

MIRANDA, Wagner de. **Roberto Alencar e Grupo XIX: a crítica dos processos de criação como abordagem teórica às práticas cênicas**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Doutorando; PUC-SP; Cecília Almeida Salles. Bolsista CAPES. Ator, Diretor de Teatro e Artista Visual.

MARTINELLI, Paula. **Roberto Alencar e Grupo XIX: a crítica dos processos de criação como abordagem teórica às práticas cênicas**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Doutoranda; PUC-SP; orientada por Cecília Almeida Salles. Bolsista CNPq. Pesquisadora no Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP.

## RESUMO

### **ROBERTO ALENCAR E GRUPO XIX: A CRÍTICA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO COMO ABORDAGEM TEÓRICA ÀS PRÁTICAS CÊNICAS**

O artigo destaca aspectos dos processos de criação de Roberto Alencar, artista do corpo – ator, dançarino e performer –, circunscrito a realização de três espetáculos de sua autoria *Um Porco Sentado* (2010), *Alfaiataria dos Gestos* (2012) e *Zoopraxiscópio* (2014) e do Grupo XIX de Teatro na montagem do espetáculo *Intervenção Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo* (2017). Alencar fornece vasto material sobre interações e trânsitos ao exercer recursos cênicos diversos e procedimentos de várias linguagens artísticas. O espetáculo do Grupo XIX, por sua vez, traz à tona aspectos importantes sobre a produção em grupo ao contemplar a participação de pessoas externas à companhia nas discussões sobre a dimensão sócio-políticas dos espaços públicos. Ambos são, aqui, observados a partir de documentos e arquivos gerados pelos artistas e pelos pesquisadores que acompanharam os respectivos percursos criativos. Para isso, utiliza-se a Teoria Crítica de Processos de Criação proposta por Cecília Almeida Salles e sua base fundada nas práticas. Salles considera a complexidade em uma proposição teórica que parte dos objetos de estudo para elucidar aspectos gerais sobre a criação e as especificidades dos processos em foco – um esforço interdisciplinar que reúne colaborações de teóricos como Edgard Morin, Charles Peirce, Vincent Colapietro e Pierre Musso. No artigo, as produções de Alencar e do Grupo XIX são pontos de partida para a discussão sobre a pesquisa e o estudo dos processos de criação em afinidade com as práticas.

**Palavras-chave:** Crítica de Processos de Criação. Teatro. Dança. Performance. Comunicação.

## ABSTRACT

### **ROBERTO ALENCAR AND GRUPO XIX: THE CREATION PROCESS THEORY AS AN APPROACH TO THE SCENIC PRACTICES**

The article highlights aspects of the creation processes of the artist Roberto Alencar – actor, dancer and performer – within his pieces *Um Porco Sentado*<sup>1</sup> (2010), *Alfaiataria dos Gestos*<sup>2</sup> (2012) and *Zoopraxiscópio*<sup>3</sup> (2014) and the assembly of the piece *Intervenção Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo*<sup>4</sup> (2017) by the theatre company Grupo XIX. Alencar provides extensive material on interactions and transits by using various resources, artistic procedures and artistic languages. The Group XIX piece, on the other hand, brings to light important aspects collective works the company counted on the participation of people foreign to it during the discussions about the piece and its social and political content. Both works are observed through the archives and documents generated by artists and the impressions of these authors and researchers who have had the chance to follow up their creation processes. For this purpose, we utilize the Creation Process Theory as proposed by Cecilia Almeida Salles and its links to the artistic practices. Salles considers complexity on her theoretical proposition, which starts on the objects of study themselves and goes further into elucidating general aspects about creation and the specificities of the processes in focus – an interdisciplinary effort that unites collaborations of theorists such as Edgard Morin, Charles Peirce, Vincent Colapietro and Pierre Musso. This article brings together the works of Alencar and Grupo XIX as a starting point for a research which will make clear the affinity between the theory and the practices.

**Keywords:** Creation Process Theory. Theater. Dance. Performance. Communication.

## INTRODUÇÃO

*E se?*

Nas possibilidades de se trilhar um caminho ou outro na construção da materialidade artística encontra-se o grande desafio das práticas. As escolhas, além de darem forma ao que podemos chamar de obra, o trabalho publicado, definirão o próprio caminho - muitas vezes pavimentado pelo erro e pelo acaso. Ao investigarmos a dinâmica dos processos criativos, nos deparamos com várias formulações de hipóteses responsáveis pela entrada de ideias novas, inúmeras alternativas de começos e recomeços e nos damos conta que disso mesmo é formado o processo – eternos começos e recomeços. Não há início ou fim, mas há sempre as perspectivas, hipóteses – com apoio no

---

<sup>1</sup> “Sitting Pig”

<sup>2</sup> “Tailoring Gestures”

<sup>3</sup> “Zoopraxiscope”

<sup>4</sup> “Intervention Dalloway: The Devil's River of Malice”

passado na forma de arquivos, referências e memórias ativados no presente – nas práticas e experimentações - e que apontam o futuro – o desenrolar do próprio projeto poético. Acerca desse aspecto dos processos dinâmicos da criação, Salles esclarece que:

A natureza inferencial do processo, associada a seu aspecto transformador, nos remete ao raciocínio responsável por ideias novas ou pela formulação de hipóteses, diante de problemas enfrentados (abdução, em termos peircianos). A criação como processo relacional mostra que elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados. (SALLES, 2006, p. 99).

Do mesmo modo são os estudos dos processos de criação, conforme propostos por Salles – pois as pesquisas são também processos nos quais o conhecimento flui em encadeamento inferencial, não linear, transversal. Assim está posto o primeiro ponto de afinidade entre os processos de criação artística e acadêmica: as práticas encontram-se entrelaçadas; o objeto – de estudo ou do trabalho artístico – é delineado pelas escolhas daqueles que atuam no fazer e que são afetados de volta pelas inferências que o próprio objeto lhes devolve.

A partir disso, há duas importantes implicações: a primeira seria a ausência da verticalidade entre as práticas e aqueles que as conduzem, visto que objetos e sujeitos se modificam mutuamente ao longo dos processos. Segunda, e derivada: a ausência de controle sobre o objeto, de forma que a atividade criadora, seja ela em qualquer área da expressão ou do conhecimento, incorre na troca entre as memórias, referências e escolhas subjetivas e, por outro lado, naquilo que o objeto – mesmo quando inanimado – tem a oferecer. Falamos da negociação entre o autor e os materiais, de experimentação dos limites do corpo, dos procedimentos que a materialidade, orgânica ou inorgânica, possibilita; dos desafios e conflitos que ela impõe e, naturalmente, das respostas do pesquisador e do artista a essas provocações inerentes ao processo.

Nas reuniões do grupo de pesquisas em processos de criação, conduzido por Salles e do qual fazem parte estes autores, é comum que se diga: “o objeto aponta a abordagem”, significando que não existe uma metodologia prévia à qual se moldaria o objeto. Pelo contrário: é na plena tensão entre objeto

e sujeito, e nas perguntas e hipóteses que ela impõe, que o processo se desenrola; no “e se?”.

Stanislavski<sup>5</sup> dizia a seus atores: “Vocês agora sabem que o nosso trabalho numa peça principia com o uso do *se*, como alavanca para nos erguer da vida cotidiana ao plano da imaginação”. A dúvida, a indagação, a resistência, as tentativas, as idas e vindas; enfim, a negociação e a não-linearidade são constantes dos processos – muito embora existam narrativas posteriores que mascaram o não-saber sob uma aura de controle e objetividade que não se confirma na prática.

Nesse sentido, propomos neste artigo a abordagem de projetos cênicos que foram publicados e nos quais o “e se?” e todos os seus desdobramentos são acatados e convertidos em procedimento. São diferentes formas de negociação com as linguagens e com as práticas, mas que partem desse mesmo apreço pelo não-saber.

O interesse principal da vida e do trabalho é que eles lhe permitem tornar-se diferente do que você era no início. Se, ao começar a escrever um livro, você soubesse o que irá dizer no final, acredita que teria coragem de escrevê-lo? O que vale para a escrita e a relação amorosa vale também para a vida. Só vale a pena na medida em que se ignora como terminará. (1982)<sup>6</sup>.

O valor da incerteza, do indeterminado e das surpresas que se revelam durante o processo seriam, portanto, motrizes da atividade criadora – e assim são postas por Roberto Alencar nos espetáculos *Um Porco Sentado* (2010), *Alfaiataria dos Gestos* (2012) e *Zoopraxiscópio* (2014) e pelo Grupo XIX, em *Intervenção Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo* (2017), acompanhados pelos pesquisadores que assinam este artigo.

## **GRUPO XIX**

### *Núcleo de acompanhamento e a deriva como estratégia de criação*

---

<sup>5</sup> Constantin Sergeievich Alexeiev (5 de janeiro de 1863, Moscou a 7 de agosto de 1938, Moscou). Mais conhecido como Constantin Stanislavski. Foi ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX. Fundador do Teatro de arte de Moscou e considerando um dos maiores pensadores do teatro.

<sup>6</sup> Truth, Power, Self. An Interview with Michel Foucault - Oct. 1982. Disponível em: <<http://foucault.info/doc/documents/foucault-technologiesofself-en.html>>. Acesso em 28 de abril, 2018.

Em agosto de 2017 começaram as reuniões do assim chamado “Núcleo de Acompanhamento de Processo”, um grupo composto por cerca de quinze pessoas externas ao Grupo XIX de Teatro que foram por ele selecionadas para fazer parte do desenvolvimento do então novo projeto da companhia, o espetáculo *Intervenção Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo*.

Foram quatro meses de reuniões e ensaios realizados duas vezes por semana, com acesso garantido pela companhia aos participantes do núcleo de acompanhamento. Nesses encontros, o desenvolvimento da peça aparecia intercalado a discussões sobre assuntos gerais: atualidades, o fazer artístico, referências e preferências dos presentes.

Na primeira reunião, o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, foi apresentado pelos integrantes da companhia como o ponto de partida para a peça. A comunicação da companhia define a obra como um espetáculo-performance e o descreve da seguinte maneira:

O espetáculo-performance é itinerante. A peça começa no edifício da SEL (Secretaria de Esporte, Lazer e Juventude do Estado de São Paulo), um prédio histórico na Praça Antônio Prado, no Centro. Depois, o público é convidado para um trajeto até chegar ao local onde será construída uma estufa. O grupo se inspirou pela fábula de uma mulher de classe alta que sai pela cidade e ao fim do dia dá uma festa em sua casa. “O livro é também sobre olhar e ser olhado. Sobre o que vemos, como vemos e como somos vistos no emaranhado de corpos que desfilam pelos centros urbanos diariamente”, conta o diretor do grupo, Luiz Fernando Marques. A obra se passa num dia na vida dessa mulher que decide ir comprar as flores para a festa que dará à noite. Ela caminha pela Londres do século XIX imersa em seus pensamentos, cruzando com outras pessoas também em seus próprios pensamentos, todos ligados por uma rede invisível, submersa, que os une. Estudantes, comerciantes, donas de casa, um homem que irá se matar, talvez a rainha, que passa num carro oficial, todas essas trajetórias individuais unidas na sincronicidade das horas. “Propomos assim, uma experiência de possíveis caminhos pela cidade de São Paulo do século 21, com suas contradições, sua frenética movimentação e todas as vidas individuais que se cruzam nesse espaço coletivo. Lembrando que é muito perigoso viver, por um só dia que seja”, explica a atriz Juliana Sanches. A ideia de uma estufa, artificial e temporária, invasiva ao mesmo tempo que orgânica, aponta para o desejo de um diálogo físico e metafórico entre os artistas e o público, entre todos e a cidade. “Pretendemos sobretudo transformar o espaço do cotidiano em testemunho, em uma experiência vivida e compartilhada. Proporcionar um

estado latente de presença diante de um ato, injetado artificialmente no hábito do cotidiano urbano”, fala Marques.<sup>7</sup>

O vagar pelas ruas da cidade como o detonador de experiências sensoriais trazidas pelo contato com os labirintos urbanos e com as tantas pessoas desconhecidas, passantes e em situação, são capazes de fazer emergir memórias, imaginações e experiências muito além das atividades cotidianas executadas apressadamente. Prestar atenção ao entorno e sentir-se ao mesmo tempo absorto pela cidade e deslocado daquele ritmo que rege a todos os outros eram objetivos amplamente discutidos durante as reuniões do grupo.

Os participantes do espetáculo seriam conduzidos por cinco diferentes trajetos; parariam em um dos cafés localizados no entorno do centro financeiro paulistano, onde encontrariam membros da companhia que introduziriam falas da personagem de Virginia Woolf. Depois, seguiriam para o Vale do Anhangabaú em uma caminhada de aproximadamente vinte minutos. De frente para a Avenida São João, ao calçadão que dá acesso ao vale, eles ajudariam a construir uma estufa de madeira e lona transparente, com degraus que posteriormente seriam ocupados por plantas e por eles próprios. Uma coreografia executada pelos membros da companhia, em meio ao fluxo corriqueiro de pedestres, finalizaria o espetáculo-performance.

Chegou-se à proposta de deriva facilitada pelo uso de fones de ouvido – ao passo em que eles filtram muitos dos ruídos que criam uma massa sonora indistinguível, não eliminam totalmente os sons e direcionam a atenção a certas situações. Não funcionam como isolantes, portanto, mas como um aparelho de foco sonoro que pode, a cada apresentação, direcionar-se ao desconhecido que espera a companhia e os participantes nos trajetos também definidos com a ajuda do núcleo de acompanhamento.

A própria composição do núcleo, tão heterogênea e diversa – havia atores, pesquisadores e entusiastas sem experiência específica em dramaturgia, vindos de áreas muito diversas do conhecimento – nos mostra que os objetivos e meios estão juntos, articulados: o processo e a obra se intercalam. Nós, do núcleo de acompanhamento, pessoas desconhecidas chamadas para a Vila Maria Zélia, onde fica a sede da companhia, éramos os passantes de um

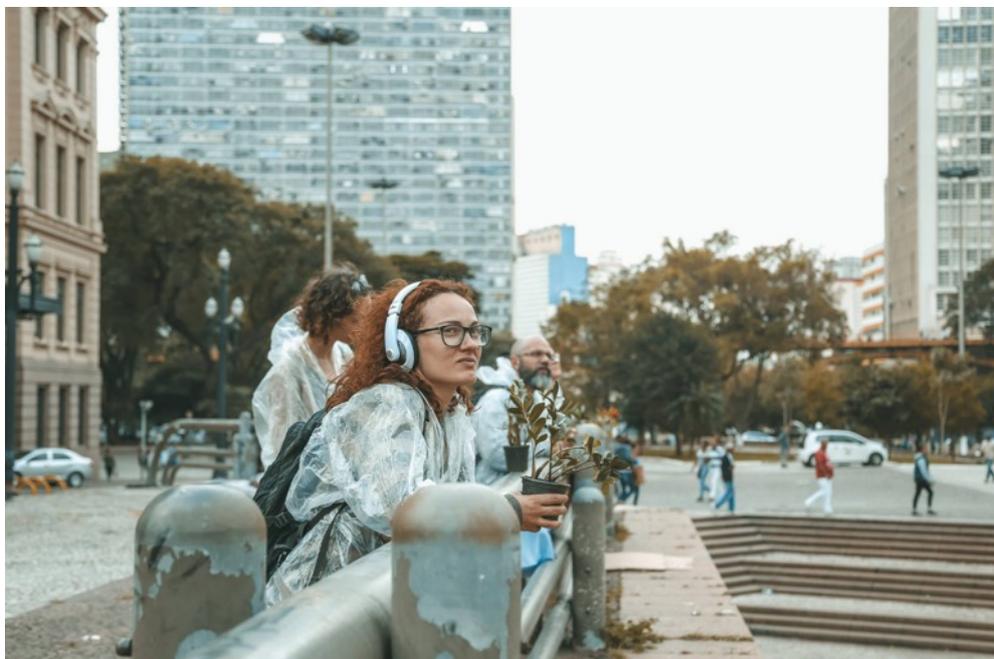
---

<sup>7</sup> Fonte: <<http://flertai.com.br/2017/11/grupo-xix-de-teatro-estrea-espetaculo-performatico-em-deriva-pelas-ruas-do-centro-de-sao-paulo/>>, acesso em 21 de março de 2019.

experimento nascido na deriva, no flunar, no desconhecido. Quais contribuições levaríamos? Quais as nossas histórias, referências? O que esse encontro entre díspares poderia acrescentar ao projeto poético da companhia? Quais descobertas esse processo traria?

Essa postura do indagar e do testar as articulações coletivas do núcleo de acompanhamento foi provocadora desde a sua própria composição e seguiu como premissa dos encontros. Referências eram frequentemente apresentadas pelos integrantes da companhia, que compartilham suas leituras, gostos e opiniões em busca de retorno.

Fig. 1



Fonte: Divulgação Grupo XIX. Foto: Jonatas Marques

*O morto no mar da Urca*<sup>8</sup>, conto de Clarice Lispector, foi uma dessas provocações, trazida pelo diretor Luiz Fernando Marques, “Lubi”. No texto, a mulher experimenta um vestido, uma tarefa tão trivial quanto a saída de Mrs. Dalloway rumo à compra das flores, quando descobre que um homem morrera afogado perto dali. E então começa a se perguntar sobre quem seria aquela pessoa cuja vida fora tragada pelo mar e, assim, é arrebatada por seus próprios

---

<sup>8</sup> Disponível em <<https://claricelispector.blogspot.com/2007/11/o-morto-no-mar-da-urca.html>>. Acesso em 22 de março de 2019.

medos – em uma ocasião que deveria ser tão leve quanto a roupa nova que vestia.

A mulher e o morto no mar. Eis um dos anti-encontros, nos acasos de vidas separadas por barreiras invisíveis, tão profundos mesmo que breves e fortuitos; esses não-encontros que podem nos conectar com aquilo que há de mais íntimo e inesperado dentro de nós. O desconhecido, o que não tem controle, o medo que solapa a banalidade prazerosa da prova do vestido, a ideia de suicídio que irrompe os preparativos para uma festa. Mas, também, o dulçor das crianças que passam e brincam entre os remedos do planejamento urbano; dos skatistas que fazem pistas em canteiros. E se memórias involuntárias, à espreita, vierem à tona?

Impossível não nos lembramos das contribuições benjaminianas. Benjamin recorre a Proust e à imagem literária que o autor francês descreve longamente ao final do primeiro capítulo de *Em Busca do Tempo Perdido* (1927) para falar dessas memórias surpreendentes, lampejantes. Jeanne Marie Gagnebin resume a passagem:

Voltando para casa numa noite fria de inverno, o escritor [protagonista ou herói do romance] aceita a oferta de sua mãe de lhe preparar um chá. Ele é servido com um bolinho seco, tipo nossa broa de milho, cujo nome é '*madeleine*'. O primeiro gole de chá, misturado ao sabor desse bolo bastante comum na França, produz uma impressão como que mágica na alma do narrador, há pouco ainda submersa pela melancolia e pela escuridão de uma triste tarde chuvosa. De repente, ele vê luz, sente calor, alegria, um prazer intenso o atravessa cuja causa ele ignora. Percebe, então, depois de um longo esforço de atenção espiritual, que a '*madeleine*' ressuscitou uma lembrança, esquecida no fundo da memória: o sabor do mesmo bolinho misturado ao chá que ele tomava enquanto criança, na casa de veraneio de sua família, aos domingos, quando ia cumprimentar sua tia-avó, a Tante Léonie. (2002, p. 145)

A memória involuntária em Proust é a do encontro com a infância a partir das sensações gustativas do personagem; arrebatadora. E, para Benjamin, pode, a exemplo do que fez Proust, ser provocada através da literatura. Ou seja, a passagem da *madeleine* não é apenas um excerto descritivo, mas um esforço da escrita na retomada das dinâmicas e tradições pré-capitalistas, com ritmo e cadência literários suspensivos e, por isso, provocadores de memórias involuntárias. A busca mnemônica convertida em procedimento de criação.

Assim ocorre com o espetáculo-performance do Grupo XIX. A busca intencional para produção de imagens cênicas – de quem produz ou participa de *Intervenção Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo* – está intimamente relacionada a um mecanismo de memória: aquilo que esquinas familiares e pessoas desconhecidas nos têm a oferecer de surpreendente a partir do confronto das memórias sociais com registros individuais e nem sempre voluntários.

A memória, essa matéria-prima idiossincrática, dá sentido à deriva da prática cênica – tanto no processo de desenvolvimento do espetáculo-performance junto ao núcleo de acompanhamento, quanto nele próprio, para os participantes. É preciso reconhecer-se como *um* no meio dos *tantos* que caminham por aquelas ruas e, ao mesmo tempo, parte dos fluxos da metrópole – e do processo – que acontecem conosco e, ainda sim, à nossa revelia.

Contudo, não se trata da memória em um sentido estrito, de um suposto retorno fiel ao passado, mas da memória geradora, aquela que emerge no choque entre esses registros individuais e aqueles coletivos. É a memória borgiana, a que acata as alterações: “Meu relato será fiel à realidade ou, em todo caso, à minha lembrança pessoal da realidade, o que é a mesma coisa”. (2009, p. 17)

Temos que essas imagens cênicas e memórias – individuais e coletivas – estão imbricadas e são, simultaneamente, geradas e geradoras. Esqueçamos a lembrança fidedigna, do resgate daquilo que foi, para pensarmos em uma construção originária – e, por isso, inacabada – desse arcabouço mnemônico, de um vir-a-ser cujos desdobramentos não estão sob o controle do Grupo XIX, de ninguém. O espetáculo-performance é ato de provocação, faísca, chamado à memória e à imaginação; puro “e se?”.

Esse chamado se constitui, desde o início, por procedimentos que evitam o ensimesmar da linguagem teatral e da própria companhia. Da seleção de um núcleo de acompanhamento às referências literárias, o descentramento, a não-linearidade entre as linguagens – sempre em diálogo nos processos – e a abdicação do controle são convertidos em práticas e transpostos para o público no termo “espetáculo-performance”. Não há espectadores passivos, mas participantes que, ao final do trajeto pelas ruas com os fones de ouvido, constroem a estufa onde eles próprios ficarão junto a plantas, pensando sobre

os anti-encontros que acabaram de ter, reelaborando suas próprias memórias sobre a cidade, sobre pessoas, sobre si mesmos.

## **ROBERTO ALENCAR**

### *Criação no âmbito do erro e do acaso*

Roberto Alencar é dançarino, ator e performer-artista do corpo de São Paulo. Em seu processo de criação transita por várias linguagens e procedimentos artísticos, como a criação de textos, desenhos, exercícios de improvisação, jogos etc. Aqui observamos processos circunscritos a realização do espetáculo *Zoopraxiscópio* (2014), parte final de uma trilogia de espetáculos de sua autoria, realizados na cidade de São Paulo. A trilogia é composta ainda pelos espetáculos *Um Porco Sentado* (2010) e *Alfaiataria dos Gestos* (2012).

*Zoopraxiscópio* é um espetáculo que tem a proposta de refletir sobre a obra do fotógrafo Eadweard Muybridge<sup>9</sup>, considerado um dos mais importantes fotógrafos britânicos de todos os tempos. Muybridge foi o inventor do zoopraxiscópio, aparelho ótico que era capaz de criar a ilusão de movimento animado. A palavra zoopraxiscópio, derivada do grego (*Zôion* – ser vivo, animal; *práxis* – ação humana; *scópio* – observar), significa “observar a vida humana e animal em ação”.

As imagens sequenciadas eram impressas nas margens de um disco, colocado dentro do equipamento. Uma manivela fazia o disco girar dentro da máquina e projetava numa superfície externa as figuras em movimento. A grande obsessão do fotógrafo era conseguir revelar com suas lentes e equipamentos a mecânica do movimento dos corpos.

Ao observarmos os trajetos de feitura de *Zoopraxiscópio* (2014), percebemos que o erro e o acaso são campos de atuação conscientes dos processos criativos de Roberto Alencar. Muitas vezes, a partir da expectativa do erro, abre-se a experimentação, que pode levar à delimitação de escolhas, que pode levar à concretização da obra. Há um sentido muito claro de usar o

---

<sup>9</sup> Eadweard J. Muybridge (1830-1904) foi um fotógrafo inglês que ficou conhecido por sua técnica de captura de imagens usando várias câmeras, em diferentes posições, para fotografar algo em movimento. Muybridge desenvolveu quase todo o seu trabalho como fotógrafo nos Estados Unidos, ficou famoso pela sua técnica de captura de imagens, usando várias câmeras em diferentes posições ao mesmo tempo para fotografar um objeto em movimento.



Fonte: Documento de processo de *Zoopraxiscópio*. Acervo do artista.

Transcrição de texto das figuras 2 e 3:

“E se eu entro no quadro e simplesmente ando de um lado para o outro. O que acontece se eu paro e olho para a frente. E se eu viro de costas. Se eu me deito no chão. Se eu me sento e simplesmente espero. Que diferença faz se eu dormir ou se eu correr desesperado pelo espaço? Se eu falo baixo ou grito. Não sei o que fazer. Se eu não conseguir continuar. Se eu for risível, patético, desinteressante. Se eu piscar os olhos. Se eu morder o espaço? Se eu engolir todos os gestos e fazê-los passar por toda a extensão de meu intestino. Se movimentos saírem pelo meu ânus (cu). E se eu faço um samba com tudo isso. E se eu puxar uma briga com minha sombra? Se eu apanhar dela? E se ela arrancar a minha pele para se agasalhar. E se eu tomar um tapa na cara. E se eu peidar. Se eu começar a sangrar até a morte? Se eu escorregar no líquido vermelho. Se eu ferir a cabeça. Se eu esquecer de tudo. Amnésia absoluta. O que mudaria nos meus padrões de movimento. O novo surgiria? Ou continuaria me repetindo? Se eu envelhecer vinte anos em 1 segundo? Minha pele começasse a enrugar diante de vocês, escurecer, desidratar. Se eu conseguisse parar o tempo (pausa). Se meu cheiro exalasse tão fortemente que fosse impossível ficar nesse recinto? Eu ficaria envergonhad”.

O artista pretende gerar uma instabilidade, a partir de infindáveis perguntas que abrem possíveis caminhos de ação, na tentativa de acionar mecanismos criativos que convocam a incerteza e o acaso a participar de seu processo de criação, conscientemente. O erro é assumido como via e o acaso como potência. Alencar parece entender a necessidade de elaborar um procedimento de aproximação em que a prolificidade e meticulosidade de Muybridge sirvam como motes criativos capazes de colaborar na construção de *Zoopraxiscópio*. É como se ele estabelecesse um jogo de contato e improvisação com a obra do Muybridge.

As imagens captadas e criadas pela fotografia de Muybridge são definitivamente ligadas à revelação do “não visível” no movimento. O fotógrafo Muybridge, *frame a frame*, capta, grava e revela a mecânica do movimento dos corpos. Para termos acesso a esse aspecto de sua obra, basta olharmos suas sequências fotográficas ou filmes. O texto, nesse caso, é usado por Alencar, como ferramenta de aproximação das questões do corpo e do movimento em analogia com a obra do fotógrafo. Porém, o texto somente pode “dar movimento”

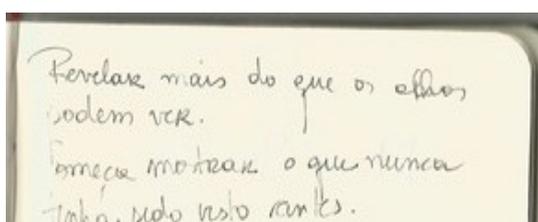
às imagens em nossa imaginação. O texto é utilizado como recurso criativo que, de certo modo, caminha paralelamente às alternativas de movimento postas pela enorme quantidade de imagens produzidas por Muybridge.

A conjunção “se” pode impor à cena ou ao desenho, por exemplo, uma condição de quantidade e possibilidades de movimentos em que uma infinidade de gestos e ações podem vir a se desenrolar. “Se” coloca, potencialmente, infinitos graus de entrelaçamento que são acionados no processo de procura do que pode vir a ser criado, ou seja: sonhos, direções, tendências. A partir dos cruzamentos propostos no texto, o acaso é posto, a dúvida é convocada, o erro é assumido e os procedimentos vão aparecendo. A esse respeito, Salles afirma que:

As interações são norteadas por tendências, rumos, desejos vagos. O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca de satisfação de sua necessidade, seduzido pela concretização do desejo que, por ser operante, o leva à ação, ou seja, à construção de suas obras. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a esta vagueza. O trabalho caminha para uma maior discernimento daquilo que se quer elaborar. Não há tendências fixas, mas há aquelas historicamente manifestas, em determinados momentos da obra de uma artista, que se desenvolvem e se modificam. (SALLES, 2006, p. 33).

São essas perguntas que o artista faz a si mesmo, detonadoras de crises, impulsionadoras de possibilidades, que o direcionam, o movem. Mais do que as ações descritas no texto que ora analisamos, importa as probabilidades de ação. Essas possibilidades abrirão os caminhos e trabalhos e elas podem, potencialmente, trazer materializações. As listas de Alencar pretendem acionar caminhos que, como as imagens de Muybridge, comecem a “revelar mais do que os olhos podem ver” e mostrem “o que nunca tinha sido visto antes” (ver figura 4). E isso – mostrar o que não foi visto ainda – é uma busca muito clara de Alencar, presente em outros momentos de seus arquivos. E Alencar, para alcançar esse objetivo, como Muybridge, propõe-se a “fatiar o tempo – expandir e multiplicar o tempo em várias imagens sequenciais” (ver figura 4).

Fig. 4

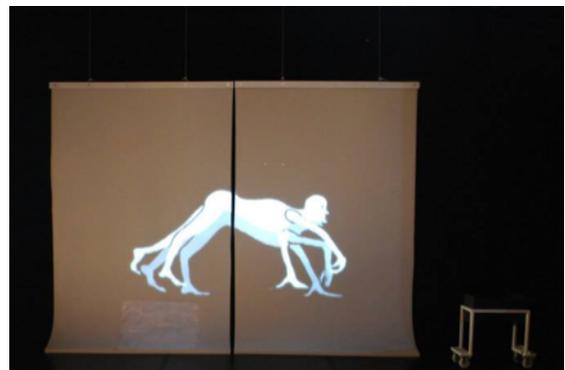


Fonte: Documento de processo de *Zoopraxiscópio*. Acervo do artista.

Porém, para isso, de modo um pouco diferente de Muybridge, Alencar pretende ir além do registro do funcionamento mecânico do movimento, mas quer entendê-lo e absorvê-lo, para transformá-lo e até subvertê-lo no corpo de modo a propor uma comunicação, uma proposição artística. No registro que veremos, o artista cria um caminho em que a imagem gera a palavra (ver figura 5) – de Muybridge para Alencar. Em outro momento ele fará o percurso oposto: a palavra gerará a imagem (ver figura 6) – de Alencar para Muybridge.

Entretanto, em ambas as propostas, imagem e palavra são intermediadas pelo corpo. Alencar pretende interações entre tempo e movimento capazes de oferecer uma troca sensorial, estabelecendo um processo comunicativo que, ao mesmo tempo em que se utiliza do corpo, avança além dele para revelar o não visível. O que ele busca não é um destrinchamento *frame* a *frame* do corpo de modo a entender a natureza do movimento cientificamente.

Fig. 5 e 6



Fonte: Reprodução de sequência do livro *A Figura Humana em Movimento - Cavalos correndo*. Muybridge e Cena de *Zoopraxiscópio*. Foto de Rogério Marcondes. Acervo do Artista.

No processo artístico de Alencar não há princípio, não há fim. Há marcos. O artista, inserido no mundo, volta, muitas vezes, às questões que o contaminam: corpo, desenho, movimento. E, as interações que essas questões provocam, outras se alinham. “Assim como o próprio viver, o criar é um processo existencial” (OSTROWER, 2014). As relações são formadas a partir de filtros ligados à experiência e ao olhar de Alencar, marcas de sua subjetividade. Segundo Salles:

A natureza inferencial do processo significa a destruição do ideal de começo e de fim absolutos. Para essa discussão, a ênfase recai com maior força na impossibilidade de se determinar um primeiro elo na cadeia; no entanto, a constatação de que o ato criador é uma cadeia implica, necessariamente, em igual indeterminação de últimos elos. É sempre possível identificar um elemento no processo contínuo como sendo mais próximo do ponto inicial e toda parada é, potencialmente, uma nova partida. (SALLES, 2011, p. 94).

Os processos criativos são não-lineares. Eles apresentam várias camadas, algumas podem ser constituídas da formação técnica, empírica e/ou acadêmica do artista, outras são feitas de *insights*, escolhas conscientes e inconscientes, procedimentos repletos de idas e vindas, em ligações sutis ou nem tanto, que se esclarecem na medida em que acontecem, se desenvolvem e são postas no mundo. Alencar reflete sobre a natureza do nascimento da ideia e das interações que esse processo contempla ao ser posto em movimento, no texto do projeto *O Procedimento Incunábula*<sup>10</sup>:

---

<sup>10</sup> Texto que gerou o *Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho*, que pleiteou a Lei de Fomento a Cultura da cidade de São Paulo, em 2017.

Uma ideia vem de alguma profundidade e começa escorrendo fina e medrosa na superfície. Um fiapo líquido e transparente. Ela tem a natureza das nascentes dos rios. Pelo simples fato de se colocar em movimento, gradativamente ela vai se avolumando a medida que vai se afinando e criando conexões com outras ideias que encontra no caminho.

Fica claro que, para Alencar, os caminhos que constituem sua obra, também são os da indeterminação e os da incerteza, calçados de modo muito complexo, com indagações elaboradas em redes relacionais não hierarquizadas, em que as ligações se dão em âmbitos subjetivos por vezes muito difíceis de serem observadas. Louis Jouvét discorre sobre esse aspecto em que o desejo e a vagueza estabelecem a busca do processo criativo, quando suas anotações tentam iluminar meandros de suas questões como ator:

Tudo o que escrevo são apenas sensações que me vêm, seja representando, seja ensaiando, sobretudo. Elas nascem em mim, essas sensações, pelo que faço, pelo que fazem os outros, mas elas são fugidias e não são nunca suficientemente descritas. Essas sensações se iluminam em mim sob a forma de ideias, mas nascentes, imprecisas, fuliginosas. A surpresa que experimento deixa-as perto demais do estado físico, e não posso parar para pensá-las verdadeiramente e amadurecê-las. Tenho o sentimento de uma revelação súbita e, na minha alegria, apresso-me para fixá-las, anotá-las, com uma espécie de arrebatamento e avidéz. Mas são somente engodos, fingimentos de ideias, difíceis de transcrever, pois elas são imprecisas na superfície do estado físico, e o fato de anotá-las apenas acusa o que elas têm de informe e de inexistente para o espírito. (JOUVET, 2014, p. 35).

Alencar reflete, no texto *Criação Incunábula*, acerca da elaboração de possíveis significados, escolhas e sobre tessituras que são formadas nesse processo de constituição:

Os caminhos por onde uma ideia pode te levar são infinitos. Muitas não te levam a lugar nenhum. No percurso, muitas caem sem fôlego e secam; outras escapam por que foram atraídas ou roubadas por outro corpo; a maioria das que começaram o trajeto não resistem, mas vão passando o bastão para as próximas que chegam e se juntam engrossando o molho caótico que vai se transformando em rio caudaloso querendo desembocar.

Sobre essas ideias que surgem e morrem no trajeto de seu desenvolvimento, mas “passam o bastão” para as seguintes, Salles observa que:

Em uma visão semiótica, podemos falar que a continuidade é inseparável da indeterminação e da incerteza que caracterizam o movimento criador, no sentido em que este continua sua trajetória para dar conta de sua indeterminação. Onde há variação contínua, a precisão é inatingível e a possibilidade de erro é inevitável. Transitoriedade acarreta a impossibilidade de se ter um conhecimento absoluto (inacessibilidade completa) e a possibilidade de ter um conhecimento errado (representação errada). (SALLES, 2006, p. 133).

A partir dessas percepções, verificamos que a elaboração de pensamento sobre processos de criação, que pretende estabelecer um diálogo mais próximo com o artista e a obra não pode ser dura e esquemática e, assim, como a dinâmica do processo criativo, deve abraçar, também, acasos, dúvidas e erros. Quanto ao artista, ao assumir essas relações no seu trabalho, as toma e as transforma em matéria-prima criativa, produzindo técnica e elaborando uma linguagem pessoal, entendendo que esses elementos são potencialmente modos de criação de pensamento e linguagem em confronto com o espaço e a cena.

Os recursos criativos surgem, portanto, como modos de lidar com as propriedades dessas matérias-primas, ou seja, modos de transformação. Há uma potencialidade de exploração dada por elas e, ao mesmo tempo, há limites ou restrições que o artista pode adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra. [...] Toda essa ação sobre as matérias-primas gera seleções e tomadas de decisões. Estamos no campo dos *flashbacks*, *flashforwards*, colagens, fragmentações, linearidade da narrativa, narrativas interpoladas, pincelada densa ou fina, câmera lenta, ausência de pontuação, jogos combinatórios, saturação de imagens, uso de processo randômico, transição de imagens etc. O artista tem instrumentos mediadores que o auxiliam nessa manipulação. (SALLES, 2006, p. 84).

Assim, o uso de determinada matéria-prima, táticas ou recursos criativos, entre tantas possibilidades, podem surgir da necessidade de estabelecimento de critérios que aportem abrangentemente o projeto poético, como meio de resolver um problema formal, agir numa limitação auto imposta, apontar uma questão espacial etc. O processo de criação do artista, produz dúvidas e incertezas que no trânsito entre suas singularidades e generalidades

oferece cruzamentos, se colocam como entroncamentos das redes produtores de imagem e comunicação. Porém, para isso, é preciso que Alencar se desestabilize e se desafie constante. No entanto, esse desafio se apresenta como algo além de um recurso que o artista se utiliza na construção de sua poética: Se desafiar é o estímulo constante que o ajuda a criar o caminho de seu projeto maior em arte, sempre elaborado na observância do protagonismo da continuidade de movimento – uma obra que é processo.

## **CONCLUSÃO**

*Estudo dos processos de criação: vínculo entre práticas cênicas e teóricas*

Roberto Alencar e Grupo XIX reverenciam o incerto. Apreciam a deriva, os meandros de seus processos, as visualidades que não se pode controlar e, sobretudo, as surpresas que eles próprios terão quando essas práticas forem submetidas a outros processos, aqueles dos agentes criativos que passam transitoriamente pela função de espectadores e participantes das peças. Esse apreço pela dúvida é, portanto, convertido em *procedimento*.

Convém diferenciarmos procedimentos (SALLES, 2006) de técnicas e tecnologias; embora inseparáveis, estes três termos não são sinônimos. Em suas buscas pessoais, apoiadas em tecnologias disponíveis e técnicas próprias de cada linguagem, os artistas desenvolvem seus procedimentos, ou seja, suas maneiras de fazer. Procedimentos são criados a partir de técnicas e meios selecionados por autores, ao passo que também são criadores de meios e técnicas; são a demanda por outros modos de criar, que gera, ainda, outras tecnologias. A relação simbiótica entre tecnologia e procedimento não implica, porém, que sejam iguais entre si, reitera-se, tampouco separáveis em termos práticos.

Essas estratégias e criação baseadas nas incertezas nos remetem, necessariamente, ao caráter dinâmico e relacional criação, conforme teoria das redes proposta por Salles (2011). Se escolhemos a não-linearidade e a transversalidade é porque assim são as redes de criação. As interações entre sujeitos e todas as suas referências não seguem uma ordem pré-estabelecida, não respeitam etapas ou subordinações hierárquicas; é na não-linearidade que se dispõem os nós das redes e na transversalidade que ocorrem as interações,

intersecções e ligações entre eles. Com isso, há a desconstrução de conceitos sedimentados no senso comum sobre os processos de criação, como se fossem atos ordenados cartesianamente: a sucessão de etapas a serviço da realização de uma grande epifania originária.

Além disso, a continuidade do ato criativo em rede, cujo entremeio de agentes está em constante construção e movimento, posiciona atos da autoria e contemplação como parte dos processos.

Processos de criação são não-lineares e transversais, ocorrem por percursos tortuosos, falhos e, por vezes, caóticos. A obra é de natureza contínua. A transversalidade, tal como é aqui abordada, encontra amparo nas *Teses sobre o conceito de História*, de Walter Benjamin (1940). Nelas, Benjamin encaminha a multiplicidade de presentes possíveis, em detrimento à suposta linearidade progressiva dos fatos. Desse modo, ao acatarem a dúvida como procedimento, Grupo XIX e Alencar conferem dramaticidade e levam à cena os diversos tempos, seus acasos e erros, idas e vindas – que são características de todos os processos.

A discussão do tempo de criação é sempre plural: há a coexistência de diferentes tempos. A criação como processo implica em continuidade, sem demarcações de origens e fins precisos. O tempo contínuo da investigação enfrenta diferentes ritmos de trabalho, e envolve esperas do artista pelo tempo da obra, assim como esperas da obra pelo tempo das avaliações do artista. O tempo da maturação leva, muitas vezes, à simultaneidade de diferentes obras. O tempo da hesitação e da dúvida leva a idas e vindas, fluxos e pausas. A continuidade confronta-se também com rupturas, como nas intervenções do acaso e os bloqueios de criação. Há, também, os instantes sensíveis da continuidade, associados às descobertas. O processo de criação, que está inserido em seu tempo histórico e em suas redes culturais, não pode ser desvinculado do tempo de autocriação do artista. (SALLES, 2010, p. 130)

Quando escolhemos a lógica não-linear e transversal estamos, portanto, reafirmando o vínculo entre teoria e os processos sobre os quais ela versa, de maneira que as práticas do Grupo XIX e de Roberto Alencar nos servem como a transposição das contribuições teóricas de Salles aos exercícios artísticos e à materialidade das obras levadas a público. Em ambos os casos, a pesquisa e o levantamento de hipóteses são levados às apresentações, ao público. Vemos, assim, a abdução peirciana e suas implicações práticas –

percepção e dimensão sensível de autores trabalhando na formulação de hipóteses que, por sua vez, são transpostas à experimentação, como método de trabalho, e expostas às elaborações de terceiros.

A busca e o apagamento; a memória e a descaracterização; a fantasia e a concretude; a lembrança e o esquecimento são, por meio da pesquisa, colocados em procedimentos de deriva criativa que se estende àqueles que se encontram com as obras.

O experimento é, portanto, ato de pesquisa: quando define experimentação, Salles deixa clara a intenção de busca e pesquisa como balizadores – “a experimentação deixa transparecer a natureza indutiva e investigativa da criação. [...] hipóteses artísticas são levantadas e postas à prova [...]” (2010, p. 80) – embora existam fatores imponderáveis, como erros e acasos, que podem ser incorporados aos processos.

Essa é uma postura provocativa que nos faz pensar sobre o que são erros e acasos dentro dos processos de criação que os tomam como procedimentos. Quando todas as chances são aceitas como geradoras de possíveis resultados satisfatórios, o erro deixa de existir em sua concepção no senso comum e é acatado como oportunidade exploratória. O acaso, por sua vez, é em certa medida esperado e faz parte das atividades cênicas tais como serão levadas ao público. Diante dos processos e práticas cênicas, Alencar e o Grupo XIX não temem o errar, muito menos o inesperado: longe de ser potencial desperdiçado, erros e acasos se articulam em um campo aberto de possibilidades e novas formas de interação entre artistas e público.

Chegamos assim à fundamental similaridade entre a teoria de processos e os seus objetos do estudo – se a materialidade artística é obtida por meios vagos, incertos e mudanças de rumo, ela tem a pesquisa e o movimento abdução como aspectos gerais.

Ao discutir a criação como processo de conhecimento (Salles, 2011), observam-se, com clareza, momentos nos quais o artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, se poderia falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem. Nos documentos dos processos são encontrados vestígios de coleta de informações, por exemplo, sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre as propriedades da matéria-prima que está sendo manuseada.

Dicionários, enciclopédias, recortes de jornais e revistas, livros citados, sites consultados e trechos copiados são documentos (analógicos ou digitais) dessa necessidade de pesquisa. (SALLES, 2017, pp.197, 198)

Temos, a partir das falas de Salles, que os processos de criação artísticos coincidem, portanto, com a elaboração de uma pesquisa – conduzidos por meio das explorações de procedimentos de cada autor ou grupo deles – e vice-versa.

Artistas são pesquisadores inquietos, que criam e vasculham arquivos, buscam referências, experimentam e ensaiam em um trabalho constante de formulação, teste, descarte ou confirmação de suas hipóteses. Criar é estar constantemente às voltas com o “e se?”. A identificação desse caráter hipotético e inquisitivo da criação no leva a outra importante constatação teórica geral: as transformações sucessivas. Cada hipótese e as escolhas que delas derivam desembocam em inúmeras outras perguntas e possibilidades.

Pensemos nas interações responsáveis pela geração de novas ideias ou possibilidades de obras. O processo inferencial destaca as relações, como vimos; no entanto, para compreender melhor o ato criador, interessa-nos a natureza destes vínculos, isto é, do que são feitas as inferências, suas tessituras. De um modo geral, poderíamos observar essas inferências sob o ponto de vista da transformação (ou transformações) que opera(m), na medida em que as interações, como ações recíprocas, modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos (Morin, 2002b, p. 72). Essas modificações nos levam a um novo campo semântico que nos parece ser de grande importância: dar nova forma, ou feição; tornar diferente do que era; mudar, alterar, modificar, transfigurar, converter, metamorfosear. (2006 p. 34)

Isso quer dizer que não existe uma relação vertical entre autores e obras – o autor não é senhor absoluto que conduz suas ações com total conhecimento de seu destino. A cada decisão orientada pelos desejos e sujeita aos erros e acasos, autor e obra se transformam.

Por isso, do ponto de vista teórico, esses aspectos gerais e que se estendem a todas as linguagens artísticas não eliminam as peculiaridades de cada processo e, ainda sob a perspectiva acadêmica, precisam vir acompanhados de traços processuais que nos façam entender as direções que foram trilhadas na busca por respostas. Identificamos, assim, os nós da rede

(SALLES, 2011), ou, para seguirmos na ideia de trajeto, os principais pontos de passagem dos artistas em foco.

Daí a minha proposta, como um possível caminho, do diálogo com a teorização sobre criação, para encontrar, a partir desse mapa geral, as questões específicas daquele processo. Essa apropriação dos instrumentos teóricos oferecidos pela crítica de processo tem se tornado bastante fértil nessa busca por aspectos relevantes do processo daquele artista, para tomá-los como foco da reflexão teórica. (SALLES, 2017, p. 199)

Vemos como o próprio percurso de construção da teoria dos processos de criação é visto por Salles como uma busca que em muito se aproxima da atividade artística. Um trabalho arqueológico, de sondagem por vestígios de cada processo e das memórias a ele vinculadas na forma de arquivos de criação, mas com um robusto amparo teórico que nos orienta para o tratamento dessas evidências processuais uma vez que elas sejam “escavadas”.

Neste ponto da discussão, fica evidente o motivo pelo qual reunimos neste artigo os espetáculos *Intervenção Dalloway Rio dos Malefícios do Diabo* e *Zoopraxiscópio*. Ambos transportam a não-linearidade entre tempos e linguagens, a deriva, as hipóteses e as transformações – aspectos gerais dos processos de criação – a seus procedimentos e, ainda, inserem o público como agente criativo a partir dessa proposta.

São exemplos contundentes que demonstram a força da teoria crítica de processos conforme proposta por Salles e a relevância da produção contemporânea na elucidação de modos de criar – não apenas os da atualidade, como aqueles que os precedem.

## REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luis. Ulrica. In: *O livro de areia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rumor das distâncias atravessadas. In: *Remate de males*. Campinas, IEL, v. 22, 2002.
- JOUVET, Louis. *O comediante desencarnado: reflexões sobre um ator itinerante*. Trad. Berenice Albuquerque e Raulino de Oliveira. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1999.

- \_\_\_\_\_. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- SALLES, Cecília Almeida. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto. *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Editora Annablume, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Anablume, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Arquivos da criação: arte e curadoria*. São Paulo: Horizonte, 2010.
- \_\_\_\_\_. Crítica dos processos de criação e a recepção em artes: uma interação possível. In: DESGRANJES, Flávio. SIMÕES, Giuliana. *O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: iNerTE, 2017a.
- \_\_\_\_\_. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017b.
- \_\_\_\_\_. Desafios da arte contemporânea e a crítica de processos criativos. *Materialidade e virtualidade no processo de criação - Atas do X Congresso Internacional da APCG, PUCRS, Rio Grande do Sul, 2012*. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Cecilia.Salles.pdf> Acesso em: 8 fev. 2019.