

O corpo e o desenho em trânsito: processos de criação de Roberto Alencar

Wagner Miranda Dias¹

NESTE ARTIGO, PARTO DA ANÁLISE DOS DOCUMENTOS DE PROCESSOS CRIATIVOS DE ROBERTO ALENCAR, criados nos anos de desenvolvimento de seu trabalho. Para isso, penso acerca dos *Um Porco Sentado*, realizado em 2010, *Alfaiataria de Gestos*, feito em 2012, *Zoopraxiscópio*, em 2014. Todos esses trabalhos foram criados e apresentados na cidade de São Paulo. Essa análise é baseada na investigação de 13 cadernos de desenhos e anotações, projetos, livros, revistas, relatos, diários de processo, além de uma infinidade de desenhos, pinturas, recortes e vídeos que fazem parte da prática criativa de Alencar.

Alencar, há pouco tempo, estava em cartaz com o espetáculo *Isadora*, de Melissa Vettore, com direção de Elias Andreato. É integrante do coletivo de intervenções urbanas GRUA – Gentleman de Rua, dirigido por Jorge Garcia, Osmar Zampieri e Willy Helm. Concebeu e dirigiu os espetáculos: *Um Porco Sentado* (2010) vencedor do 14º Cultura Inglesa Festival, *Zoopraxiscópio* (2014) vencedor do 18º Cultura Inglesa Festival) e *Alfaiataria de Gestos* (2012). Entre os profissionais com quem trabalhou na área de dança/teatro destacam-se: José Possi Neto, Ana Teixeira, Renata Melo, Luciana Brites, Vanessa Macedo, Angela Nolf, Denise Namura, Elisa Ohtake e Lúcia Romano. Como ator, trabalhou com importantes diretores na área de cinema e teatro: José Celso Martinez Corrêa, Débora Dubois, Marco Antônio Rodrigues, Zeca Bittencourt, Mauricio Paroni de Castro, Hector Babenco, Sergio Rezende e Helena Ignez, entre outros.

As questões do corpo e suas representações geraram inúmeras noções e teorias ao longo dos tempos, abrangendo enfoques que vão desde hipóteses acerca de seu funcionamento físico até desdobramentos metafísicos. Psicanalistas, filósofos, médicos, antropólogos, artistas etc. se interessaram por aspectos do corpo por toda a história. A trajetória dessa história do corpo não é linear, mas costurada em diferentes graus de interesse atados a diferentes tempos, culturas, lugares. Ela avança, mas é feita de idas e vindas, “corre para frente mas destabiliza, o tempo inteiro, o passado, modificando-o e lançando projeções futuras”². A história do corpo encontra ressonância em pontos fundamentais da história da arte, como na relação arte/tempo, por exemplo. As representações do corpo sempre fizeram parte das problematizações de questões da arte, porém, a arte do século XX e XXI tem colocado o corpo como sujeito e objeto fundamental da arte. Nesse sentido, Santaella afirma que:

Não obstante sua aparição constante particularmente nas artes do Ocidente, nada pode ser comparável à crescente centralidade do corpo nas artes a partir das vanguardas estéticas no início do século passado. Além de onipresente, no decorrer do século XX até hoje, o corpo

¹ Doutorando em Comunicação e Semiótica: Linha de pesquisa Processos de Criação na Comunicação e na Cultura da PUCSP. E-mail: wagnerdemiranda@hotmail.com

² GREINER, Christine. *O corpo – pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Editora Annablume, 2005, p. 16.

foi deixando de ser uma representação, um mero conteúdo das artes, para ir se tornando cada vez mais uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões que colocam em evidência a impressionante plasticidade e polimorfismo do corpo humano. É o corpo como algo vivo, na sua vulnerabilidade, seu estar no mundo, suas transfigurações, que passou a ser interrogado.³

Desse modo, quando os artistas dos movimentos de vanguarda no início do século XX começaram a usar seus próprios corpos como o suporte de novas propostas artísticas, promoveram uma ruptura da ideia de representação do corpo na arte. Essa atitude questionadora fez com que a percepção do corpo na arte fosse alterada. As experimentações das vanguardas apontam para uma crise crescente presente no próprio significado do que seria a arte e o fazer artístico, que talvez possa ser entendida como uma procura inquieta no estabelecimento de novos paradigmas de comunicação. O corpo do século XX é um corpo elaborado em crise de comunicação e de significados. É um corpo que atravessa grandes guerras, revoluções, inúmeras crises sociais e econômicas e é confrontado com enorme desenvolvimento tecnológico e para o qual determinada noção de mundo e vida não era mais suficiente. Santaella afirma que:

Segundo Palombo (2000:75), no curso do século XX, sobretudo dos anos 60 para a frente, o esquema conceitual da ciência moderna elaborada por Galileu e Descartes e completado por Newton, atingiu finalmente uma crise. O conceito de natureza como ordem objetiva e causal governada por leis que regulam os fenômenos de uma maneira determinada, tornando-os previsíveis, e o conceito de ciência como conhecimento matemático baseado no cálculo e na medida quantitativa evidenciaram-se contraditórios, quando relacionados com a natureza caótica, criativa e imprevisível dos sistemas vivos. Juntamente com as artes e as ciências, também na literatura, filosofia e psicanálise, as dimensões da corporalidade foram radicalmente questionadas.⁴

Assim, concepções e usos do corpo na arte que surgem nas vanguardas do início do século XX, e se firmam mais veementemente a partir da década de 1960, sugerem possibilidades poéticas que prosseguem em direção às interações contemporâneas entre o corpo e máquina, corpo e tecnologia, corpo e virtualidade e outras inúmeras possibilidades; o corpo se apresenta estático, em movimento, captado, capturado, dividido, íntegro, reproduzido, expandido etc. nas diversas perspectivas encontradas nas artes do corpo hoje. Corpo pode ser tela, matéria e instrumento, pode ser tema, conteúdo etc. Na arte contemporânea, constatamos que ele assume significados que diluem fronteiras entre vida e arte. Talvez seja o caso de nos perguntarmos se não fazem parte de algo intrínseco, de um só sistema. Sobre esse aspecto Santaella esclarece que:

As margens instáveis entre o ego e o mundo, entre o real e o imaginário, entre o existente e o projetado fizeram do corpo um sistema de interações e conexões. Como matéria do vivido, o

³ SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004, p. 65.

⁴ *Ibidem*, p. 65-66.

corpo tornou-se foco privilegiado para a atividade constante da modificação e adaptação por meio da troca de informação com o ambiente circundante. Esse caráter mutável do corpo em transição perene, sistema auto-organizativo com capacidade de responder à mudança, produzindo mudança, entra em sintonia com um mundo em que fluxos, movimentos e conexões se acentuam cada vez mais.⁵

Ao refletirmos sobre as implicações da definição de Santaella, do corpo como um “sistema auto-organizativo com capacidade de responder à mudança, produzindo mudança”, encontramos um ponto de encontro crítico com as noções do corpo em trânsito para lançar um olhar sobre a arte de Alencar, especialmente por sua capacidade de gerar mudanças contínuas acerca de seu trabalho, que influenciam as mudanças no seu entorno e que voltam, modificadas, a influenciá-lo. Essas idas e vindas – dimensões do trânsito do corpo nas artes e do trânsito das artes no corpo – geram, necessariamente, um processo de interação contínuo com o ambiente em múltiplos aspectos, por vezes sobrepostos, não lineares. Provocam, também, uma maneira de “ser” artista e a construção de comunicação de um artista do corpo que atua nas fronteiras e interações entre a dança, a *performance* e o teatro.

Esse processo é alicerçado pela rede de conexões com outros artistas e/ou proposições e procura transformar em imagens (desenhos/cenas) essas interseções e, por meio delas, estabelecer composições e interações com o corpo em todas as etapas do trajeto criativo. Assim, trânsito do corpo é o que para o artista Roberto Alencar abrange todos os aspectos de sua criação em processo. Construção de signos e significados e constante tentativa de interpretação e de ser interpretado pelo mundo. “A lei semiótica básica, segundo Garewicz (1978), é a interpretação ou mediação. A principal função do signo é interpretar e ser interpretado simultaneamente⁶. A construção de significados está sempre acontecendo, se movendo. Acerca dessas características do processo criador, Salles discorre:

A constatação de que o gesto criador é sempre inacabado é, portanto, estreitamente ligada à conceituação da criação como processo sógnico (e, portanto, contínuo), que olha para todos os objetos de nosso interesse – seja um romance, uma instalação, um artigo científico, uma matéria jornalística ou uma peça publicitária –, como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. Relativiza-se, assim, a noção de conclusão como uma forma única possível. Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador.⁷

Talvez essa característica de constante impermanência possa explicar porque Alencar, um artista inquieto, se ponha tão à vontade em inúmeros ambientes de criação. Porém, mais do que o trânsito do artista pelas diversas linguagens de arte – o que também é absolutamente importante – o trânsito do corpo se dá em sua capacidade de caminhar pelo mundo em constante movimento de auto-modificação e de modificação de seu ambiente, num moto-contínuo de idas e vindas. Apesar de Alencar atuar com desenvoltura pelas linguagens, a

⁵ Ibidem, p. 66.

⁶ SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Editora Annablume, 2011, p.163.

⁷ Ibidem, p.165.

dança pode ser pensada, a princípio, como um ambiente base de sua atuação. Muito de sua história e formação artística são alicerçadas na dança. A dança contemporânea compartilha com outras manifestações das artes do corpo esse ambiente instável, fronteiro e, de certo modo, libertador. Atualmente, podemos, com certa tranquilidade, estender noções acerca do corpo na dança contemporânea, baseada na complexidade das trocas, para algumas proposições do teatro contemporâneo e da *performance*. Em seu estudo sobre a *performance*, RoseLee Goldberg fala sobre as características historicamente voláteis e porosas da ação performativa, a princípio muito próprias dessa manifestação artística, porém, perfeitamente cabíveis ao pensarmos no corpo que vai para a cena contemporânea:

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo sua base tem sido sempre anárquica. Por sua natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, *slides* e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações.⁸

No teatro contemporâneo, a convergência dessas interações e a permeabilidade entre as fronteiras das linguagens são apontadas desde a década de 1970 até a década de 1990 por Hans-Thies Lehmann⁹, que expõe uma espécie de “cartografia expandida” das experimentações sobre a linguagem teatral nessa época que permanecem como questões relevantes para a elaboração da teatralidade contemporânea. Sobre a obra *Teatro Pós-Dramático* de Lehmann, Fernandes constata que:

Talvez seja o primeiro estudo a dar conta, de forma abrangente, da teatralidade fragmentária dessas espécies estranhadas de cena total, que rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente é a frequência com que se situam em territórios miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance, além de recusarem a ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido.¹⁰

⁸GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. IX.

⁹ Hans-Thies Lehmann é professor de Estudos Teatrais da Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt am Main. Membro da Academia Alemã de Artes Cênicas, trabalhou como dramaturgo com diretores de destaque na Europa, como o alemão Christof Nel e o grego Theodoros Terzopoulos. Reconhecido internacionalmente como um dos mais importantes teóricos da estética teatral e do teatro contemporâneo, tem inúmeros trabalhos publicados na Alemanha e também em outros países. Seu livro mais conhecido no Brasil é *Teatro Pós-Dramático* (2007).

¹⁰ FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva. 2013, p. XI.

Nesse sentido, Alencar encarna as inquietações dos artistas de nosso tempo, solicitados a responder às contradições múltiplas e fragmentadas do contemporâneo. Seu corpo está em embate criativo com imagens que possam vir a ser geradoras de sua proposição poética, no limite do sensório e da concretude, limiar que atravessa o seu processo criativo.

Ao discutir os processos em geral, observo a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e o seu projeto poético de natureza ética e estética. Fica clara a necessidade de se observarem tais percursos como espaço de constituição da subjetividade. Projeto e artista estão imbricados de modo vital e estão sempre em mobilidade. São redes em permanente constituição.¹¹

Acerca dessas questões em seu trabalho, Alencar explica, nos documentos do *Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho*, de 2017, que: “Nos últimos quatro anos, essa pesquisa está se especializando na relação da dança com o desenho: tenho me dedicado cada vez mais a investigar as relações entre a gestualidade do corpo no espaço contaminada pelo gesto do desenhista e vice-versa”. Além das fortes relações entre desenho e corpo, torna-se muito perceptível, ao observarmos os cadernos de Alencar, a força de seu traço. Há ali uma pesquisa que tenta expressar o corpo criativo que dança e que atua em presentificação mal contido na bidimensionalidade que, naturalmente, o papel impõe ao desenho. Segundo ele, ainda nos documentos do *Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho*¹²: “(...) o corpo inteiro se envolve no desenho e não somente o olho e a mão do desenhista”.

Para conseguir esse envolvimento, o artista precisa, necessariamente, de um corpo treinado, capaz de realizar, projetar e dominar/ser imagens em arte, propor diversas formas de criação visuais e vocais, vertendo ideias, apontamentos e trajetórias, criando proposições e formas no embate com ele próprio, com os objetos, com o outro, com o espaço e com o tempo. Meyerhold¹³, entre tantos teóricos e práticos do teatro e da dança do século XX, segundo Pícon-Vallin, observava o quanto o artista do corpo necessita de um corpo treinado:

O corpo cotidiano é considerado um material que deve ser aperfeiçoado a ponto de fazer dele um instrumento não tanto a serviço do encenador quanto do próprio ator, ator-músico, ator-compositor (...). Ao corpo natural se opõe um corpo treinado e organizado, um corpo

¹¹ SALLES, Cecília. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras, 2017, p. 45.

¹² Projeto da *Incunábula Companhia*, dirigida e idealizada por Alencar, que pleiteia o incentivo da Lei de Fomento a Dança da cidade de São Paulo em 2017.

¹³ Vsevolod Emilevich Meyerhold – Penza, Rússia 28 de janeiro de 1874 – 2 de fevereiro de 1940, foi um grande ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX. Fez parte do Teatro de Arte de Moscou.” Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Emilevitch_Meyerhold. Acesso em 16 jul. 2018.

quase “versificado”. O ator deve temer a “formafobia” e dar prioridade às exigências da forma, em detrimento da expressão do temperamento.¹⁴

Sobre esse corpo especializado, Alencar nos diz no documento *Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho* que:

A presença nos treinamentos e compartilhamentos de procedimento de outros artistas, profissionais em formação, é de extrema importância para o desenvolvimento da corporalidade necessária ao espetáculo. É preciso conquistar um estado de porosidade e escuta fina, acessíveis através da observação de diferentes estímulos sensoriais e diferentes maneiras de se mover. Para tanto, nada melhor do que estar junto com outros modos de pensar e se expressar com o corpo.

A esse corpo especializado, que se prepara e se lapida constantemente em procedimentos físicos diversos, junta-se o desenho como mais um eixo de elaboração poética. Percebemos, então, que uma das características na produção de seus desenhos é que podem, também, ser criados como processos que atendem a uma expectativa de preparação do corpo para cena.

Desenhos também podem ser dispositivos para Alencar, esquematicamente, observar e entender as forças atuantes nas formas do corpo. São recursos criativos para lidar com questões do corpo – corpo matéria-prima – que vão para a cena? Ou os desenhos são, também, matéria-prima? Segundo Salles:

Os recursos criativos surgem, portanto, como os 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 se adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende com a obra.¹⁵

Mesmo que alguns estudos possam apresentar expressividade e qualidade visual por si mesmos, que ultrapassam, obviamente, um olhar esquemático da cena (ver figuras 1 e 2), ao observarmos esses desenhos entendemos que o artista investiga “forças” que atuam no corpo em estado de experimentação de movimento.

O desenho do corpo é, então, ponte para a observação e o estudo do corpo e dos estados corporais. Desenho e corpo são matérias-primas que formam um duplo de criação e investigação. Daqui derivarão os limites e as adequações para a construção poética do trabalho de Alencar. As relações entre desenho do corpo e o corpo que vai para a cena gerarão o universo criativo do artista.

¹⁴ PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre a tradição e a vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização Fátima Saadi; Tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2013, p. 57.

¹⁵ SALLES, Cecília. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006, p. 84.



Figura 1: Esboços feitos em um dos cadernos de processo de *Um Porco Sentado*.
Fonte: Alencar (2010).

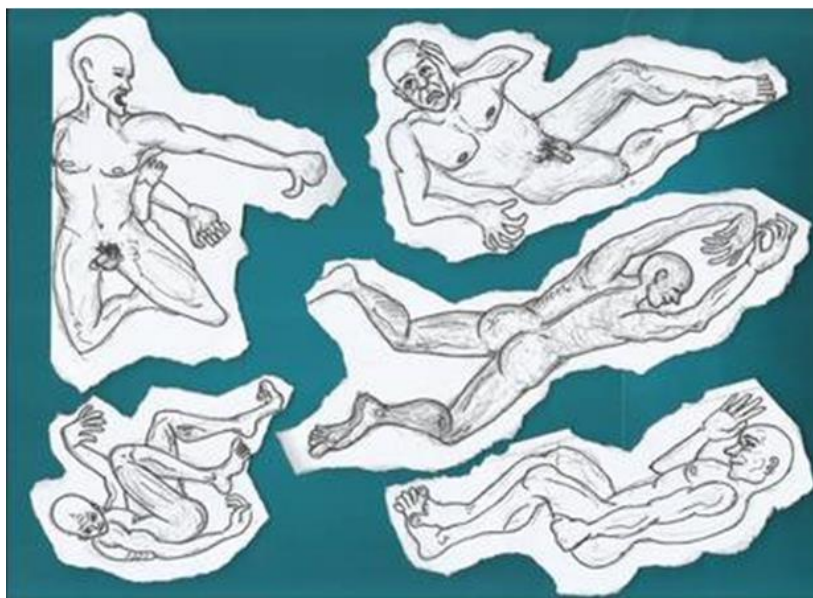


Figura 2: Desenhos/estudos de movimento e posturas corporais, recortados à mão.
Fonte: Alencar (2012).

Estes desenhos são esboços, possibilidades, esquemas, olhares de possíveis trajetos de transformação do corpo bidimensional para o corpo tridimensional. Seus traços explicitam músculos, anatomia, gestualidades, posições de tensão, às vezes exacerbadas, cheias de expressão, numa dinâmica em que o desenho oferece perspectivas do movimento para o corpo muito intensas, de dentro para fora, uma procura por mecanismos que revelem “mais do que os olhos podem ver” (ver figura 3).

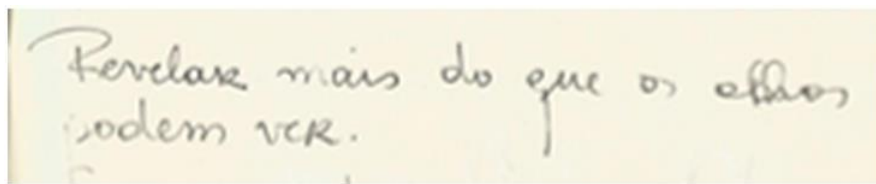


Figura 3: Fragmento de texto de um dos cadernos de processo de *Um Porco Sentado*.

Fonte: Alencar (2010).

Inquietações com as relações entre o visível e o invisível se fazem presentes em diversos momentos em seu processo criativo. Essa busca é caracterizada por uma certa vagueza, é desejo, intuição. Redes relacionais que põem o artista em movimento. Nas palavras de Alencar, no texto *O Procedimento Incunábula*¹⁶: “As ideias nascem querendo se tornar obras assim como cada espermatozoide – na corrida da fecundação – quer se tornar um corpo”. Segundo Salles, ao refletir sobre o funcionamento das redes, esse movimento é típico dos movimentos impulsionadores dos processos criativos:

O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade, seduzido pela concretização desse 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 essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. Não há tendências fixas, mas há aquelas historicamente manifestas, em determinados momentos da obra de um artista, que se desenvolvem e se modificam.¹⁷

Para lidar com o desejo de algo que quer se tornar corpo, revelando o que ainda é invisível, mas que ainda está no plano dos sonhos, da ideia vaga, Alencar produz desenhos de corpos que podem apontar encontros com o corpo que vai para a cena: são ideias materializadas intrinsecamente relacionadas com o mundo, com o outro, com o universo criativo do artista. Ideias que, dependendo de escolhas, descartes e combinações, podem vir a ser sangue, ossos, carne e gerar uma obra. A inquietação e prolificidade do artista cria rapidez na concatenação de suas ideias, fluxos criativos, mecanismos de criação. Planos se misturam e o olhar para a sua obra tem que prever essas correntezas sobrepostas. Salles, ao pensar essa natureza inferencial do processo criativo, associada ao seu aspecto transformador, reflete que:

A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado ao outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados.¹⁸

Porém, a potência desses desenhos não está, necessariamente, no que eles podem oferecer à expressividade e comunicabilidade do corpo em cena: eles, por si, já contêm ideias muito potentes e agem num sistema aberto

¹⁶ Texto que gerou o *Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho*. Cf. nota 11.

¹⁷ SALLES, Cecília, *op. cit.*, 2006, p.33.

¹⁸ *Ibidem*, p.35.

de trocas. Essas interações podem vir a gerar trajetos de transformação do desenho do corpo no corpo que vai para a cena. Sobre o processo de materialização dos desenhos no corpo, Alencar aponta no documento “*Descrição subjetiva das motivações internas que dão de comer aos famintos movimentos de Um Porco Sentado*”¹⁹, de 2010, que: “A superfície plana começa a expulsar com elegância a figura de carne e sangue que tenta ser pictórica, disfarça-se de tinta criando uma gosma. O artifício do gesto do pintor está presente, porém como força invisível. As mãos sempre cheias de vontades próprias são as primeiras a descolarem e se arriscarem na tridimensionalidade”.

Fica claro que a ação poética do artista ocorre numa textura fronteira entre a bi e a tridimensionalidade, entre o desenho e o corpo e o desenho do corpo. Seus cadernos com desenhos e registro de processos, inequivocamente, apresentam um pensamento constante acerca do corpo e sua possibilidade expressiva, seja esse corpo bi ou tridimensional. Num dos cadernos referentes ao processo de *Alfaiataria de Gestos*, Alencar registra:

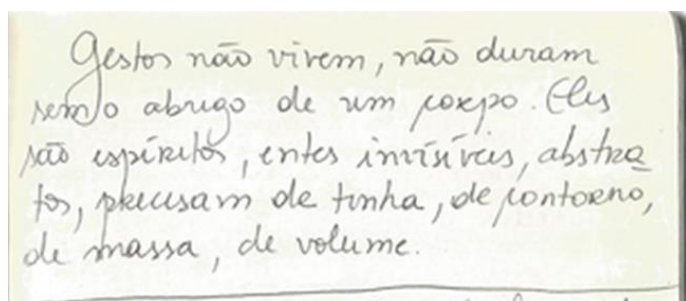


Figura 4: Fragmento de texto de um dos cadernos de processo de *Alfaiataria dos Gestos*.

Fonte: Alencar (2012).

Lê-se na passagem: “Gestos não vivem, não duram sem o abrigo de um corpo. Eles são espíritos, entes invisíveis, abstratos, precisam de tinta, de contorno, de massa, de volume”. Esse fragmento de texto indica que o tratamento que Alencar dispensa ao gesto é muito similar ao que ele aplica aos desenhos. Assim como o corpo, desenhos também precisam de contorno, massa, volume para se materializarem. Na junção de corpo e desenho, nesse momento, elaboram-se possibilidades de movimento e, mais tarde, a cena. O modo como o artista pensa, nesse documento, o estabelecimento do gesto do corpo como materialidade visual muito próxima a elementos básicos do desenho indica que este é eixo importante para a sua pesquisa e para o seu entendimento do surgimento do gesto no corpo e no desenho que vai criar o movimento. Há a necessidade de trocas efetivas entre o corpo e o ambiente para que o movimento seja gerado. Essas trocas se dão em todos os níveis de sua criação e a documentação que surge dos processos criativos de Alencar indicia um pensamento também em trânsito.

No mesmo caderno, há uma infinidade de esboços, desenhos preparatórios e esquemáticos, feitos durante os ensaios, onde ele desenha os corpos em movimento das duas dançarinas que atuaram no trabalho *Alfaiataria dos Gestos*. Fica claro, como veremos ao observarmos alguns desses desenhos (ver figuras 5, 6, 7 e 8), a tentativa de captar os gestos, os estados corporais, suas tensões e possibilidades. Esses desenhos trazem

¹⁹ Documento criado como procedimento criativo no processo de feitura do espetáculo *Um Porco Sentado*, em 2010.

em si qualidades sobrepostas: são esboços no sentido que são desenhos de possibilidades gráficas, são registros na medida em que assinalam um momento do ensaio e são indicadores de alternativas para o corpo que vai para a cena. Além disso, há enorme chance, nos ensaios, de que os movimentos dos corpos atuantes na cena também sejam esboços. Ainda não há nenhuma definição, pois escolhas ainda estão sendo feitas.

Embora os esboços já estejam próximos das futuras obras, ainda não o são, pois tem outra materialidade. Até mesmo os esboços encontrados na própria tela, por baixo de camadas de tinta, ainda não são pinturas, por serem feitos em grafite ou carvão. Algo semelhante acontece com processos de outros artistas da visualidade que, em determinados momentos do processo, usam desenhos que mais adiante ganham tridimensionalidade, quando concretizados como esculturas ou instalações. São desenhos preparatórios que planejam obras.²⁰



Figuras 5 e 6: Desenhos dos cadernos de processo de *Alfaiataria dos Gestos*.

Fonte: Alencar (2012).



Figuras 7 e 8: Desenhos dos cadernos de processo de *Alfaiataria dos Gestos*.

Fonte: Alencar (2012)

Alencar parece ampliar o conceito de esboço como algo, a princípio, muito ligado às artes visuais, quando estabelece táticas de criação do desenho em trânsito com os ensaios e os corpos. Nesses esboços rápidos, feitos

²⁰ SALLES, Cecília, *op. cit.*, 2006, p. 110.

no decorrer do ensaio, em plena intensidade criativa, o artista pretende captar o necessário, a síntese do corpo, do gesto, do movimento, da ação. Porém, esses procedimentos podem ser mais do que documentos de registro e ferramentas auxiliares da criação. Se o gesto pode ser repertório/memória de ações que atravessam o corpo, imagens que o corpo deixa no tempo, desenhos podem extrapolar funções de registro do gesto e podem ser o próprio gesto. Nesse sentido, esses desenhos são esboços, mas, ao mesmo tempo, atuam além do esboço: indicam possibilidades para o corpo que vai para a cena, mas já são constituídos pelo corpo/gesto.

Em determinados momentos, esses esboços tornam-se elaborações visualmente mais “bem-acabadas”, feitas com mais tempo, de modo menos urgente e carregam indicações claras de figurinos e objetos de cena (ver figuras 9 e 10). Desenhos que são apresentados aos artistas e discutidos no processo, como um procedimento/trajeto criativo que alimenta o coletivo. O desenho, nesse caso, serve à comunicação do que se pretende organizar para a cena, apontar para a possibilidade de alguns estados corporais, indicar o espaço e as relações na cena e cria um lugar de conversa, de discussão e troca. Desenhos carregados de decisões individuais já tomadas que são levadas para a coletividade do grupo: “Nossa primeira cena.” (ver figura 11). Há, também, a possibilidade de Alencar se debruçar sobre essas ideias e criar desenhos que, apesar de se relacionarem com os processos de cena, estabelecem-se como obra em si, independente (ver figura 12):



Figuras 9 e 10: Desenhos dos cadernos de processo de *Alfaiataria dos Gestos*.

Fonte: Alencar (2012).



Figura 11: Grupo do Facebook *Alfaiataria de Gestos* e Figura 12: Desenho relacionado ao processo de criação do espetáculo *Alfaiataria dos Gestos*. Bico de pena e nanquim sobre papel A4.

Fonte: Alencar (2012).

A investigação do desenho é importante fonte geradora e ferramenta de apropriação de muitos pontos no trabalho do artista. Dá formas mais ou menos claras aos seus desejos, tenta captar possíveis rumos, é meio de estudo anatômico e poético do corpo, de investigação do espaço, é ferramenta de comunicação entre os envolvidos no trabalho. Faz pontes com a equipe, com o mundo interior do artista, com o mundo exterior e o liga ao seu próprio corpo:

O estudo é integrado à obra, isto é, as tentativas de obra, quando não são bem avaliados pelo artista, tomam o caráter de esboços de estudos. Sob esse prisma, é interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes; que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas.²¹

Assim, apresenta-se uma composição de trabalho em arte que, naturalmente, privilegia a interatividade como ponto básico de criação. Alencar estabelece modos de criação que sugerem trocas constantes entre as discussões, ações e propostas com os envolvidos na criação que agem para produzir uma espécie de trama imagética composta pela variedade e a quantidade de imagens produzidas, e que vão gerar a forma espetacular. São essas tramas relacionais sobrepostas que constituem e alimentarão os processos de criação e comunicação, segundo Salles:

A interatividade é, portanto, uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação. Em nossas preocupações

²¹ Ibidem, p. 33.

relativas à construção dos objetos artísticos como objetos de comunicação, essas interações devem ser especialmente observadas, pois as indagações recaem sobre esse pensamento, que se constrói nas inter-relações, ou seja, (...) o processo de criação está localizado no campo relacional.²²

Nessas trocas, Alencar se instaura como autor das ideias, ações, poéticas e imagens derivadas de sua criação, mas sempre as coloca em questão, diante de todas as outras propostas formadoras da dinâmica criativa. Esta atitude aponta que umas das finalidades de seu trabalho está na sua elaboração. Alencar, no *Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho*, coloca algumas de suas ideias acerca da importância das trocas em seu processo de criação: “Artistas de diferentes formações, com diferentes modos de pensar a dança, transitando na rotina dos processos visa provocar, no espaço de criação, transformações constantes e garante ao procedimento um certo grau de instabilidade necessária que ajuda a manter o jogo vivo e interessante, para todos os envolvidos na experiência”.

No trecho acima fica patente que o artista quer fomentar experiências plurais que abarquem vivências, técnicas e formações diversificadas. Nesse sentido, é importante observar que os trânsitos entre desenho e corpo, para Alencar, não estão atados a processos que objetivam somente instrumentalizar o corpo para a atuação no teatro, na dança ou na *performance*, mas buscam colaborar na produção de um pensamento acerca das possibilidades expressivas e comunicativas do corpo e das poéticas do trabalho. Essa questão se desvenda na apresentação de um procedimento performático para o *Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho* denominado *Procedimento Incunábula*. Alencar, ao propor essa *performance*, intenta:

Proporcionar um espaço de criação e intercâmbio entre desenho, vídeo, música, corpo e público. O nosso desejo é aproximar o espectador dos processos criativos da dança contemporânea, fazendo com que ele sinta que os seus gestos de criação – através do manuseio dos desenhos dispostos sobre a bancada – reverberem nos corpos, nas imagens e nos sons que povoam o espaço. O público coreografa com seu olho, sua mão, sua percepção cinestésica e sua subjetividade, e dança enquanto investiga as possibilidades de composição e edição de imagens.

Percebe-se, então, que o artista deseja ir além de um entendimento ou experimentação fisiológica, mecânica e funcional aplicável ao corpo visando torná-lo expressivo. Para ele interessa, também, um pensamento que considere o corpo como possibilidade ampla de expressão coletiva – não só física, mas também sensível – presentificado na ligação íntima entre os envolvidos na experiência criativa, seus sentidos e seus (des)usos, (im)possibilidades, elo entre o visível e o invisível, o objetivo e o subjetivo. Essa variedade de utilizações do desenho, em diferentes contextos criativos, indica que, para Alencar, o seu uso é pensado como algo além de ferramenta ou instrumento para a construção de procedimentos de criação: é gatilho e matéria de extrema importância na construção de seu trabalho para o palco. Além disso, o artista propõe a junção do

²² Ibidem, p. 26.

corpo e do desenho, no papel e na cena, em atos e experimentações contínuas como, por exemplo, nesse momento de *Zoopraxiscópio* (ver figura 13). Alencar parece tocar nessas questões no texto *Alfaiataria dos Gestos Extra-Cotidianos*, em que escreve:

Quando o hibridismo e a simbiose entre o incorpóreo e a matéria acontecem com precisão todo o cenário prospera em dança, alimentando com fagulhas de presentes o futuro imediato. O espaço ao redor rende-se e elasticamente transforma-se na interação com o corpo cheio de vazios sendo preenchido. No primeiro contato com a pele, os gestos desenham-se, ganham silhueta.



Figura 13: Fotografia de cena do espetáculo *Zoopraxiscópio*. Foto de Rogério Marcondes.

Fonte: Alencar (2014).

Podemos nomear de “simbiose entre o incorpóreo e a matéria” tanto a criação do desenho sobre algum suporte, quanto a criação dos gestos que vão surgindo no corpo para a cena. Alencar fala de desenho ou de corpo? De ambos. Lança mão de procedimentos do desenho para criar o corpo que vai para a cena e de procedimentos do corpo que vai para a cena para criar desenhos. Seu processo criativo é radicalmente intersemiótico, acumula, traduz e transpõe o conhecimento de uma linguagem para outra. Trânsito. Salles fala sobre essa questão das trocas entre as linguagens artísticas no contemporâneo:

O ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico. O foco de atenção, neste instante da discussão, é essa natureza híbrida do percurso; no entanto, no contexto da arte contemporânea, onde há o rompimento de fronteiras, não se pode generalizar a afirmação inicial. Estamos assistindo a uma ampliação dos “espetáculos” artísticos que não limitam sua materialização a uma determinada linguagem. Nesses casos, não só o processo como a própria obra abarca diferentes códigos.²³

²³ SALLES, Cecília., *op. cit.*, 2011, p. 118.

Assim, acerca dos desenhos – anotações visuais – feitos no momento de deriva, em pleno movimento de ensaio (ver figuras 14, 15, 16 e 17), observamos que não há, nessas imagens, hesitações e separação entre desenho do corpo, corpo e pensamento. Essas imagens não buscam definir ou organizar o corpo e/ou o corpo no espaço, ao contrário, são desestabilizadoras por natureza. São criações do pensamento e do movimento, amalgamadas até às fronteiras entre onde começa um e acaba o outro. Misturam-se de tal forma que se torna impossível definir uma primazia. Essas formas, além de desenho de possibilidades do corpo em arte, são esquemas do fluxo do pensamento desse corpo, criando uma linguagem que se vale do desenho, das palavras, símbolos indicativos como setas, traços, para apontar o movimento, estados possíveis do corpo em relação ao ambiente e as propostas para a cena. Apresentam-se como um dispositivo de comunicação com a obra em processo e já são a obra em processo.



Figuras 14, 15, 16 e 17: Desenhos dos cadernos de processo de *Alfaiataria dos Gestos*.

Fonte: Alencar (2012)

Segundo Alencar em *Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho*: “O corpo inteiro se envolve no desenho e não somente o olho e a mão do desenhista. A memória celular do corpo transbordando pela ponta da caneta e fazendo as formas se moverem”. Esses esquemas de cena e desenhos do corpo são tentativas do artista de elaborar o seu corpo em processo de criação, o seu pensamento sobre sua arte e o relacionamento de seu projeto artístico com o mundo e com a memória. Segundo Greiner e Katz:

Se o sopro em torno também compõe a coisa, a cultura (entendida como produto do meio, memória e vida do em torno) encarna no corpo. O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestimável de transformações e mudanças.²⁴

A memória encontra-se no corpo, nos gestos e nas ações mediadas entre corpo/intérprete e espectador. Na descrição do *Procedimento Incunábula*, que faz parte do *Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho*, como já mencionado acima, Alencar observa que a *performance* pretende, partindo de propostas de manipulação de imagens por parte do público “tornar-se, assim, o elemento de composição coreográfica que o espectador terá em suas mãos para compor novas figurações e, se desejar, interagir com o procedimento cênico, através da corporeidade dos intérpretes”.

Observando essas escolhas do artista, percebemos que as questões da memória têm a possibilidade de se materializar como pensamento na cena, enquanto fisicalidade *do* e *no* corpo – imagem. Se o corpo é memória e pode ser ativado no sentido de acionar essa memória, então o corpo é constituído de imagens, tanto dentro como fora. Segundo Baitello:

O corpo floresce de mil formas, se desdobra em mil linguagens simultâneas, diz uma sinfonia de mensagens em cada atitude. E constrói uma história que não é apenas a história de sua espécie – mas a engloba –, que não é apenas a história de seu tempo – mas a abrange –, que não é apenas a história de seu percurso individual de vida – mas também a retrata. Uma história que não é apenas memória de um passado, mas também o espelho de um futuro, com seus sonhos, projetos, utopias, planos, desejos e aspirações. É, pois, com esse lastro complexo, de passado e futuro, de histórias e estórias, de limites e superações, que construímos nossa primeira capacidade comunicativa, nossa primeira e fundamental mídia.²⁵

Talvez, toda essa capacidade de comunicação do corpo possa justificar certos experimentos de Alencar com o desenho, em que o excesso evidencia uma finalidade percebida além da revelação da forma: a transmissão, pelo movimento, de sensações. Observamos essas características em desenhos (ver figuras 18 e

²⁴ KATZ, Helena; GREINER, Christine. Corpo e processo de comunicação. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, 2001, Vol. III, Nº 2, dezembro de 2001, p. 65-75, em <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf>. Acesso em: 02 jan 2017, p. 71.

²⁵ BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconografia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.

19) criados fora do contexto da edificação de um espetáculo e que transitam entre a figuração e a abstração. São membros, cabeças, corpos, manchas, cheio e vazio.

Formas emaranhadas, camadas de desenhos de corpos incompletos e de partes de corpos, caos – tentativa de captação da sensação de algo se movendo no tempo? Ao escrever sobre a cena que pretendia para o projeto do espetáculo *Um Porco Sentado*, Alencar diz que:

A figura, o fundo, as cores, as texturas, os recortes, a luz, as sombras, os relevos, os suportes, os objetos, as vestimentas e os sons que os corpos produzem (assim como toda a sonoridade que desenha a atmosfera do ambiente) foram pensados para criar camadas sobrepostas de signos e, desse modo, aumentar a gama de sensações geradas pela cena.



Figuras 18 e 19: Estudos de formas e cores feitos sobre papel.

Fonte: Alencar (2014).

Percebemos, então, que nesse emaranhamento de matérias e propostas, Alencar pretende promover uma imersão de todos (artistas e espectadores) em procedimentos que tentam tocar nos fios dos sentidos, pretendendo aumentar o que ele chama de “gama de sensações”. Vemos que o percurso criativo de Alencar é composto por sequências de práticas criadoras inter-relacionadas. O artista de alguma maneira as combina transformando-as e criando novos significados. Ou seja, o artista é capaz de juntar fragmentos diversos – “camadas sobrepostas de signos” –, combiná-los e, com essa combinação, criar um universo. Tratamos de um artista que apresenta um processo de construção em arte profundo, variado; de uma riqueza e complexidade inequívoca.

É interessante observar que as suas táticas para a concepção do desenho e da cena, apesar de transitarem em linguagens diferentes, são muito similares – senão as mesmas – porque fazem parte de um projeto expressivo maior do artista, que se projeta como linguagem formada nas relações tradutórias entre corpo ↔ desenho e desenho ↔ corpo, sempre na perspectiva de aproximação com o espectador e de trocas com o mundo.

Esse trânsito se dá como algo “vivo”, forjado nas necessidades que a elaboração da obra vai solicitando. Se a matéria artística solicita coisas, é preciso ouvi-la. Como criar é uma coisa em gestação, um processo em que, às vezes, o que está sendo gerado ainda é oculto, pode acontecer dificuldades para obra “falar”. Mas, muitas vezes, acontece que a dificuldade não está na obra “falar”, mas no artista em ouvi-la. Por isso, o artista testa. Vários

alimentos são oferecidos à obra até que ela responda. Salles toca nesse aspecto de amadurecimento das relações entre obra e artista, quando uma efetiva “conversa” é estabelecida por ambos:

À medida que o artista vai se relacionando com a obra, ele constrói e apreende as características que passam a regê-la, e, assim, conhece o sistema em formação. Modificações são feitas, muitas vezes, de acordo com critérios internos e singulares daquele processo. O artista conhece, nesse momento, o que a obra deseja e necessita.²⁶

Nesse entendimento, percebemos que Alencar sabe o que é preciso para que sua obra se desenvolva, mas não torna isso um método duro e fechado. Ao contrário, propõe desafios constantes a si mesmo e a seus parceiros de criação, pois entende que a obra precisa ser alimentada pela dinâmica das mudanças e deslocamentos promovidos pelo tempo, pela vida e pelo outro. O artista diz, no projeto do espetáculo *Alfaiataria dos Gestos*, que “há um preocupante congelamento das vontades do homem contemporâneo, paralisando-o e assaltando sua singularidade e presença no mundo”. É esse lugar de investigação e busca de conhecimento acerca desse homem contemporâneo e sua singularidade – que colide com esse congelamento e essa paralisia ameaçadora – o espaço em que Alencar se coloca e crava seu eixo criativo.

Assim, o olhar e a percepção do artista dão sentido às escolhas que elaboram a obra e a mediam em relação à realidade que lhe é externa. O artista deseja, intensamente, estabelecer uma comunicação com o outro a partir do corpo e/ou do desenho do corpo, que acorde esses sentidos e sensações adormecidos, pois parece entender que apenas o corpo que se reconhece corpo singular e presente no mundo pode propor uma imaginação, uma comunicação e, conseqüentemente, promover uma mudança.

Referências bibliográficas

- BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da iconografia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- COLAPIETRO, Vincent Michael. *Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. Trad. Newton Milanez. São Paulo: Editora Intermeios, 2014.
- DESGRANGES, Flávio. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2012.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GREINER, Christine. *O corpo – pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Editora Annablume, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. FLASZEN, Ludwik. BARBA, Eugenio. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959 -*

²⁶ SALLES, Cecília. *op.cit.*, 2011, p. 135.

1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaschen com um escrito de Eugenio Barba e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC: Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007.

KATZ, Helena. GREINER, Christine. Corpo e processo de comunicação. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, 2001, Vol. III, Nº 2, dezembro de 2001, pg. 65 – 75, em <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf>. Acesso em: 02 jan 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Edições SESC, 2010.

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Editora Iluminuras, 2012.

MORIN, Edgar. *O método 4: habitat, vida, costumes, organização*. Trad. de Juremir Machado da Silva, 4º Ed. Porto Alegre: Sulina, 2008

NOLF, Angela. MACEDO, Vanessa. Org. *Pontes móveis: modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. (Org) J. Guinsburg. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2011.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre a tradição e a vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização Fátima Saadi; Tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Editora Annablume, 2011.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

_____. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras, 2017.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2014.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014.

VSEVOLOD EMILEVITCH MEYERHOLD. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2018. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Emilevitch_Meyerhold. Acesso em 16 jul. 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Editora EDUC, 2000.

Recebido em: 28 de fevereiro de 2018

Aceito em: 03 de julho de 2018