialização de ideias criativas, seria acender o fogo e queimar a lenha. A apresentação do trabalho, perante as espectadoras, seria colocá-las no lugar de ser a substância que será cozida, produzindo uma transformação da própria substância ou matéria que está vinculada à obra. Essa substância pode permanecer crua, semi crua, bem cozida ou queimada, mas sempre se manterá em um estado transformado que será alimento, não só para aquelas que tornaram possível a criação daquele fogo, mas para outras que não eram matéria que alimentava o fogo (não viram o processo de criação), mas que, sim, o consomem no estado em que se encontra. É assim que eu vejo a conexão interpessoal entre sujeitos de uma determinada sociedade, na qual a

produção artística, como bem simbólico e cultural, explode em direção aos outros, produzindo movimentos de transformação cultural e social.

Em terceiro lugar, proponho à equipe criativa que, com base na discussão, cada um tenha um período de elaboração pessoal de sua proposta artística, enquadrada nas diretrizes gerais para a fundamentação da proposta artística e conceitual do espetáculo. Em seguida, eles as apresentam, voltamos a nos reunir para compartilhar informações com toda a equipe, onde se trabalha a articulação de cada linguagem e proposta numa proposta única. Com isso em mãos, chegamos à apresentação da mesma ao grupo de intérpretes ou *performers*, para iniciar o processo de criação cênica propriamente dito. Neste momento, as propostas escritas e dialogadas não são mais do que um material, um recurso do qual partir para começar a investigar e a produzir o fato cênico.

Gostaria de esclarecer que, em relação ao texto dramático, a primeira coisa que faço, depois de o entregar à equipe e lermos e analisarmos juntos, é não o reler, tentando distanciar-me dele e regressando a ele apenas quando solicitado pela minha assistente de direção, sabendo que o resto da equipe o utiliza e trabalha diariamente como referência. Este é um tipo de "truque falso" que uso comigo mesma para conseguir a dupla função de ser autora e diretora do trabalho, para tomar distância como autora e atuar integralmente como diretora da encenação.

Outra coisa que costumo fazer é convidar atores e intérpretes a entenderem o texto como um material de trabalho flexível, inacabado e limitado, que pode levar a novas descobertas e criações. Assim, nos afastamos da ideia de "representar" o texto, para elaborarmos a ideia de criar a dramaturgia cênica na encenação, a partir de uma liberdade de abordagem da criação, da transdisciplinaridade e do jogo, estabelecida sobre diretrizes, metas e visões comuns.

Geralmente, utilizo esse procedimento, embora às vezes ele possa variar, deixando que a pesquisa, os ensaios e a produção sejam o que cria e transforma o texto dramático. Muitas vezes, não há texto algum, e apenas se trabalha com ideias, imagens e dispositivos criativos.

Quais são as dimensões experimental e invisível que você identifica no processo de criação como diretora?

Considero que o texto dramático como escrita é incompleto, a linguagem é falha, é insuficiente, não alcança, não basta, não se constitui como verdade por si mesma. Portanto, encontrar a verdade da cena exige busca, investigação, ensaios, momentos de tentativa e erro, montando o sistema que constitui o significado, a verdade poética e simbólica. Eu trabalho a cena, o que acontece no aqui e agora, a partir da interação de todos seus recursos, explorando-os, levando-os ao limite, fazendo-lhes perguntas e exigindo o máximo possível daquela linguagem ou invenção para construir sentido e poética. Trata-se de montar um dispositivo que, em si mesmo, gere sentido e desperte o imaginário e a sensibilidade de quem assiste ou vivencia. Em plena construção ficcional, concebo a criação dramatúrgica da cena como uma arte capaz de criar suas lógicas específicas, convenções, seus universos e, dentro deles, os diferentes mecanismos, estruturas e dispositivos em prol de uma produção de sentido em termos poéticos, filosóficos e políticos.

Você cria um planejamento do processo de produção?

Sim. Para chegar à criação, apresentação e distribuição, buscando a encenação, circulação da obra, comercialização e ciclo de vida da obra, concebo, passo a passo, tudo o que tem a ver com o cumprimento de objetivos nas diferentes fases de produção. Isso é feito através de várias estratégias, de acordo com recursos materiais, humanos e econômicos, linhas de ação, cronograma, orçamento, financiamento, comunicação, *press kit* e difusão, *mise en scène* e pós-produção, uma vez concluído o trabalho.

Você tem um planejamento para cada ensaio?

Sim, eu realizo um planejamento ensaio por ensaio, onde estabeleço as etapas, adicionando os objetivos específicos para cada ensaio, como alcançar as condições para que as relações interpessoais gerem pertencimento, liberdade, horizontalidade e criação de dinâmicas de grupo no processo de pesquisa e produção, fases do jogo, treinamento, habilidades necessárias, experimentação com técnicas de atuação, linguagens dramáticas, reunião do universo temático. Outros objetivos podem ser o encontro de certas construções poéticas dentro da cena, seja visual, da atuação, sonora, argumentativa, dramatúrgica ou sensorial. Para isso, planejo uma série de atividades e procedimentos concretos. Também planejo a sequência e a priorização da abordagem das cenas, nem sempre vinculadas à ordem da estrutura dramática, às vezes sim e às vezes não. O que é necessário mencionar é que o planejamento não é rígido, mas, pelo contrário, sensível e flexível ao inesperado que pode acontecer e ser uma descoberta, ou o caminho em direção ao objetivo proposto. Nesses casos, as produções às vezes são conectadas ao que foi planejado e às vezes são abandonadas completamente. Os cronogramas são criados, revisados e atualizados a cada momento, dando lugar à reflexão e inclusão no planejamento seguinte daquilo que ocorreu e que constituiu um bom dispositivo, um encontro potente ou um sistema de sentido ou de encenação.

Por quais fases um ensaio deve passar para chegar ao que é desejado?

Geralmente, para o planejamento dos ensaios, eu contemplo:

- Uma primeira fase de trabalho corporal e vocal, seja por treinamento ou investigação;
- Uma segunda fase de produção poética e criativa através de procedimentos estabelecidos, majoritariamente lúdicos, vinculados ao campo do jogo, da imaginação e da poéticas de atuação;
- Uma terceira fase de prática e produção cênica, propriamente dita;
- Uma quarta fase de análise, retorno, intercâmbio, produção de pensamento, *feedback*, concordância dos elementos que aparecem e que constituirão a produção, e avaliação.

Quais são as suas estratégias para que o processo atraia a contribuição criativa e original de todos os membros da equipe?

Em primeiro lugar, trabalhar a partir do respeito pela pessoa, pela diversidade e pelo pensamento crítico e divergente. Nessa perspectiva, deixar claro que uma decisão nunca será tomada senão por acordo e consentimento e que todos são livres para expressar o que pensam e acreditam a todo momento.

Em segundo lugar, transmitir que, embora eu traga o imaginário, os critérios e as diretrizes, a dramaturgia cênica não se constitui de uma única forma e que, para que isso aconteça, é necessário um trabalho em conjunto, articulado, inter e transdisciplinar.

Em terceiro lugar, explicar que, embora haja uma diferenciação de funções e o meu implique resolução e tomada de decisões para uma visão geral porque observa aspectos no quadro interdisciplinar, semiótico e dramatúrgico que muitas vezes não são percebidos pelos outros da equipe mais específicos, o trabalho é realizado de forma cooperativa e colaborativa.

Quais são as melhores estratégias para comunicar a proposta aos outros membros?

O diálogo pessoal sempre, e algumas estratégias de trabalho que implica:

- O desenvolvimento da ideia, a proposta artística propriamente dita, a sinopse da fábula;

- A explicitação da visão, o modo de ver, as metas propostas em termos artísticos, culturais e comerciais;
- O envio do texto completo;
- O envio do arquivo de produção, elaborado até o momento, com o desenvolvimento da proposta artística e conceitual, e referências artísticas e teóricas.

Quais são as melhores estratégias para estabelecer a confiança entre os membros do grupo?

- Deixar claro que é necessário um diálogo livre e fluente;
- Deixar claro que sou receptiva à escuta;
- Deixar claro que é um trabalho em processo;
- Deixar claro que serão buscados os tempos, estratégias, técnicas e procedimentos adequados à sua subjetividade na função requerida para a potencializar sua criatividade e vínculo com a produção.

Quais são os dispositivos e estratégias de produção para a efetivação do processo de criação?

- Escrevo o texto ou desenvolvo a ideia a ser trabalhada;
- Defino e escrevo as diretrizes artísticas e conceituais para o trabalho;
- Defino os objetivos;
- Determino os prazos;
- Determino os orçamentos;
- Convoco a equipe de trabalho;
- Defino o acordo de trabalho (se é em cooperativa integral ou com produção);
- Inicio o processo de projeto criativo do cenário em cena;
- Executo o projeto executivo da produção;
- Desenho o plano de financiamento.
- Obtenho investidores, parceiros, produtores ou coprodutores, como a associação com salas de teatro;
- Começo a fase de criação e produção propriamente dita;
- Estreia;
- Apresentações ao público, temporadas;

Quais são os princípios para que o processo de criação se torne potente?

- PRINCÍPIO UM: Investigar as possibilidades da linguagem, decompondo estruturas técnicas sintáticas convencionais para criar o novo e produzir poesia. Compreendendo a linguagem em sentido amplo, não apenas a fala e a escrita, mas também a própria linguagem teatral, assim como todas as linguagens específicas que se aplicam à produção de sentido.
- PRINCÍPIO DOIS: Indagar, tentando quebrar o que está estabelecido. Produzir a fissura, a ruptura, no que está constituído, inclusive nas próprias convenções do teatro.
- PRINCÍPIO TRÊS: Levar o texto teatral a hibridar-se com outro elemento não teatral para produzir a mistura de gêneros e a construção poética. Pode ser o tema investigado, outra linguagem, disciplina de outro campo de conhecimento, um dispositivo.
- PRINCÍPIO QUATRO: Visualizar, detectar "o erro", "a falha", o "não encerramento" e dar-lhe um sentido orgânico no seu tempo de forma, abrir espaço para que constitua sentido. O erro é uma parte vital do processo. Esclarecimento: visualizar, detectar, nem sempre implica entender.

- PRINCÍPIO CINCO: Quebrar o realismo e o naturalismo tal como são entendidos na sua definição, decompondo-os a partir do uso do corpo e da linguagem, do som, do movimento, do espaço e do tempo.
- PRINCÍPIO SEIS: Criar um mundo audiovisual. A imagem é um campo tridimensional que contém tempo, espaço, corpo, sujeito, história, som, movimento, ação.
- PRINCÍPIO SETE: Estar sempre em dialética com o que é produzido no seu próprio território. Encontrar nos ensaios momentos de subjetividade alternativa, com o propósito de estabelecer tensões e entrar em diálogo com as produções contemporâneas, com a intenção de criar o alternativo, de inventar o emergente.
- PRINCÍPIO OITO: Estar sempre em dialética com o que acontece no presente. É assim que o teatro tem poder político, inferindo e interferindo no presente, perturbando, interpelando, questionando o presente. Não acredito que se deva esperar ou deixar passar o tempo para se situar sem risco no posicionamento. Deve-se assumir com risco e compromisso o aqui e agora, o espaço que se ocupa. Tenho conversado com colegas que acreditam que é preciso ter uma distância no tempo com o que foi abordado ou contido na própria produção, para "não ficar preso", pela proximidade temporal da afetação. Bom, eu penso que estar perto permite a visão própria, o universo próprio da artista, seu olhar, seu pensamento, seu ser crítico e sensível, seu posicionamento intelectual e humanístico e a possibilidade do risco, de correr um risco, que implica vida e que é também um ato político. O ensaio é o espaço mutante do tempo presente.
- PRINCÍPIO NOVE: Produzir camadas semânticas distintas e pluralidade de histórias, através da utilização de diversos recursos e linguagens que, na sua tensão, não se reforcem, mas que se anulem para criar algo novo.
- PRINCÍPIO DEZ: Chegar a algo que me é desconhecido. Produzir um movimento interno na minha subjetividade. Há sempre um lugar onde o teatro te encontra, produz um ser-em-ti-fazer-mover-conhecer. Descobrir, conhecer, gerar conhecimento, autoconhecimento, questionar, indagar, refletir, conceituar. Criar uma dramaturgia de pesquisa, de busca, uma dramaturgia como espaço de produção de conhecimento sobre o mundo.
- PRINCÍPIO ONZE: Produzir alquimia entre todos os participantes do processo de criação que produza algo inesperado, algo que nos comova, que nos surpreenda, que nos impacte, que nos fascine, que nos deslumbre, que nos provoque, que, em princípio, mobilize o próprio grupo de criadores para depois poder chegar aos outros, produzindo um movimento de encontro.

Todos esses princípios se aliam e se entrelaçam para dar à luz, para criar uma materialidade simbólica, efêmera, para fazer buracos e criar vazios, romper a solidez, o constituído, para transformar a materialidade em pó, de modo que do pó vejamos nuvens com formas imaginadas, que nos façam pensar em novas fábulas, para ressignificar o nosso estar aqui e agora, assim como a nossa história.

Sei que a criação é insuficiente, que o manifesto na obra é falho, que a linguagem é insuficiente, e o que realmente importa é produzir uma alquimia que faça explodir tudo, que frature tudo, que quebre tudo, ainda que seja quebrar um papel, produzir uma fissura, já que a linguagem é erro, e é nesse erro que se encontra o pessoal, o poético, o político e o comunicável.

Existe no processo de criação espaço para o intuitivo, o emocional e que se articule com o conceitual ou intelectual?

Embora eu tente criar sistemas de trabalho planejados, há espaço para o intuitivo, para o emocional, porque é isso que busco como elemento fundamental de uma obra. Geralmente,

parto do conceitual para, passando pelo lúdico, técnicas e dispositivos, chegar ao intuitivo e emocional.

O que acontece quando os ensaios ficam estagnados?

Eles nunca acabam de verdade. Uma pessoa pode ficar sem ideias sobre algo, mas a equipe inteira que trabalha interativamente nunca fica estagnada. O que acontece quando alguém se bloqueia ou fica sem ideias criativas é que se busca acionar procedimentos e dispositivos que provoquem a "química" necessária para que o espírito e a capacidade de produção criativa reapareçam.

Qual é a relação com o uso de meios tecnológicos no processo criativo?

Gosto de utilizá-los como recursos que permitem a construção da teatralidade, da ilusão, da magia, de um sistema cênico construído para fazer o espectador viajar, para transportá-lo a outro lugar, ao universo ficcional. Gosto bastante de revelar o sistema, usá-lo visivelmente, e como compõe o espetáculo.

É verdade que muitas vezes a escassez de recursos tecnológicos ou digitais de última geração, no teatro independente, pode colocar a obra em situação de vulnerabilidade, por não cumprir sua missão de forma eficaz e eficiente, especialmente em diversas circunstâncias de recursos, apoios, tecnologia e infraestrutura precários, seja da própria obra, seja do próprio edifício ou sala de teatro.

Como as outras linguagens intervêm em seus processos de encenação?

Gosto de trabalhar profundamente com todas as outras linguagens que interagem para criar sutilmente o significado poético, o universo ficcional, diferentes camadas da história e diferentes modos de alcançar o espectador.

É por isso que não trabalho a partir de uma perspectiva ou abordagem interdisciplinar (ligando outras linguagens ou disciplinas, onde cada uma contribui com seus problemas, conceitos e métodos de pesquisa e interação a partir de uma principal, que seria o teatro), mas sim transdisciplinar (alcançando uma rede complexa de relações entre disciplinas ou linguagens, que transcendem os limites entre si, concentrando-se em um único método de trabalho criado).

Como outros campos do conhecimento dialogam com suas propostas artísticas?

Pessoalmente, aprendo sobre o mundo através da narrativa. Assim, o teatro é a desculpa ou o meio que se intersecta com outras linguagens ou disciplinas diversas que me interessam ou me desafiam, vários campos de ação ou ciência, e através do qual me alimento, investigando especificamente aquilo que é um tema ou perspectiva que contém ou trata o trabalho. Desde aí, eu interajo, interdisciplinarmente.

Você propõe planejar e consolidar na equipe um sistema sógnico esteticamente eficaz?

Sim! E para isso, é preciso criar uma fantasia imaginária compartilhada, um olhar sensível e poético e uma abordagem conceitual comum, que possa constituir uma linguagem comum, códigos simbólicos e metáforas ressignificadas como grupo.

Como a ação política aparece na cena?

Ao vincular dialeticamente o trabalho com a sociedade e a cultura do território que habito ou população para o qual é destinado, às vezes é um propósito e às vezes uma consequência. Penso que nas três obras de teatro bio dramático ou autoficcional que produzi ("*Muchas*

Mujeres" 2010, *"Transportarse"* 2013 e 2014, *"Migrar es un lugar extraño"* 2022), era um propósito, assim como em seis das situações cênicas performativas (*"Romper el Silencio"* 2007, *"Lo que se escapa"* 2019, *"Memorias de un pasaje al olvido"* 2021, *"Barriendo el canteiro de obras, barriendo lo 'trabajado'"* 2022, *"El viento en mis ojos"* 2023, *"Poesía quebrada"* 2023). Ao contrário das obras de criação textual dramatúrgica, em que a ação política surge como consequência do jogo da escrita, na cena, como diretora, há sempre um posicionamento político de antemão.

Quais são as estratégias de financiamento, produção e marketing que utiliza?

Pode ser numa cooperativa entre a equipe, ou eu produzo a produção, ou buscamos financiamento através de organizações e instituições públicas ou privadas, a candidatura em editais específicos ou a busca de patrocinadores ou coprodutores, como a associação com salas de teatro.

Quais são as estratégias de visibilidade e de abertura do processo criativo ao público?

Antigamente, a obra só era divulgada num período próximo à estreia. Atualmente, a divulgação do trabalho e do processo criativo começa a partir do primeiro dia de ensaio e vai até o momento da estreia, mostrando imagens em movimento, imagens estáticas, socialização da criação sonora, entrevistas testemunhais com os artistas nas redes sociais.

Quais são as estratégias de programação e distribuição das obras?

Com a Companhia Gracia Sathicq, tentamos oferecer ao público produções não apenas nos fins de semana em horário nobre, mas também durante a semana, por volta das 20h ou 21h. O objetivo é descomprimir o grande número de produções oferecidas no fim de semana, ocupando assim um dia e um horário que geralmente não são comuns as apresentações em nossa cidade.

Quais são as estratégias de difusão do trabalho?

Redes sociais, notas de imprensa, anúncios.

Quais são os mecanismos de diálogo e recepção das obras em relação ao público?

Temos como prática regular, ao final dos trabalhos, informar ao público que nos deslocaremos ao *foyer* do teatro para quem quiser conversar conosco. Depois, também ficamos atentas às redes sociais. Recebemos mensagens que respondemos pelos mesmos meios. Temos um *website* onde podem nos deixar mensagens também.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os processos criativos que realizamos na *Cia García Sathicq* emergem de zonas experimentais e invisíveis que conduzem os artistas envolvidos à abertura da imaginação e a constituição de uma própria poética. Abordagens, metodologias e sistemas de produção, tanto materiais quanto simbólicas, estabelecem as condições necessárias para a criação dos espetáculos. Esse fluxo está intrinsecamente ligado a um modo de criar fundamentado em princípios técnicos, filosóficos, éticos e políticos. Tais fundamentos inserem a Cia. em um projeto desejante que culmina na obra dramática ou performática, sendo essenciais a liberdade de expressão e a identidade artística, desde a pesquisa conceitual até a materialização do espetáculo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCÍA SATHICQ, J. Produzindo o vácuo para atingir o vácuo: Análise dos processos de criação para um teatro poético, social e político. In: DUBATTI, J. (Coord. y ed.). **Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena**. Una filosofía de la praxis teatral. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, 2022. p. 207. Disponível em: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/> . Acesso em 26/02/2026

GARCÍA SATHICQ, J. [Site/Rede Social]. Jazmin Garcia Sathicq. [2024]. Disponível em: <https://jazmingarciasathicq.com/>. Acesso em: 23 nov. 2025.