

COLEÇÃO
PROCESSOS
DE **CRIAÇÃO**



ROBERTO ALENCAR: o corpo em trânsito

Wagner de Miranda

CIAC - Centro de Investigação
em Artes e Comunicação



Grupo de Pesquisa em Processos
de Criação da PUC-SP

ROBERTO ALENCAR:
o corpo em trânsito

Wagner de Miranda



Título_ Roberto Alencar: o corpo em trânsito

Coordenação_ Mirian Nogueira Tavares e Cecilia Almeida Salles

Edição_ Ana Isabel Soares, Patrícia Dourado, Paula Martinelli e Wagner de Miranda

ISBN (versão eletrónica)_ 978-989-9023-06-2

Produção editorial_ Juan Manuel Escribano Loza

CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação + Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP





SUMÁRIO

Introdução ●●● **7**

O corpo em trânsito e o desenho ●●● **11**

O corpo em trânsito e o verbo hipotético ●●● **83**

A construção do corpo grotesco ●●● **121**

Epílogo ●●● **169**

Anexos ●●● **183**

INTRODUÇÃO

Este escrito investiga alguns percursos de criação do artista do corpo – teatro, dança e performance – Roberto Alencar. O artista nasceu e vive na cidade de São Paulo e tem como característica, em sua reflexão e prática, o trânsito entre procedimentos de criação e linguagens artísticas. Meu interesse em seu trabalho, num primeiro momento, se dá por aproximação: eu mesmo, além de pesquisador dos processos de criação, sou um artista que transita por diversas linguagens. Conheço Alencar há cerca de vinte anos e, durante todo esse tempo, tenho me interessado em observar seus processos de criação. Assim, este livro tem, antes de tudo, essa peculiaridade: um artista observando o processo criativo de outro artista.

Num segundo momento, igualmente relevante, a organização do presente trabalho se dá em contexto acadêmico de continuidade. Em 2017, defendi dissertação de mestrado sobre os meios de criação poética de Alencar, vistos a partir dos estudos de Cecília Almeida Salles, então minha orientadora. O desdobramento da dissertação gerou alguns artigos publicados e, agora, este livro.

Alencar é integrante do coletivo de intervenções urbanas GRUA – Gentlemen de Rua, dirigido por Jorge Garcia, Osmar Zampieri e Willy Helm; concebeu, dirigiu e atuou em vários espetáculos e, entre os profissionais com quem trabalhou na área de dança/teatro, destacam-se Sandro Borelli, 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 brasileiros: 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 ligações entre corpo e comunicação, corpo e mídia, corpo e criação, corpo e arte, entre outras, são as que movem minha investigação sobre os processos criativos de Alencar. Assim, ao pensar sobre seu trajeto de criação – que aponta tendências à porosidade entre determinadas práticas e linguagens – surge a possibilidade de ponderar sobre alguns aspectos de criação e da comunicação no contexto das interações entre as artes do corpo e as artes visuais na contemporaneidade.

Acredito que o estudo do trânsito entre linguagens inserido nesses processos é essencial para pensarmos criticamente sobre sistemas e redes comunicacionais contemporâneas, considerando a construção dos diversos objetos que atuam em hibridização, revelando diferentes modos de ação e tessituras criativas. Assim, o examinar de propostas e pensamentos elaborados sobre o lugar e os significados do corpo e da construção da imagem levanta questões que ocupam um ponto central em nossos tempos.

Neste livro, exploro os cadernos de desenho, documentos de processo de Alencar, arquivos repletos de informações, memórias e conhecimentos que registram sua experimentação e auxiliam a pensar questões poéticas e práticas do seu trabalho. São documentos que deslindam os processos de criação do artista em relação a si próprio e aos outros, colaboradores e público; o modo como estrutura o seu projeto artístico. Esse vasto material – anotações, textos, desenhos, esboços e imagens – se organiza, neste livro, com a interferência e colaboração ativa do artista, bem como na articulação teórica com autores como Cecilia Salles, Vincente Colapietro, Christine Greiner, Lucia Santaella, entre outros, revelando, assim, alguns indícios de seu percurso artístico.

Especificamente, analiso, de modo central, os documentos de seu processo de criação, produzidos no desenvolvimento de quatro trabalhos distintos: Os espetáculos *Um Porco Sentado* (2010), *Alfaiataria de Gestos* (2012), *Zoopraxiscópio* (2014) e também sobre a 12ª edição da revista *Murro em Ponta de Faca* (2016). Todos esses trabalhos foram criados, apresentados e publicados na cidade de São Paulo. A análise é baseada na investigação de 13 cadernos de desenhos e anotações, projetos, livros, revistas, relatos, arquivos de publicações nas redes sociais (Facebook, Instagram), diários de processo, além de uma infinidade de desenhos, pinturas, recortes e vídeos que fazem parte da prática criativa de Alencar.

*

No primeiro capítulo, *O corpo em trânsito e o desenho: fronteiras borradas*, discuto questões ligadas à permeabilidade entre a dança, o teatro e a performance, ambientes em que o trabalho de Alencar se localiza predominantemente, direcio-

nando meu foco a determinadas propriedades de um corpo que transita nessas linguagens. São abordados pontos importantes sobre as relações entre bi e tridimensionalidade, baseados em suas experiências com o desenho na elaboração da imagem, do corpo que vai para a cena e da dramaturgia. Assumem um papel importante nesse capítulo as análises dos vínculos procedimentais entre Alencar e Francis Bacon na constituição de pensamento sobre as demandas impostas pela imagem na representação do corpo para o desenvolvimento da cena e do desenho.

O segundo capítulo, *O corpo em trânsito e o verbo hipotético: a palavra-objeto*, revela um artista que constrói sua singularidade nos entrecruzamentos de procedimentos e linguagens artísticas, prática que acaba por evidenciar interações nas quais o texto é utilizado como detonador de processos criativos que atravessam questões do desenho e do corpo como trânsitos para elaboração da poética da cena. O capítulo enfatiza a capacidade do artista de se valer das interações com o outro e com o mundo e das confluências entre as linguagens como procedimentos para a sua criação. Fica explícita a relação entre o seu trabalho e a fotografia na análise da criação do espetáculo *Zoopraxiscópio*, que tem o fotógrafo Eadweard Muybridge como tema.

O terceiro capítulo, *A construção do corpo grotesco: trânsitos entre a bi e a tridimensionalidade*, aponta que a composição do corpo e da imagem na cena e no desenho encontra, nas relações com o grotesco, um atravessamento importante no trabalho de Alencar. Nesse sentido, são analisadas as interseções entre o grotesco, o desenho e o uso da máscara em seu trabalho. A radicalização dos trânsitos criativos e poéticos entre bi e tridimensionalidade é pensada na análise da 12ª edição da revista *Murro em Ponta de Faca*.

O CORPO EM TRÂNSITO E O DESENHO

Fronteiras borradas

O corpo e suas representações ocuparam importantes lugares de interesse na história. As questões do corpo geraram inúmeras noções e teorias, abrangendo enfoques que vão desde estudos fisiológicos acerca de seu funcionamento até hipóteses com desdobramentos metafísicos. É importante lembrarmos que a história do corpo não é linear, mas costurada nos diferentes graus de interesse atados a tempos, culturas e lugares diversos. Ela avança, mas é feita de idas e vindas, “corre para frente, mas desestabiliza, o tempo inteiro, o passado, modificando-o e lançando projeções futuras.” (GREINER, 2005, p. 16). Esse aspecto da história do corpo encontra ressonância em pontos fundamentais da história da arte, como a relação arte e tempo, por exemplo, e essas recorrências não são acasos. As representações do corpo sempre fizeram parte das problematizações na arte, porém, nos séculos XX e XXI, a arte tem colocado o corpo como sujeito e objeto fundamental.

Nada se compara, em relação à representação do corpo na história da arte ocidental, ao papel central que lhe é dado, gradativamente, a partir do advento das vanguardas estéticas no início do século XX¹. Quando os artistas dos movimentos dessas vanguardas começaram a usar seus próprios corpos como o suporte de experimentações e 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 seriam 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 aquela noção de mundo e vida não era mais suficiente. Santaella afirma:

¹ “Além de onipresente, no decorrer do século XX até hoje, o corpo 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.” (SANTAELLA, 2004, p. 65).

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. (SANTAELLA, 2004, p. 65-66).

As concepções e usos do corpo na arte que se firmam mais veementemente nos anos 1960 sugerem possibilidades poéticas que prosseguem em direção às interações corpo e máquina, corpo e tecnologia, corpo e virtualidade. O corpo se apresenta estático, em movimento, captado, capturado, dividido, íntegro, reproduzido, expandido nas inúmeras perspectivas encontradas nas artes. Corpo pode ser tela, matéria e instrumento, pode ser tema, conteúdo etc. Na experimentação contemporânea, constatamos que o corpo se insere em sistemas que geram uma infinidade de significados.

Esse aspecto sistêmico é naturalmente parte da constituição do corpo em suas interações com o mundo, e a existência de porosidades inerentes às relações corpo/ambiente permite essas trocas de informações. “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.” (SANTAELLA, 2004, p. 66).

Ao refletir sobre as implicações da definição do corpo proposta por Santaella, constato um ponto crítico das noções do *corpo em trânsito* para observar os processos de criação de Alencar, por sua capacidade de gerar mudanças contínuas em seu trabalho – essas também influenciam mudanças no seu entorno e 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, processos de interação contínuos com o ambiente em múltiplos aspectos, por vezes sobrepostos, não lineares. Provocam, também, uma maneira de “ser” artista e a construção da 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 contato com o corpo em todas as etapas do trajeto criativo: idas e vindas.

É bastante claro que o *trânsito do corpo*, para Alencar, abrange todos os aspectos do seu processo de criação. O artista está em permanente estado de construção de signos e significados e constante busca por interpretar e ser interpretado pelo mundo – processo de *semiose do sujeito*. Sujeito aqui entendido como ser que molda e é moldado pela cultura, intrinsecamente pertencente a um tempo e lugar. Um sujeito em contínua constituição de si mesmo, em processo de individuação, em processo de semiose. Para Peirce, “[...] todo estado de consciência é uma inferência: de modo que a vida não é senão uma sequência de inferências ou um fluxo de pensamentos.” (PEIRCE, 2010, p. 306).

Colapietro, por sua vez, ao construir o conceito de *self*, nos diz que “o sujeito é um ser histórico e encarnado.” (COLAPIETRO, 2014, p. 80). As interações com o mundo e com os outros estão diretamente relacionadas com o tempo e o lugar em que vivemos e constituem quem fomos, somos e seremos. Segundo o autor:

O sujeito humano não é simplesmente um ser dividido (consciente/inconsciente), mas também um ser culturalmente sobre-determinado. [...] o sujeito é visto não como uma fonte de pensamento e ação primordialmente livres, mas, ao contrário, como um ser tão profundamente inserido em seu tempo e espaço a ponto de ser amplamente, embora não limitado em sua cognição e conduta. (COLAPIETRO, 2014, p. 81).

Se a constituição do sujeito é elaborada coletivamente, assim se dão, também, os processos de criação e, conseqüentemente, os sentidos de autoria. Cecilia

Salles, ao pensar sobre esses aspectos constitutivos do sujeito, cria o conceito de *autoria em rede*, segundo o qual observamos as características da prática e do pensamento artístico de Alencar, como veremos mais adiante.

A construção de significados está sempre acontecendo, se movendo. “A lei semiótica básica, segundo Garewicz (1978), é a interpretação ou mediação. A principal função do signo é interpretar e ser interpretado simultaneamente.” (SALLES, 2011, p. 163). Acerca dessas especificidades do processo criador, Salles também constata que “o gesto criador é sempre inacabado e, portanto, estreitamente ligado à conceituação da criação como processo sígnico (e, portanto, contínuo), que olha para todos os objetos de nosso interesse [...] como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado.” (SALLES, 2011, p. 165).

Essas características de inacabamento e de constituição subjetiva coletiva são percebidas nos processos de Alencar no atravessamento de 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 na sua capacidade de caminhar pelo mundo em constante movimento de auto modificação e de modificação de seu ambiente, em um moto-contínuo de reciprocidades. Segundo Salles, essa característica é parte intrínseca aos processos de criação e relativiza “a noção de conclusão como uma forma única possível. Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador.” (SALLES, 2011, p. 165).

Apesar de Alencar transitar com desenvoltura pelas linguagens, a dança pode ser pensada, a princípio, como a base de sua atuação. Muito de sua história e formação artística são alicerçadas na dança. Alencar tem cerca de 45 anos de idade. A construção de sua experiência se deu e se dá numa época em que as bordas entre linguagens artísticas têm progressivamente se borrado e, talvez, por grande parte de sua formação ter se dado nesse tempo, essas interações sejam tão naturalmente exploradas no seu fazer artístico.

A dança contemporânea também compartilha com outras manifestações das artes – e especialmente as artes do corpo – esse ambiente instável, fronteiro e, de certo modo, libertador. Atualmente podemos, com certa tranquilidade, estender noções acerca do corpo na experimentação contemporânea da dan-

ça, esta baseada na complexidade das trocas, para algumas proposições do teatro contemporâneo e da *performance art*. As características historicamente² voláteis e porosas da performance, por exemplo, são perfeitamente cabíveis ao pensarmos no corpo que vai para a cena contemporânea: “qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material.” (GOLDBERG, 2006, p. 9).

Epistemologicamente, a linguagem teatral carrega uma tradição multimodal inerente, assimilando a poesia, a música, a dança, o ritual. Essa característica de trânsito entre linguagens é fator estruturante do teatro e, desde seus primórdios, continua se ampliando. Esse ponto é bastante relevante nas pesquisas de alguns pensadores que observaram e observam a cena teatral dos séculos XX e XXI. Hans-Thies Lehmann, por exemplo, ao desenvolver o conceito de teatro pós-dramático, expõe uma espécie de *cartografia expandida* das experimentações sobre a linguagem teatral que permanecem como questões relevantes para a elaboração da teatralidade contemporânea³. Josette Fèral, por sua vez, ao abordar práxis e teoria, observa os limites e as interações de linguagem na cena atual⁴.

² “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” (GOLDBERG, 2006, p. 9).

³ “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.” (FERNANDES, 2013, p. XI).

⁴ “A emergência da teatralidade em outros espaços que não o teatro parece ter por corolário a dissolução dos limites entre gêneros e das distinções formais entre práticas: da dança-teatro às artes multimídia, passando pelos *happenings*, a performance, as novas tecnologias, é cada vez mais difícil determinar as especialidades. À medida que o espetacular e o teatral passaram a

Sob essa perspectiva, Alencar encarna as inquietações dos artistas de nosso tempo, solicitados a criar e a responder às múltiplas e fragmentadas interações de linguagens artísticas 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. Esse procedimento se dá a longo prazo, no transcorrer das múltiplas experiências que o artista atravessa e cria enquanto dá forma a um trajeto artístico mais amplo e que explicita a impossibilidade de separação entre artista-corpo e a substância ética e estética de seu projeto poético. “Fica clara a necessidade de se observarem tais percursos como espaço de constituição da subjetividade. Projeto e artista estão imbricados de modo vital, que está sempre em mobilidade. São redes em permanente constituição.” (SALLES, 2013 p. 103).

Alencar é poeticamente objetivo acerca das questões de continuidade e da criação de sua subjetividade por meio das buscas de seu trabalho:

Nos pequenos espaços vazios entre um gesto e outro minha alma dança inebriada. Ela mergulha nos silêncios e nada nas entrelinhas dos movimentos. Perpassa pelas tramas do tecido sensório como uma linha invisível, costurando uma imagem na outra⁵. (ALENCAR, 2011, s.p.).

Quanto às interações de linguagens, ele nos oferece algumas pistas quando reflete sobre as interações entre corpo e desenho:

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

— — —
fazer parte de novas formas, o teatro, repentinamente descentrado, foi obrigado a se redefinir.” (FERÁL, 2015, p. 82).

⁵ *Alfaiataria de Gestos Extra Cotidianos* (2011). Texto de Roberto Alencar que integra os arquivos do processo de criação do espetáculo *Alfaiataria de Gestos* (2012).

relações entre a gestualidade do corpo no espaço contaminada pelo gesto do desenhista e vice-versa⁶. (ALENCAR, 2017, s.p.).

Essas questões são muito perceptíveis ao observarmos os cadernos de Alencar: além das fortes relações entre desenho e corpo, há ali uma pesquisa que busca expressar o corpo criativo, que dança e que atua em presentificação, mal contido na bidimensionalidade que o papel naturalmente impõe ao desenho.

Ainda no mesmo documento, Alencar afirma que “o corpo inteiro se envolve no desenho e não somente o olho e a mão do desenhista.” (*ibid.*). Aqui surge uma questão relativa à técnica e ao treinamento artístico: para conseguir esse envolvimento, o artista precisa, necessariamente, de um corpo treinado, capaz de realizar/ser imagens, criando proposições e formas no embate consigo próprio, com os objetos, com o outro, com o espaço e com o tempo. Meyerhold, entre tantos teóricos e práticos do teatro e da dança do século XX, 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 quase “versificado”. (PICON-VALLIN, 2013, p. 57).

Sobre esse corpo especializado, Alencar nos diz:

A presença nos treinamentos e compartilhamentos de procedimento de outros artistas, profissionais e em formação, é de extrema importância para o desenvolvimento da corporeidade 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

⁶ Projeto *Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho* (2017).

mover. Para tanto, nada melhor do que estar junto com outros modos de pensar e se expressar com o corpo⁷. (ALENCAR, 2017, s.p.).

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

Desenhos 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 – matéria-prima – que vão para a cena? Ou os desenhos são, também, a própria matéria-prima? Segundo Salles, esses meios criativos surgem “como os modos de lidar com as propriedades dessas matérias-primas, ou seja, modos de transformação.” (SALLES, 2006, p. 84).

Mesmo que alguns estudos possam apresentar qualidade visual por si mesmos, o que obviamente ultrapassa 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 observação e estudo do corpo e dos estados corporais. Desenho e corpo são matérias-primas que formam dupla 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.

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

⁷ Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho (2017).



Figura 1

Esboços feitos no processo de *Um Porco Sentado* (2010). Fonte: acervo do artista.

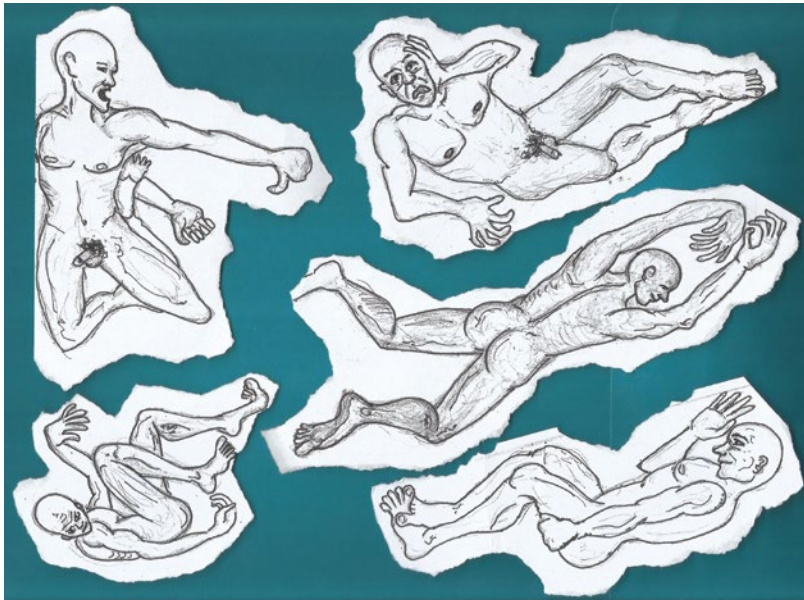


Figura 2

Estudos criados no contexto do processo de *Zoopraxiscópio* (2014). Fonte: acervo do artista.

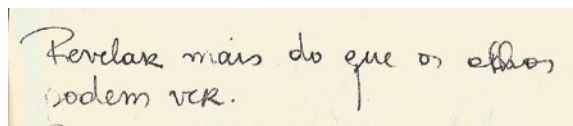


Figura 3

Fragmento do caderno de ensaios de *Zoopraxiscópio* (2014). Fonte: cedido pelo artista.

Esse desejo de investigar as relações entre o visível e o invisível se faz presente em diversos momentos de seu processo criativo. A 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* (2017):

As ideias nascem querendo se tornar obras assim como cada espermatozoide – na corrida da fecundação – quer se tornar um corpo. (ALENCAR, 2017, s.p.).

Esse movimento impulsiona o artista “a vencer o desafio, sair 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.” (SALLES, 2011, p. 33).

Ao 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 a obra⁸. A inquietação e prolificidade do artista criam rapidez na concatenação de suas ideias, fluxos criativos, mecanismos de criação. Planos se misturam e o embate artista-obra se dá nessas correntezas sobrepostas.

⁸ “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.” (SALLES, 2011, p. 33).

Os processos de criação são construídos de modo relacional, indicando que elementos aparentemente distanciados interagem, pois o movimento de transformação se articula na maneira em que um componente percebido se liga a outro. O *novo*, o aspecto transformador, surge do modo como esses dados são postos em conexão (SALLES, 2011, p. 100). Assim, esses desenhos (figuras 1 e 2), que por si são formas vigorosas surgidas nas inter-relações de ideias, não se extinguem neles próprios: eles geram interações e 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*⁹, de 2010:

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. (ALENCAR, 2010, s.p.).

Essa declaração do artista indica que a ação poética se dá numa textura fronteira entre bi e tridimensionalidade e entre desenho e corpo. Seus cadernos com estudos e registro de processos, inequivocamente, apresentam um pensamento constante acerca do corpo e sua possibilidade expressiva, seja esse corpo bi ou tridimensional. Em um dos cadernos referentes ao processo de *Alfaiataria de Gestos*, Alencar registra “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 precisam de contorno, massa, volume para se materializarem. Na junção de corpo e desenho, elaboram-se possibilidades de movimento e, mais tarde, a

⁹ Documento criado no processo de feitura do espetáculo *Um Porco Sentado*, em 2010.

cena. O modo como o artista pensa, nesse documento, no estabelecimento do gesto do corpo como materialidade visual muito próxima a elementos básicos do desenho, indica que este é um 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. Fica muito claro que 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, também, um *pensamento em trânsito*.

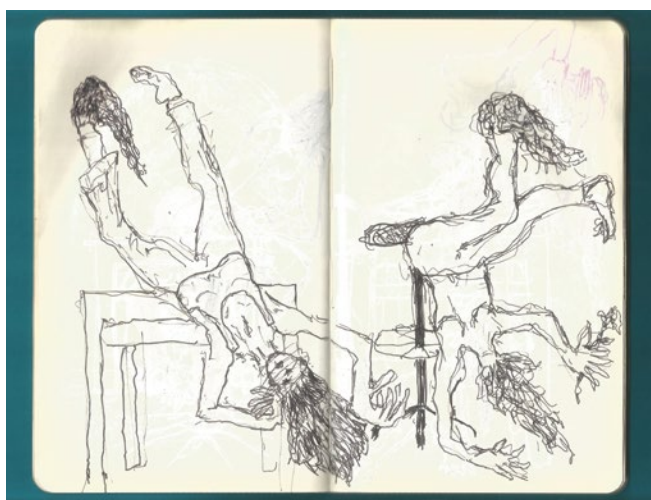
No mesmo caderno, há uma infinidade de esboços, desenhos preparatórios e esquemáticos feitos durante os ensaios, onde ele desenha os corpos em movimento das duas bailarinas que atuaram no trabalho *Alfaiataria de Gestos* – como veremos ao observarmos alguns desses desenhos (ver figuras 4, 5, 6 e 7), imagens que captam gestos, estados, tensões e possibilidades corporais.

Esses desenhos trazem em si qualidades sobrepostas: são esboços, estudos de possibilidades gráficas, são registros na medida em que assinalam um momento do ensaio e são indicadores de alternativas de estados e movimentos para o corpo que vai para a cena. Além disso, nos ensaios, os movimentos dos corpos atuantes também são esboços. Ainda não há nenhuma definição, são investigadas possibilidades, pois escolhas ainda estão em curso.

Esboços podem apontar muita proximidade com a obra em si, mas possuem outra materialidade. Não são a obra, mas podem fazer parte da preparação e do planejamento da obra (SALLES, 2006, p. 33). Na criação de um espetáculo de dança, Alencar cria esboços que são, a princípio, muito ligados às artes visuais, pois estabelece táticas de criação do desenho em trânsito com os ensaios e os corpos. Nesses esboços rápidos, feitos no transcurso do ensaio, em plena intensidade criativa, o artista pretende captar o necessário, a síntese do corpo, do gesto, do movimento, da ação – são índices de imagens cênicas em processo de construção. No entanto, isso não quer dizer que esses documentos sirvam só como modo de registro ou ferramentas auxiliares da criação. São registros dos gestos que contém uma memória do processo.

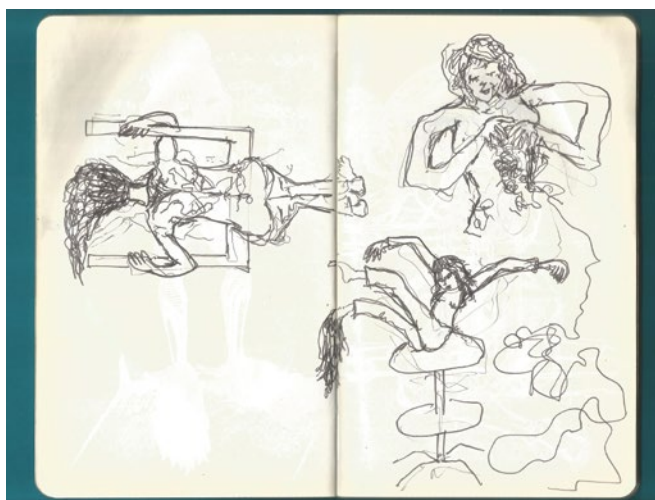
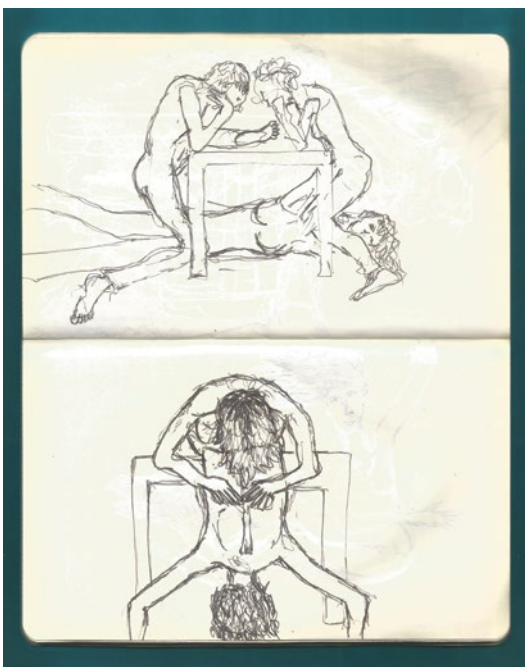
Se o gesto pode ser repertório/memória de ações que atravessam o corpo, de imagens que o corpo deixa no tempo, os desenhos podem extrapolar funções de registro do gesto e se tornam parte do próprio gesto. Nesse sentido, esses

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 – a ação do desenhar.



Figuras 4 e 5

Esboços feitos no processo de *Alfaiataria de Gestos*. Fonte: acervo do artista.



Figuras 6 e 7

Esboços feitos no processo de *Alfaiataria de Gestos*. Fonte: acervo do artista.



Figuras 8 e 9

Desenhos feitos no processo de *Alfaiataria dos Gestos*. Fonte: acervo do artista.

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 8 e 9). Esses desenhos 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 criar 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 10).



Figura 10

Documento de processo de *Alfaiataria de Gestos*. Fonte: acervo do artista.

Há, também, a possibilidade de Alencar se debruçar sobre essas ideias e criar desenhos que, apesar de se relacionarem com os processos de cena, se estabelecem como obra em si, independente (ver figura 11).



Figura 11

Desenho relacionado ao processo de criação do espetáculo *Alfaiataria de Gestos*. Bico de pena e nanquim sobre papel A4. Fonte: acervo do artista.

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 a seus desejos, tenta captar possíveis rumos, é meio de estudo anatômico e poético do corpo, de estudo do espaço, do movimento; 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 a seu próprio corpo. Essa investigação faz parte da construção da obra e gera as redes que a constituirão. Sob esse aspecto, “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.” (SALLES, 2006, p. 33). Apresenta-se, assim, 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 aos envolvidos na criação. Todos agem para produzir uma espécie de trama imagética composta pela variedade e quantidade de imagens produzidas e que vão gerar a forma espetacular. São essas redes relacionais sobrepostas e interativas que constituem e alimentam os processos de criação e comunicação.

É importante observarmos que a interatividade é uma característica imprescindível da rede ao discorrermos sobre processos de criação. Ao pensarmos os processos de criação como instrumentos comunicativos, a interatividade deve ser especialmente levada em conta, uma vez que o processo de criação está inserido no campo relacional, pois “[...] toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo.” (SALLES, 2014, p. 26). Nessas trocas, Alencar se abre como autor das ideias, ações, poéticas e imagens derivadas de sua criação, sempre as colocando em questão, diante de todas as outras propostas formadoras da dinâmica criativa. Essa atitude aponta que as proposições de seu trabalho estão na sua elaboração e se dão em rede.

Volto ao conceito de autoria em rede criado por Salles e desenvolvido a partir das relações entre as ideias peirceanas acerca da subjetividade, da semiose do sujeito e do *self* – estas articuladas por Colapietro (2014) – e a Teoria Crítica de Processos de Criação de Salles (2017).

Ao interpretar Peirce e elaborar o seu conceito de *self*, Colapietro afirma que “o sujeito tem a forma de uma comunidade e está imerso em uma multiplicidade de interações; no entanto, essa visão não envolve absoluto apagamento do sujeito, mas centralidade nas práticas entrelaçadas.” (COLAPIETRO, 2014, p. 16). Somos constituídos pela cultura e constituímos a cultura, como seres processuais e relacionais. Portanto, não existe processo de autoria alijado da relação com o outro, com o contexto temporal, histórico, geográfico e social. Para Salles a construção da autoria se dá “nessa interação entre o sujeito e os outros. É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção.” (SALLES, 2017, p. 39-40). Ou seja, sob essa perspectiva, são as relações, as trocas e trânsitos que constituem as redes que formam o sentido de autoria.

Alencar, no *Projeto Incunábula: o trânsito do corpo entre a dança e o desenho*, desenvolve algumas de suas ideias acerca da importância das trocas em seu processo de criação que dialogam com a teoria de Salles sobre a constituição de autoria:

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. (ALENCAR, 2017, s.p.).

O artista nos informa que quer fomentar experiências em rede, 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 e dos sentidos autorais do trabalho.

Essa questão se desvenda, em certo grau, na apresentação de uma experimentação performática proposta pelo *Projeto Incunábula: O trânsito do corpo entre a dança e o desenho* (2017). Alencar, ao propor essa performance, pretende:

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. (ALENCAR, 2017, s.p.).

Portanto, o artista deseja estabelecer um contato mais profundo e explícito com o espectador, no sentido do partilhamento de experiências e, conseqüentemente, autorias. Para ele, interessa, também, um pensamento que considere o corpo como possibilidade expressiva ampla, intersemiótica e coletiva, com encadeamentos de criação físicos e sensíveis. Alencar almeja fundar pontes entre o visível e o invisível, entre o objetivo e o subjetivo. Na experiência que propõe, os sentidos de autoria em rede estão explícitos; o artista tem consciência de que o processo de criação se edifica no lugar das interações – inclusive as subjetivas – e usa essa característica como estratégia poética de seu trabalho. Talvez seja importante frisar que, ao usar o exemplo da proposição de criação coletiva feita por Alencar, não devemos de modo algum confundir os significados de autoria coletiva com os de autoria em rede. O conceito de autoria em rede contém os conceitos de autoria coletiva e de procedimentos tradicionalmente considerados “solitários”, tais como desenhar, pintar, esculpir, criar objetos etc.

Voltando ao desenho, observo que as diversas formas de sua utilização em diferentes contextos criativos indicam que, para Alencar, o seu uso é pensado, também, como algo além de ferramenta ou instrumento que gere procedimentos de criação: é gatilho e matéria de extrema importância na construção de seu trabalho para o palco. O artista propõe, ainda, a junção do corpo e do desenho, no papel e na cena em atos e experimentações contínuas, como nesta cena de *Zoopraxiscópio* (ver figura 12).

Alencar toca nessas questões no texto *Alfaiataria de 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. (ALENCAR, 2016, s.p.).

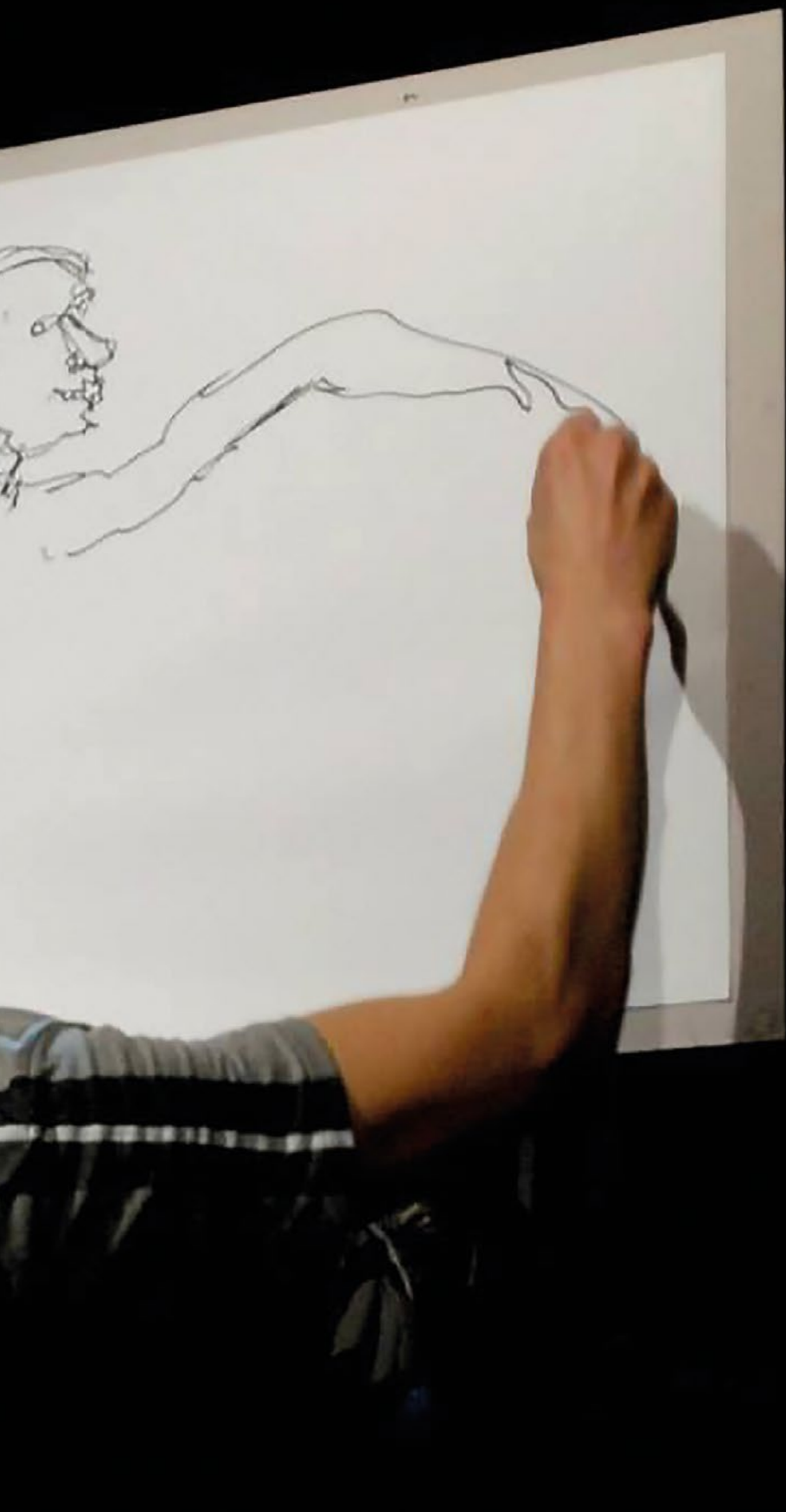
Genericamente, podemos definir como “simbiose entre o incorpóreo e a matéria”, tanto a criação do desenho sobre algum suporte, quanto a criação dos gestos que vão surgindo no corpo que vai para a cena. Alencar fala de desenho ou de corpo? De ambos. Serve-se de estratégias do desenho para criar o corpo que vai para a cena e vice-versa. Seu processo criativo é radicalmente intersemitótico; acumula, traduz e transpõe o conhecimento de uma linguagem para outra e, como já constatamos, o trânsito entre linguagens é parte indissociável dos processos de criação.

Observemos algumas dessas anotações visuais, feitas no momento de deriva, em pleno movimento de ensaio (ver figuras 13, 14, 15 e 16). Há nessas imagens a interação da escrita, do desenho e do corpo. Tratam-se de imagens que, apesar de *a priori* investigarem as relações do corpo no espaço e com o outro, são desestabilizadoras; anotações e desenhos feitos na pressa do ensaio, em fluxo, inacabadas. São *fluxo de pensamento, movimento*, amalgamados até as fronteiras entre onde começa um e acaba o outro. Misturam-se de tal forma que se torna impossível definir uma primazia.



Figura 12

Cena de *Zoopraxiscópio*. Foto de Rogério Marcondes. Fonte: acervo do artista.



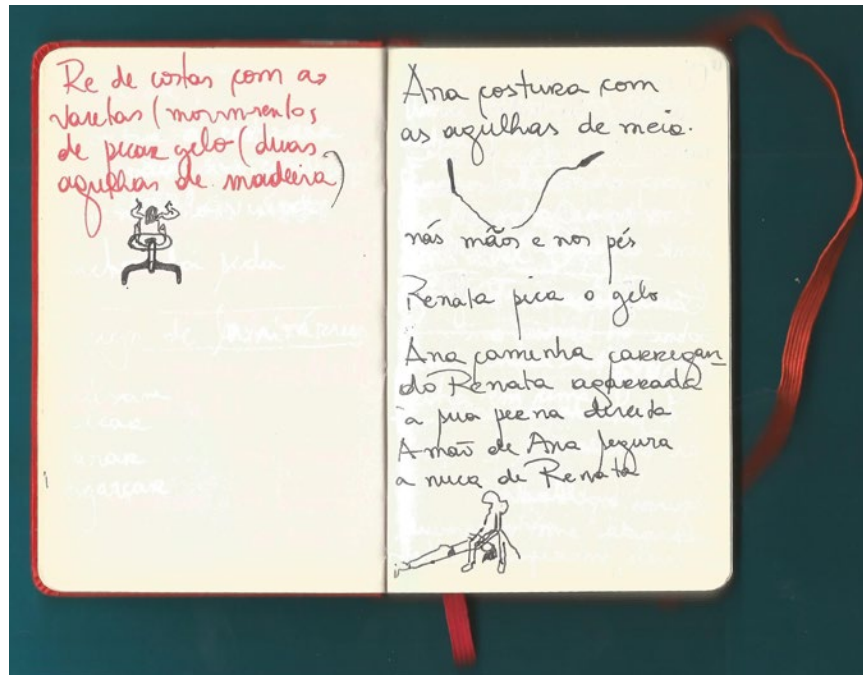


Figura 13

Documento de processo de *Alfaiataria de Gestos*. Fonte: acervo do artista.

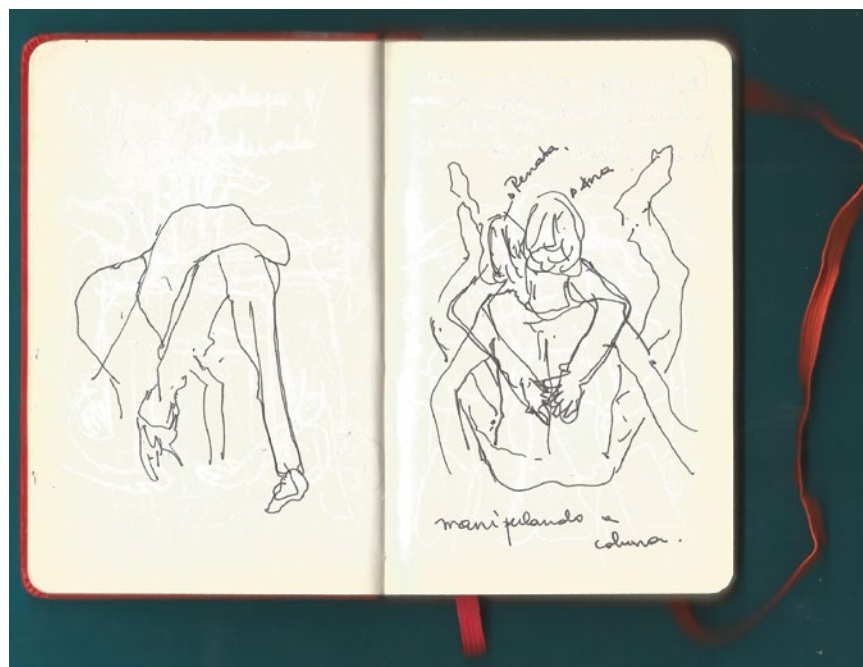


Figura 14

Documento de processo de *Alfaiataria de Gestos*. Fonte: acervo do artista.

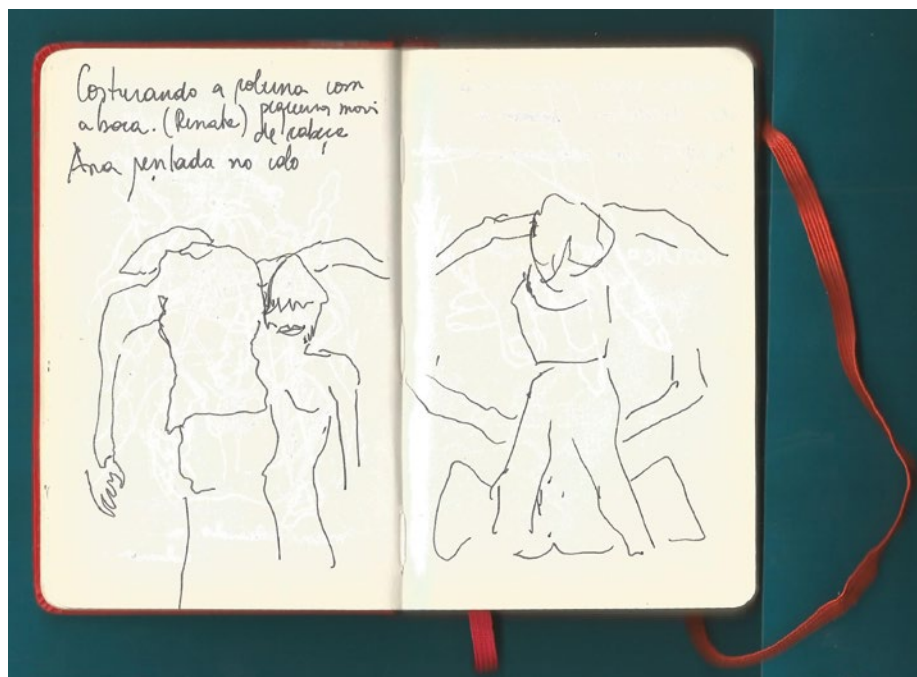


Figura 15

Documento de processo de *Alfaiataria de Gestos*. Fonte: acervo do artista.

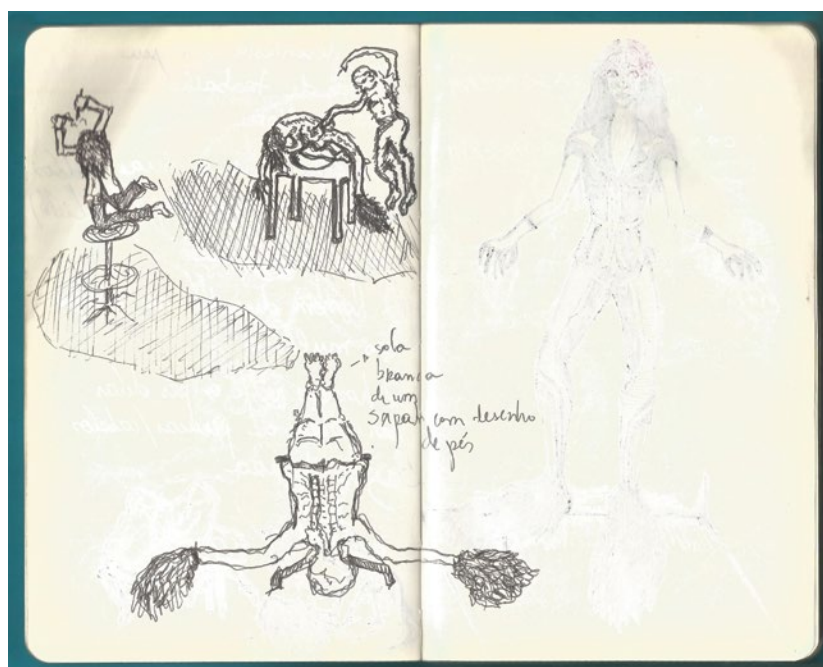


Figura16

Documento de processo de *Alfaiataria de Gestos*. Fonte: acervo do artista.

Essas anotações e pequenos esboços são esquemas do fluxo do pensamento e do corpo que apontam possibilidades para o corpo em cena, criam uma linguagem para indicar o movimento e estados possíveis do corpo em relação ao ambiente e ao outro nas propostas para a cena: *são um meio de comunicação com a obra em processo*. Trata-se de tentativas do artista de elaborar trocas entre o corpo em processo de criação, o seu pensamento sobre sua arte e o relacionamento de seu projeto artístico com o mundo e, também, com a memória. Greiner e Katz (2001, p. 71), ao investigarem sobre os aspectos mais gerais das trocas do corpo com a cultura que estão presentes nos processos de criação, afirmam que 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.” (GREINER; KATZ, 2001, p. 71).

Essa permeabilidade entre meio e corpo, que se faz presente nesses desenhos, é a materialização dessas trocas. A memória encontra-se no corpo, nos gestos e nas ações mediadas entre corpo/intérprete e espectador. Segundo Alencar¹⁰:

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. (ALENCAR, 2017, s.p.).

Obviamente, essa “memória celular” não se trata somente de lembrança particularizada, mas de memória ligada à história coletiva, abrangente, formativa e inserida na cultura; uma memória atávica. Ora, se o corpo está imerso nessa memória, seus processos de criação de imagens são ativados e estão contidos nessa memória. Além disso, da “memória celular” ao “corpo inteiro”, temos várias gradações de intensidades para possíveis desdobramentos para o corpo e suas interações. Observando as escolhas do artista, percebo que todas essas possibilidades podem se materializar como pensamento na cena, enquanto fisicalidade *do e no* corpo – imagem, pois se pretende fazer “as formas se moverem”.

¹⁰ Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho.

Fazemos “as formas se moverem” implica, necessariamente, na proposição de um processo comunicativo. Essa busca intensa pelo estabelecimento de uma comunicação fina, que atravesse o visível e toque o sensível, talvez possa justificar certos experimentos de Alencar com o desenho, nos quais o excesso evidencia uma finalidade além da revelação da forma: a transmissão de sensações pelo movimento.

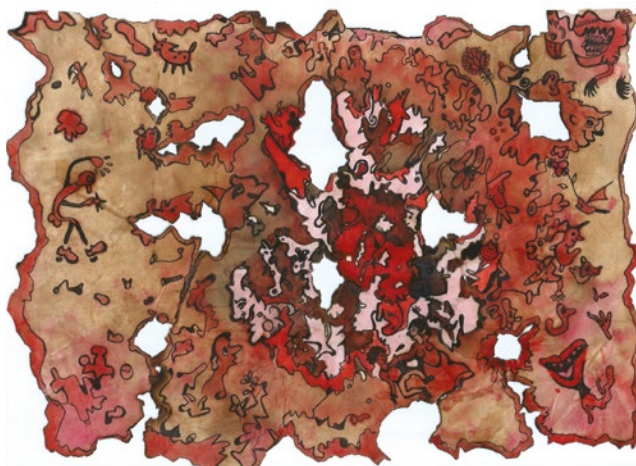


Figura 17

Estudo de Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.



Figura 18

Estudo de Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.

Observamos essas características nos desenhos das figuras 17 e 18, criados já fora do contexto da edificação do espetáculo *Um Porco Sentado* (2010), mas com clara influência desse trabalho. São experimentações do desenho que se colocam entre a figuração e a abstração. São membros, cabeças, corpos, manchas, cheios e vazios. 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 o *Projeto de Um Porco Sentado*, Alencar diz:

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. (ALENCAR, 2010, s.p.).

Essa fala deixa patente que, no emaranhamento de matérias e propostas, Alencar almeja promover uma imersão de todos (artistas e espectadores) em procedimentos que propõem tocar nos fios dos sentidos, pretendendo aumentar o que ele chama de “gama de sensações”. Como temos visto, o percurso criativo de Alencar é composto por sequências de práticas criadoras inter-relacionadas. O artista as combina e transforma, criando novos significados. Ou seja, é capaz de juntar fragmentos diversos – “camadas sobrepostas de signos” –, combiná-los e, com isso, criar o seu universo.

Jogando com Francis Bacon

Pensando sobre essas imbricações entre corpo, desenho e texto, *Um Porco Sentado*, primeiro trabalho da trilogia e que aborda uma leitura do universo do artista Francis Bacon, apresenta questões interessantes sobre esses elementos (ver figura 19). A partir dessas questões e anotações, vou observar as interações dos processos de Alencar com a obra do pintor anglo-irlandês:

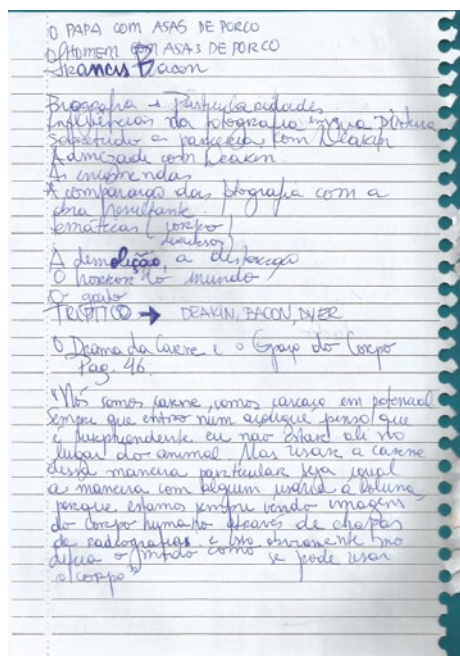


Figura 19

Fragmento de texto do processo de *Um Porco Sentado*. Fonte: acervo do artista.

Transcrição do texto da figura 19:

- O Papa com asas de porco
- O homem com asas de porco

Francis Bacon

Biografia – particularidades

Influências da fotografia na sua pintura

Sobretudo a parceria com Deakin

As encomendas

A comparação das fotografias com a obra resultante

Temáticas (corpo, discursos)

A demolição, a distorção

O horror do mundo

O grito

TRÍPTICO – Deakin, Bacon, Dyer

O Drama da Carne e o Espaço do Corpo

Pag. 46

“Nós somos carne, somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal. Mas usar a carne dessa maneira particular seja igual à maneira como alguém usaria a coluna, porque estamos sempre vendo imagens do corpo humano através de chapas de radiografias e isso obviamente modifica o modo como se pode usar o corpo”.

Nesse fragmento, observamos que Alencar começa a adentrar, tateando, questões do universo de Bacon, criando jogos de palavras que, mais tarde, gerarão o título do espetáculo *Um Porco Sentado*: as frases “O Papa com asas de porco” e “O homem com asas de porco”, possivelmente inspiradas na pintura *Figura com carne* (1954), de Bacon (ver figura 20), na qual uma personagem está sentada num trono formado por metades de carcaças de porco. A pintura, por sua vez, seria inspirada na foto que o fotógrafo John Deakin fez de Bacon para a revista *Vogue* em 1952 (ver figura 21) e pelo retrato *Papa Inocência X* (1650), de Diego Velázquez (ver figura 22).

A seguir, nas “notas”, há uma lista de possibilidades de assuntos passíveis de investigação e aprofundamento (biografia de Bacon: particularidades; influências da fotografia em sua obra; o horror do mundo etc.). Aqui, percebemos uma perspectiva de organização e de delimitação da investigação naquele momento, um

mapa, quase um esquema, de etapas a serem cumpridas para que alguns objetivos sejam alcançados. Por último, no documento, observamos um fragmento de uma entrevista dada por Bacon a Sylvester. Essa entrevista completa se encontra em um livro¹¹ que o artista cedeu a essa pesquisa, junto a outros materiais sobre Bacon, enfatizando que o pintor é referência fundamental em seu trabalho.

Na possível constatação da representação do corpo como carne viva por Bacon, potencialmente matéria: estaria nesse aspecto a sensação que interessa a Alencar? Bacon diz que o corpo é carne, que a carne é matéria e que a forma como vemos as imagens do corpo modifica o modo como o usamos. Nesse sentido, o desenho, para Alencar, é procedimento que objetiva trazer um olhar profundamente modificador do corpo.

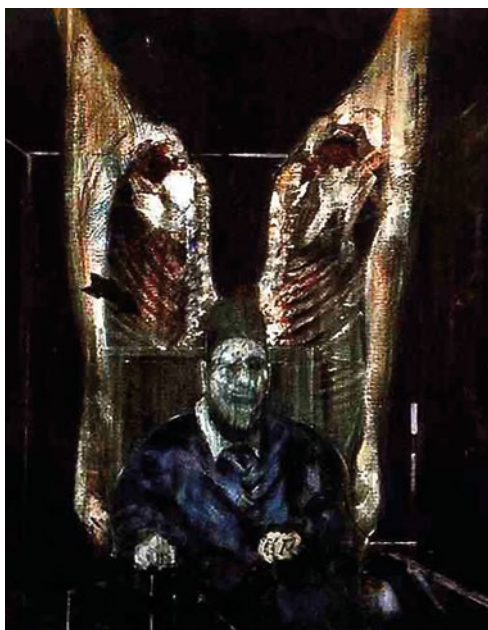


Figura 20

Figura com Carne, de Francis Bacon – 1954. Art Institute Chicago.

¹¹ SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.



Figura 21

Foto de Bacon por John Deakin para a revista *Vogue* – 1952. Fonte: Site da Galeria Guy Berube.



Figura 22

Papa Inocência X, de Diego Velázquez – 1650. Fonte: *A História da Arte* (1993).

O espetáculo *Alfaiataria de Gestos* (2012), por exemplo, é edificado na relação do artista com o desenho. Há cenas inteiras em que linhas feitas de tecido e barbantes são dimensionadas no espaço cênico que é dividido por áreas de atuação marcadas por desenhos de contorno feitos com fita adesiva, remetendo a modelos de cortes de alfaiataria. A definição e a disposição de atores e objetos são discutidas nos esboços feitos pelo artista, como podemos ver na comparação entre as figuras 23 e 24.



Figura 23

Cena de *Alfaiataria de Gestos*. Foto: Rogério Marcondes.



Figura 24

Grafite sobre papel. Dimensão A4 – 2012. Fonte: acervo do artista.

Seus desenhos são maneiras de ver o corpo, propõe mudanças nos modos de usá-lo no mundo e, também, propõem mudanças ao mundo. E, para isso, precisam estar o mais próximo possível da sua cena; precisam pulsar, gerar tensões. Segundo ele, quando discorre sobre a possibilidade expressiva do corpo no projeto de *Um Porco Sentado*:

A carne exposta em franco confronto com os ossos; a carne que escorre, pendura-se e contorce-se, faz acrobacias no esqueleto humano, como um atleta agarrado em seu trapézio. Os corpos estão em perpétuo embate: há sempre um confronto, alterando a tensão entre os corpos. (ALENCAR, 2017, s.p.).

Para Alencar, o corpo em cena necessita o tempo todo compreender-se movimento capaz de ultrapassar a representação da realidade, com o mesmo sobressalto do artista que se surpreende por seu corpo não estar pendurado num gancho de

açougue. Essas questões se repetem, fazem parte do cerne da experimentação. Vejamos a figura 25:

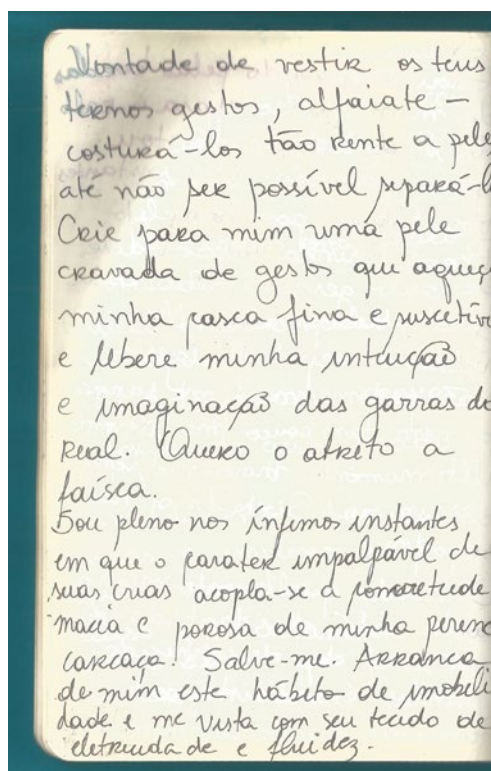


Figura 25

Documento de processo de *Alfaiataria de Gestos*. Fonte: acervo do artista.

Transcrição do texto da figura 25:

Vontade de vestir os teus gestos, alfaiate – costurá-los tão rente a pele até não ser possível separá-lo. Crie para mim uma pele cravada de gestos que aqueça minha casca fina e suscetível e libere minha intuição e imaginação das garras do real. Quero o atrito e a faísca. Sou pleno nos ínfimos instantes em que o caráter impalpável de suas crias acopla-se à concretude macia e porosa de minha perene carcaça. Salva-me. Arranca de mim este hábito de imobilidade e me vista com seu tecido de eletricidade e fluidez.

Nesse documento do processo de *Alfaiataria de Gestos* (2012), esses pontos estão presentes mais uma vez. O artista cria uma narrativa poética poderosa do corpo, do gesto e do movimento, num fluxo de imagens que seguem percorrendo sobre a criação artística, abrindo perspectivas, tentando apontar saídas para que o corpo se liberte de um estado inercial – “arranca de mim esse hábito da imobilidade” – para atingir uma possibilidade expressiva tal, que a sua pele seja “cravada de gestos que aqueça minha casca fina e suscetível e libere minha intuição e imaginação das garras do real”.

Partindo dessas colocações e retornando o olhar para o processo de criação de *Um Porco Sentado*, Bacon, assim como Alencar, acreditava que a arte deveria captar algo além da representação, tocando zonas psicofísicas diretamente ligadas à percepção:

DS: É uma questão de conciliar os opostos, suponho – de fazer uma coisa ser ao mesmo tempo coisas contraditórias.

FB: Não é isso que se deseja? Que uma coisa seja tão factual quanto possível e ao mesmo tempo tão sugestiva ou reveladora de áreas de sensação, em vez de parecer simples ilustração do objeto que se pretendeu fazer? Não é em torno disso que gira toda arte? (SYLVESTER, 2007, p. 56).

Além desse importante ponto relacionado à percepção, as demandas da obra baconiana sobre a sensação, a representação do objeto e do corpo são tomadas, a princípio, por Alencar como motes criativos do processo de *Um Porco Sentado*. Entretanto, atravessam todos os seus processos criativos, pois parecem reverberar muito consistentemente em suas inquietações poéticas. Machado, no ensaio sobre Gilles Deleuze e a pintura, analisa o olhar do filósofo sobre a obra de Francis Bacon e afirma:

A figura criada por Bacon para escapar da representação tem duas características. Primeiro, em vez de remeter a um objeto exterior, a um modelo, que pretenderia representar ou imitar, a figura é uma forma sensível que remete à sensação, age diretamente sobre o sistema nervoso. Assim, quando Bacon

diz, [...], que a figura está na fronteira da abstração, mas nada tem a ver com ela, ele explicita que isso é uma tentativa de fazer com que a pintura atinja o sistema nervoso. Bacon faz uma diferença entre a pintura que comunica diretamente e a que comunica através da ilustração. Usando mais ou menos como sinônimos sistema nervoso e emoção, como também cérebro e inteligência, ele diz: “Certa pintura toca diretamente o sistema nervoso e outra lhe conta a história num longo discurso através do cérebro”. E também: “A diferença é que a forma ilustrativa imediatamente lhe diz, através da inteligência, aquilo que ela expressa, enquanto no caso da não ilustrativa ela primeiro atua nas emoções e depois faz revelações sobre o fato”. (MACHADO, 2010, p. 227).

Indagações importantes na obra de Bacon – sensação e representação – convergem para o processo artístico de Alencar. No documento de processo *Projeto de Alfaiataria de Gestos* (2011), é muito explícito o lugar da representação e da sensação na proposição poética mais ampla de Alencar. Para ele:

A figuração e a representação serão firmemente combatidas, tanto no tratamento da imagem como no levantamento do material expressivo” que pretende “pensar numa cartografia de imagens e sensações capazes de desenhar as peculiaridades e motivações internas que fazem mover o corpo de cada intérprete. (ALENCAR, 2011, s.p.).

Há uma grande identificação com o universo baconiano. A partir do processo de *Um Porco Sentado*, Alencar se apropria de imagens de obras de Bacon e fotografias de Deakin – inclusive retratos do artista anglo-irlandês – e as reinterpreta no desenho (ver figuras 26, 27 e 28). Há aqui um procedimento de aproximação explícito. Segundo Alencar, em texto compartilhado no grupo do Facebook intitulado “Beto – Processos de Criação”¹²:

¹² Grupo criado pelo artista para disponibilizar documentos de processos para o autor e para Cecília Almeida Salles.

Estas foram as colagens que eu fiz no processo do Porco. Xeroquei várias imagens das pinturas do Bacon e outras imagens de fotos do John Deakin de alguns dos melhores amigos de Bacon e fotos de animais colhidas na internet. Colei numa sequência aleatória. Sorteava de uma caixinha e colava no sulfite. Servia para inspirar caminhos inusitados para as coreografias. Depois fui transformando as colagens em pinturas. (ALENCAR, 2017, s.p.).



Figura 26

Documento de processo de *Um Porco Sentado*. Fonte: acervo do artista.



Figura 27

Documento de processo de *Um Porco Sentado*. Fonte: acervo do artista.



Figura 28

Documento de processo de *Um Porco Sentado*. Fonte: acervo do artista.

O movimento está latente. São formas reconhecidamente humanas e animais, mas com um tratamento espacial e de cores que as projeta além de possibilidades ilustrativas. A dissolução e a reconstrução dos contornos da figura e do espaço agem, alternadamente, como modo de acionar as forças de comunicação entre as formas que darão potência às imagens. Se voltarmos um pouco atrás e observarmos a figura 18, que tem como origem essa experiência, percebemos o desenvolvimento dessa proposta de Alencar que, como Bacon, quer desvincular as figuras da representação em busca da comunicação de formas além da sua reprodução, mais ligadas à sensação.

Olhando para esses desenhos, também notamos que há uma aproximação e uma apropriação muito manifesta da poética de Bacon. Ambos pretendem desvincular a imagem da representação, no entanto, mantém certa reserva em mergulhar totalmente na abstração. Esse aspecto é perfeitamente ilustrado pelo pintor:

Acho que, em nossas conversas anteriores, quando falamos da possibilidade de criarmos uma aparência a partir de uma coisa não ilustrativa, eu exagerei. Porque, se teoricamente, a gente deseja uma imagem construída com manchas irracionais, por outro lado, o aspecto ilustrativo inevitavelmente terá de estar presente na reprodução de certas partes da cabeça e do rosto; se deixarmos

de fora esse aspecto, estaremos simplesmente fazendo um desenho abstrato. Acho que isso, de que muitas vezes tenho falado, é uma teoria minha inexequível. Veja bem, estamos falando de coisas como orelhas e olhos. Mas acontece que alguém poderá querer fazê-los o mais irracionalmente possível. E a única razão para esta irracionalidade é que, no caso de tudo ir bem, ela trará mais vigorosamente a força da imagem do que se a gente sentasse e fizesse uma ilustração da aparência; coisa, é claro, que os milhares de estudantes de arte espalhados pelo mundo podem fazer. Mas estou pronto a admitir que minha teoria é absurda e impossível. (BACON *in* SYLVESTER, 2007, p. 126).

Assim, Bacon age numa materialidade pictórica volátil em que a forma abstrata chega controladamente às representações do corpo. O desenho, de modo geral, serve à elaboração de imagens do corpo que atuam no espaço da bidimensionalidade e engendram certa permanência bastante questionável.

O pensamento sobre o corpo e a semelhança da forma do corpo é graduado pelas materialidades e ações que o artista visual vai aplicar em um suporte: pinceladas, tinta, cor, traço, sombra, profundidade etc. (ver figura 29). O artista do corpo em processo de criação é *a ação e a forma projetada*.

Para refletir sobre as relações entre corpo e artes visuais, darei como exemplo a escultura. Para isso, façamos um exercício: tentemos pensar o corpo nas artes do corpo como um objeto tridimensional. Percebamos como esse corpo apresenta semelhanças muito próximas – de certo modo – com a natureza da escultura. Ambos ocupam um lugar no espaço, ambos estão submetidos à ação do tempo, ambos se extinguirão num determinado momento. A constatação desses estados comuns nos indica que as ligações entre as artes visuais e as do corpo se encontram em suas relações com o tempo. Voltemos aos aspectos inferenciais dos processos de criação: segundo Rosalind Krauss, o tempo é o fator que define a natureza dos corpos, criando sentido a partir das inter-relações que estabelecem entre si, continuamente.

Todos os corpos, entretanto, existem não apenas no espaço, mas também no tempo. Eles continuam e podem assumir, a qualquer momento de sua

continuidade, um aspecto diferente e colocar-se em relações diferentes. Cada um desses aspectos e agrupamentos momentâneos terá sido o resultado de um anterior e poderá vir a ser a causa de um seguinte, constituindo, portanto, o centro de uma ação presente. (KRAUSS *apud* LESSING, 2001, pag. 5-6).

Portanto, os objetos artísticos são criados e postos no mundo, mas não são de modo algum estáticos: se *movem*, pois tempo e espaço se movem em torno deles. O corpo do artista do corpo, assim como os objetos de arte, é *sempre fluxo* no tempo e não se significa somente no momento em que a cena, coreografia, intervenção é apresentada – em seu processo de elaboração e de construção de significados também há continuidade. Além disso, o artista do corpo, como o objeto/proposição de arte, interage com o espectador conscientemente para a criação de significados com toda a complexidade da vibração de seu estado/ criação/vida. Sempre em fluxo. Tomando como exemplo a dança, Greiner toca no aspecto de impermanência que atravessa todo o fazer artístico:

[...] a dança sempre trabalhou com um tipo de permanência que não é fixa porque se organiza em níveis diferentes. Esta não é uma invenção da dança contemporânea, trata-se da própria natureza do corpo. Muitas vezes, a dança é aparentemente estática num nível macroscópico, mas intensamente trabalhada através de movimentos microscópicos, criando uma espécie de impermanência invisível que resiste e transforma os estados corporais em potência. (GREINER, 2009, p. 182).

Aqui aparece, novamente, o aspecto inferencial presente nos processos de semiose e de criação. Ele permite que a impermanência se instale em todos os processos de criação e propicie ao artista do corpo, por exemplo, ressignificar a noção de tempo na elaboração de seu trabalho e o estabelecimento de procedimentos durante os quais as imagens serão geradas. Assim, a apresentação de formas pelo corpo é um desafio com infinitas possibilidades criativas, pois *o corpo atua no tempo da impermanência mais imediata criando imagens*.

Alencar, em seus experimentos sobre a representação do corpo em cena (desenho) e na busca da presentificação da imagem pelo corpo (cena), suscita questões convergentes com o universo baconiano: uma delas é a procura por um equilíbrio entre processos artísticos que tentam comunicar diretamente a sensação da forma a partir de certa semelhança com ela (ver figuras 30 e 31). Luz, ao refletir sobre os processos da representação e da imagem na obra de Bacon, toca em questões pertinentes para pensarmos no trabalho de Alencar:

Realidade e verdade não estão do lado da semelhança representativa, mas do artifício da aparência: a imagem surge do acaso e é orientada por um outro princípio de estruturação – não o que procura traduzir a expressão, seja do artista, seja do modelo, mas aquela que, imagem sensorial, produz o fato das sensações, o fato que afeta. Enfim, à representação se substituem o gesto e a sensação, o que faz do espectador um corpo testemunhal. (LUZ, 2000, p. 323-324).



Figura 29

Francis Bacon. Tríptico. *Três Estudos para uma Crucificação*. Óleo e areia sobre tela. 198.1 × 144.8 cm 1962. Site Arteref.com.



Figuras 30 e 31

Estudo para uma Cabeça de Papa Gritando, de Francis Bacon, 1952. Fonte: Site Buro247.kz. Roberto Alencar em *Um Porco Sentado* (2010). Foto: Rogério Marcondes.

Fazer do espectador um “corpo testemunhal” que seja perpassado pelo gesto e pela sensação é exatamente a experiência que Alencar busca proporcionar. Destarte, o desenho de Alencar precisa tratar da elaboração de um corpo que, como para Bacon, necessita ser continuamente construído, destruído e reconstruído; porém, Alencar, corpo vivo, atua na tridimensionalidade e numa efemeridade mais “urgente”, o gesto não está representado no corpo, *ele é corpo*. Os sistemas sensórios do espectador também estão ali; temos *corpo interagindo com o corpo em cena*. Essas condições, quando juntas, não fixam a forma no espaço, mas na memória, pois só permitem a materialização das formas elaboradas para cena durante um período muito breve. Assim, para Alencar, o corpo que vai para a cena deve se colocar em urgente impermanência e, ao avançar além da representação da forma, oferecer ao espectador o gesto vivo, o embate de corpos, o experimento da sensação.

Imagem e dramaturgia contemporânea

As novas propostas para presença do corpo na arte no contexto do século XX – tanto na representação quanto na atuação – suscitaram a necessidade do surgimento de novos pensamentos sobre o corpo, a elaboração de outros procedimentos para a preparação do corpo, bem como diferentes meios de se relacionar com o espectador, com o espaço, com a diluição das fronteiras entre as linguagens, com o coletivo de criação e com as possibilidades de criação dramática. É importante lembrar que o corpo é parte inerente da arte por toda a sua história. No entanto, ao refletir sobre os contextos do corpo na experimentação artística contemporânea encontro, no trajeto da arte no século XX, a predominância de desenvolvimentos que reverberam nas poéticas e procedimentos de criação das artes do corpo atuais; é o caso das práticas de composição dramática que se ligam a interações com o corpo.

Para prosseguirmos na análise dos processos de criação de Alencar ligados a elaborações de dramaturgia, é preciso trazer alguns conceitos e reflexões. Segundo Patrice Pavis, o termo “[...] dramaturgia designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer.” (PAVIS, 2005, p. 113). Em nossa época marcada pela fragmentação, pela velocidade e virtualidade, os procedimentos de criação dramática tornam-se cada vez mais complexos e elásticos, por vezes criando dificuldades de encontrarmos definições que abranjam sua diversidade. E não estão, obviamente, ligados somente à verbalidade *per se*. Por exemplo, existe a dramaturgia da iluminação, do audiovisual, do figurino, do ator, do *performer*, do dançarino etc. Podemos falar em dramaturgias expositivas ou criar uma dramaturgia para um show ou concerto musical. Essas dramaturgias surgem, muitas vezes, no limiar, nas fronteiras borradas entre as linguagens e assumem características de trânsito e hibridismo. No entanto, todas estão ligadas a escolhas estéticas e ideológicas, como define Pavis.

No caso da dança contemporânea, ao refletir sobre os processos múltiplos e surpreendentes que levantam dúvidas a respeito de suas naturezas artísticas,

Greiner afirma que deve-se dar mais importância às questões colocadas pelos dançarinos sobre suas práticas do que às regras de discurso e explica que essas novas tentativas de tradução tornam preciso “o reconhecimento da distinção de cada mídia e a observação do modo como os corpos que dançam (re)constroem paisagens do risco e vagueiam por outras instâncias narrativas, nem sempre perceptíveis, mas nem por isso menos importantes.” (GREINER, 2009, pp. 180-181).

Sendo assim, existe uma necessidade maior de estarmos atentos às novas proposições do processo de criação, de sermos abertos às suas experimentações e sutilezas narrativas, pois modelos de linguagem pré-estabelecidos não suprem as necessidades dos artistas e espectadores contemporâneos. Alencar, na criação de elementos dramáticos, provoca uma relação de seus colaboradores com suas ideias, textos e desenhos, planejando a criação de um universo imagético que questionará o lugar e a natureza das linguagens artísticas. Há uma inquietação, um instigar constante na busca por organização da dramaturgia do espetáculo, como podemos identificar no desenho que propõe um estudo cenográfico para *Alfaiataria de Gestos* (2012) ou nas sugestões anotadas e desenhadas durante o processo do mesmo espetáculo (ver figuras 32 e 33). É axiomático que o desenho se impõe como importante detonador do processo na procura de novos meios que supram a complexidade exigida pelo surgimento da dramaturgia.

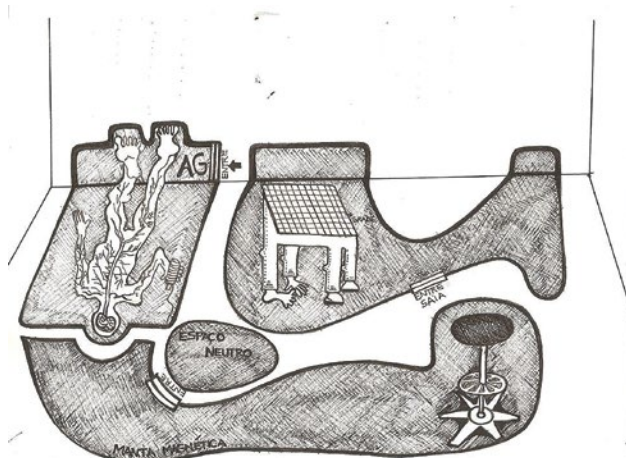


Figura 32

Estudo do espaço cênico do espetáculo *Alfaiataria de Gestos* (2012). Caneta preta sobre papel A4. Fonte: acervo do artista.

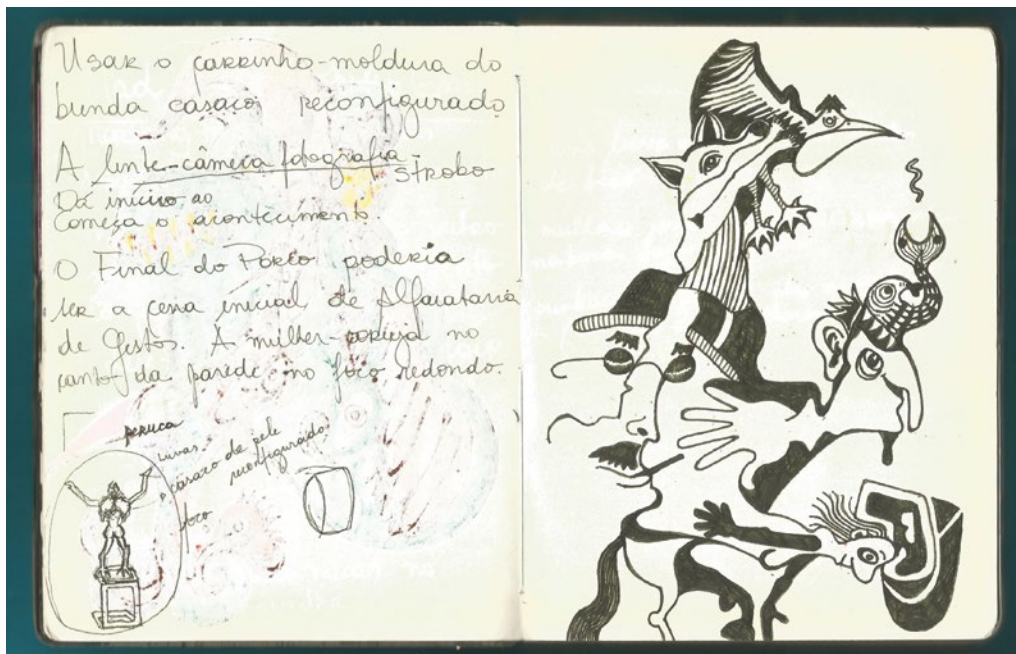


Figura 33

Caderno de processos de *Alfaiataria de Gestos*. Fonte: acervo do artista.

Transcrição do texto da figura 33:

- Usar o carrinho moldura do bunda casaco reconfigurados.
- A lente-câmera fotografia
- Dá início ao stroboscópico
- Começa o acontecimento
- O final do Porco poderia
- Ser a cena inicial de Alfaiataria
- de Gestos
- A mulher coruja no canto da parede
- No foco redondo
- peruca, luvas, casaco de pele reconfigurado, foco.

No trabalho de Alencar, o desenho tem a capacidade de estabelecer interações entre as naturezas das linguagens bidimensionais e tridimensionais, uma vez

que se torna capaz de invadir os domínios do corpo organizado e de construir dramaturgias a partir da criação de esquemas visuais e imagens para a cena.

A imagem torna-se, nesse momento, indicativo do que pode acontecer na cena e possibilidade de edição. A dramaturgia surge de escolhas que são feitas e vão sendo fixadas por indicações textuais e imagéticas. Alencar precisa de um corpo que sirva a suas elaborações poéticas e dramáticas, mesmo as mais abstratas, e a junção do desenho e do texto documenta esse processo que pode ser retomado e “reproduzido” adiante. Trata-se de um roteiro para o corpo que vai para a cena; indicação de gestos, movimentos, uso do espaço e das formas. Lembremos que esse roteiro é uma indicação que pode não ser usada.

Ao perscrutar as figuras indicadas acima, concluo que o corpo projetado por seus desenhos e as anotações que os acompanham guardam potencialmente a ação, o movimento, o gesto; guardam a imagem, a materialidade e o trajeto que foram experimentados, bem como aqueles que se quer alcançar. Entendo que o trabalho do artista é atravessado por seu intenso interesse no desenho e no texto e que estes ocupam o mesmo local das explorações sobre o gesto e o movimento no espaço. O desenho somado ao texto, ao gesto e ao movimento cria a dramaturgia em elaboração (ver figura 34).

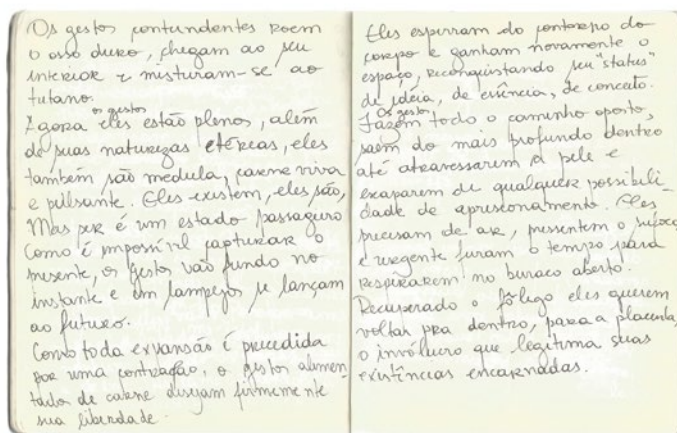


Figura 34

Caderno de processo de *Alfaiataria de Gestos*. Caderno de ensaios. Fonte: acervo do artista.

Transcrição do texto da figura 34:

Os gestos contundentes roem o osso duro, chegam ao seu interior e misturam-se ao tutano. Os gestos. Agora eles estão plenos, além de suas naturezas etéreas, eles também são medula, carne viva e pulsante. Eles existem, eles são. Mas ser é um estado passageiro. Como é impossível capturar o presente, os gestos vão fundo no instante e em lampejos se lançam ao futuro. Como toda expansão é precedida por uma contração, os gestos alimentados de carne desejam firmemente sua liberdade. Eles espirram do contorno do corpo e ganham novamente o espaço, reconquistando assim seu “status” de ideia, de essência, de conceito. Os gestos. Fazem todo o caminho oposto, saem do mais profundo dentro até atravessarem a pele e escaparem de qualquer possibilidade de aprisionamento. Eles precisam de ar, pressentem o sufoco e urgente furam o tempo, para respirarem no buraco aberto. Recuperado o fôlego eles querem voltar para dentro, para a placenta, para o invólucro que legitima suas existências encarnadas.

O que se concretiza como imagem pode ter origem dentro ou fora. No relato transcrito acima, os gestos são postos como entidades autônomas que “roem”, “misturam-se ao tutano” dos ossos, assinalando o entendimento das dinâmicas entre interiorização/exteriorização da forma, de como o artista lida com a passagem das ideias à concretização destas. Mais adiante, nesse mesmo excerto, os gestos “atravessam” a pele e ‘escapam” de “qualquer possibilidade de aprisionamento”. O fragmento discorre sobre a elaboração do movimento fundamentada na apropriação do corpo pelo gesto e o gesto expandindo o corpo, comunicando, expressando, criando processos cognitivos, construindo imagens¹³.

¹³ “Portanto, antes de falar em construção de movimento que se vê, é importante entender um pouco mais sobre a construção de imagens. Segundo Damásio, as imagens são construídas quando se mobiliza objetos (pessoas, coisas, lugares etc.) de fora do cérebro para dentro e também quando reconstruímos objetos a partir da memória e da imaginação, ou seja, de dentro para fora. Palavras são organizadas no cérebro primeiramente como imagens verbais e, em seguida, como imagens não verbais, ou seja, conceitos. Qualquer símbolo que se possa conceber é

No *Relatório sobre Sem Título*¹⁴ (2014), sobre o espetáculo *Sem Título* (2014), Alencar diz:

A dança transita principalmente nesse terreno do inominável, e é justamente aí nesse lugar que mora sua beleza. Gestos e movimentos não existem para substituir palavras, nem para ilustrar ideias. O gesto é em si. A peculiaridade de sua natureza é expressar o que não pode ser dito através da fala. Construir uma dramaturgia em dança não significa em absoluto que uma história deva ser contada e muito menos que deva ser compreendida, sob o ponto de vista racional e lógico. (ALENCAR, 2014, s.p.).

No texto acima, Alencar toca em pontos importantes para as artes do corpo na atualidade, mostrando que a construção dramaturgica, a técnica e a comunicação são inquietações muito presentes nos processos de criação. No desassociar a construção da dramaturgia da linearidade e da horizontalidade próprias da tradição, surgem procedimentos de criação que ampliam as ligações possíveis para sua elaboração, modos mais complexos e imprevisíveis. Como o artista diz: “Construir uma dramaturgia em dança não significa em absoluto que uma história deva ser contada e muito menos que deva ser compreendida sob o ponto de vista racional e lógico” (*ibid.*). Essas questões de Alencar encontram eco e esclarecimento na reflexão de Greiner sobre os modos de produção da dança contemporânea:

— — —
 uma imagem e há pouco resíduo mental que não se componha como imagem. Os sentimentos também constituem imagens, são as imagens somatossensórias que sinalizam aspectos dos estados do corpo. É bom notar que muitas imagens nem chegam a ser conscientes. Tudo isso é importante para entender como o que está fora adentra o corpo e como se dá a representação. Isto porque, para Damásio, representação é sinônimo de imagem mental ou padrão neural. A questão é reconhecer que essas imagens, como toda representação, estão longe de parecer ‘cópia do real’.” (GREINER, 2005, pp. 72-73).

¹⁴ *Relatório sobre Sem Título* é um documento de processo do espetáculo *Sem Título*, no qual Alencar participou como bailarino em 2014, a convite da Companhia Fragmento, em São Paulo.

Não se trata mais de comparar o que acontece na cena com um modelo dado anteriormente, mas de analisar e identificar as trocas singulares que são testadas durante o processo de criação coreográfica, entre os dançarinos e o ambiente onde se expõem. A própria noção de ambiente tornou-se mais complexa envolvendo não apenas o local onde algo acontece, mas todo contexto informacional referente ao ambiente cultural, político, biológico, psicológico e assim por diante. Esta complexidade parece ser o ponto de partida para as experiências do que se tem chamado de dramaturgia do corpo. Isso porque, nos últimos dez anos, tem sido habitual não existir mais uma coreografia da maneira como esta era entendida no passado (uma composição de passos de dança); e mesmo o entendimento do que seja uma “técnica” também já não é mais o mesmo (um conjunto de vocabulários, dados passíveis de repetição e criação de hábitos). (GREINER, 2009, pp. 180-181).

Ao estabelecer e testar essas “trocas singulares” para a criação de dramaturgia, Alencar promove complexos trânsitos entre desenhos, textos e imagens que são experimentados em seu próprio corpo, no corpo dos outros artistas e demais elementos da rede em que está inserido. A utilização de meios que visam à transposição da ideia/desenho/texto/movimento para a cena se soma a elementos e recursos do teatro, da dança, da performance e das artes visuais, possibilitando que caminhem juntos para a estruturação da cena. É um movimento de criação abrangente e fluido, que se adapta aos contornos de suas necessidades.

No texto *O Procedimento Incunábula* (2017), Alencar diz que “não quer ser lago, quer ser água corrente”. Essa afirmação indicia os seus processos de criação e encontra eco no pensamento de Bauman sobre a maleabilidade das trocas entre as linguagens no contemporâneo, elaboradas na analogia com o estado líquido e sua enorme capacidade de adaptação e mobilidade. Segundo Bauman, os fluídos “[...] diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos — contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho.” (BAUMAN, 2001, p. 8).

Para o artista, é essencial gerar experimentações e questões, ser fluido como a água, numa ação processual que se alimenta de uma complexa teia de trocas.

Para ser “água corrente”, Alencar tem necessidade de mergulhar num contexto de troca em colaboração contínua e intensa com artistas e público, sempre em movimento, em adaptação. Essa interação em fluxo – dentro e fora de si – propiciará a realização de seu trabalho criativo em todas as etapas.

É interessante notar que alguns dos procedimentos criativos sobre o desenho do corpo e o movimento no desenho usados por Alencar podem ser levados para o espetáculo como uma interlocução editada de maneira a servir à cena, além de arquivo e documento, invadindo o processo já diante do público, como se pode ver nas figuras 35 e 36.



Figura 35

Cena de *Alfaiataria de Gestos* (2012). Desenho e corpo interagindo no espaço. O tridimensional e bidimensional em movimento. Foto: Gal Oppido. Fonte: acervo do artista.



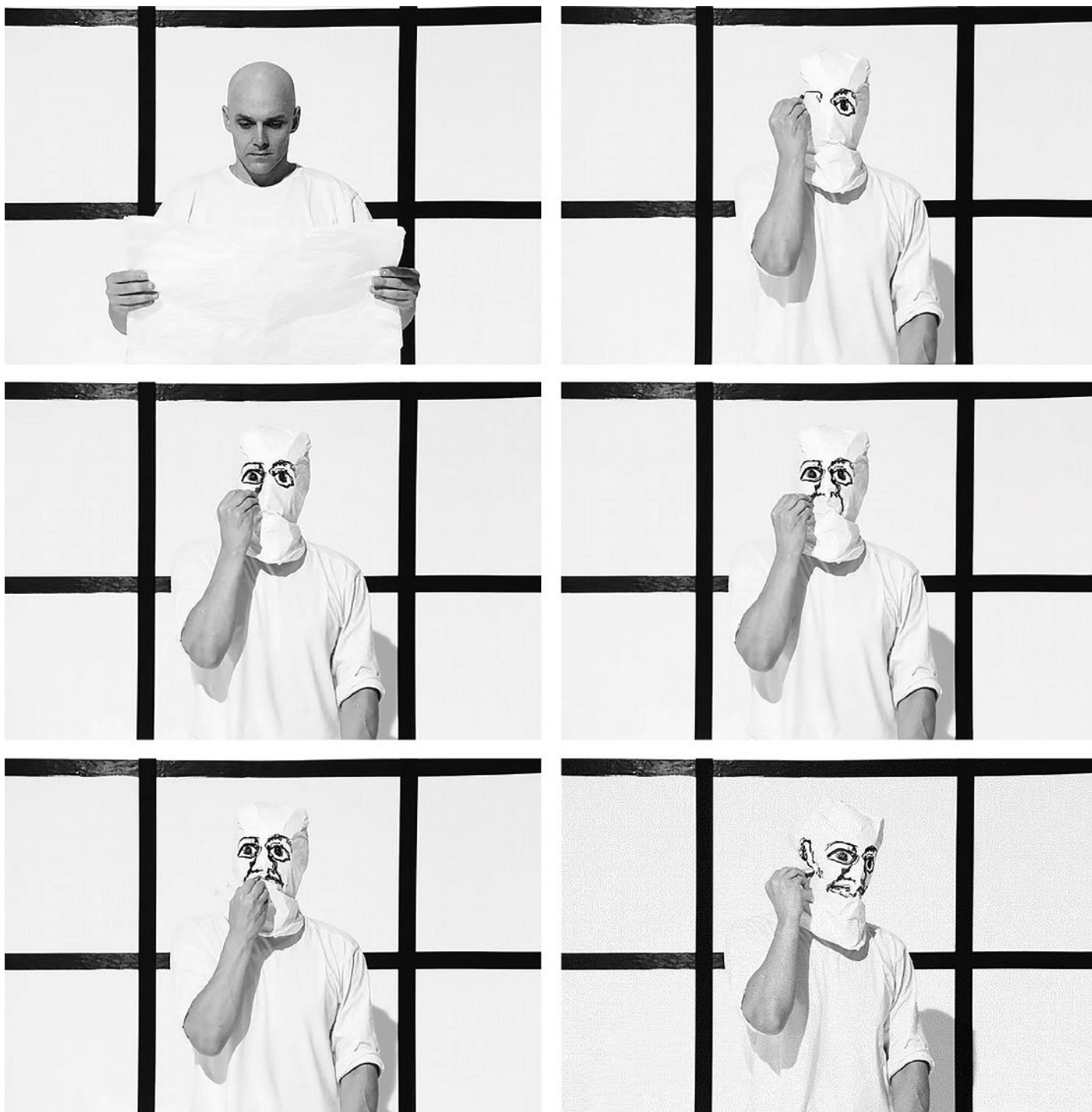


Figura 36

Cenas de *Zoopraxiscópio* (2014). Exemplo de relação entre corpo e desenho na cena de Alencar. Fotos: Gal Oppido. Fonte: acervo do artista.

O desenho assume novos significados, além de tática pedagógico/criativa (ver figura 37), gatilho de construção da representação do corpo (ver figura 38) e elaboração da cena (ver figura 39); ele torna-se cena (ver figura 40). Assim, o desenho é materialização e vestígio do gesto, compositor da imagem cênica, além de recurso poético e dramático.



Figura 37

Oficina de Dança e Desenho, ministrada por Alencar (2014). Fotos: Roberto Alencar.
Fonte: acervo do artista.

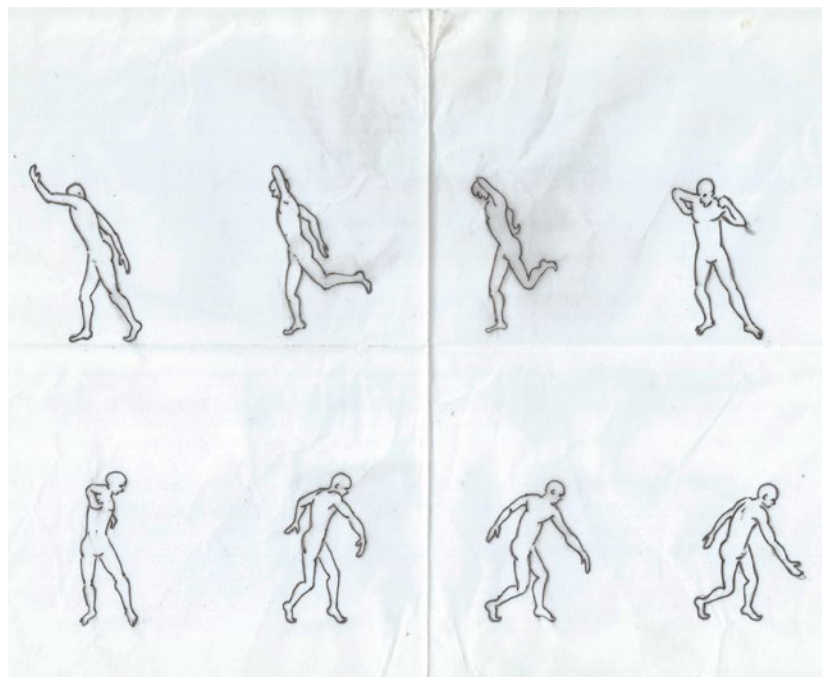


Figura 38

Estudos de Zoopraxiscópio (2014). Fonte: acervo do artista.

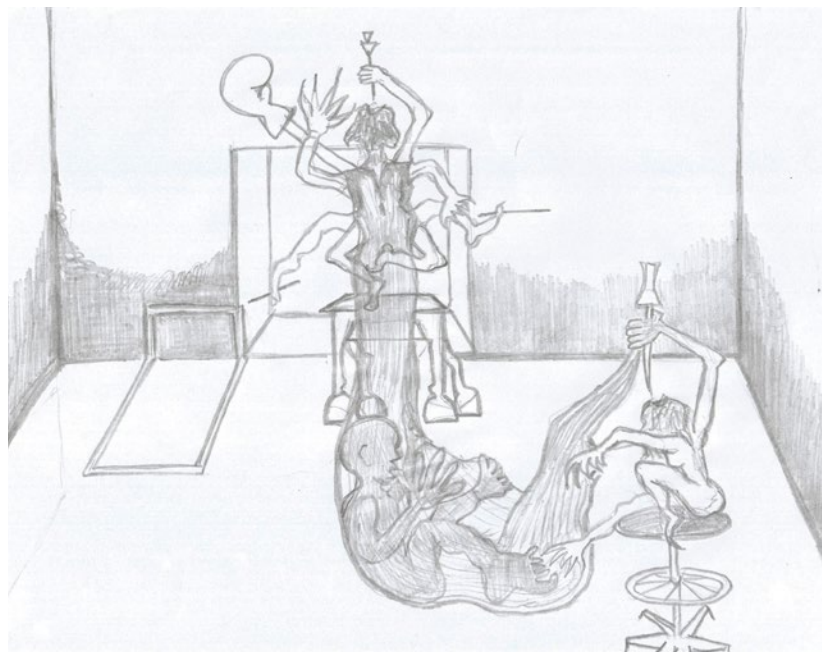


Figura 39

Documentos de processo de *Alfaiataria de Gestos* (2012). Fonte: acervo do artista.

No engendramento de suas criações, Alencar propõe experimentações dramáticas que geram significados outros, permuta de conhecimentos; fluidez e abrangência. A investigação dramática é um dos eixos importantes de sua busca e imprime um sentido móvel, interativo e de inacabamento ao promover experiências de troca efetiva de conhecimento por todo o caminho de realização da obra, inclusive em sua fase de apresentação ao público.



Figura 40

Cena de *Zoopraxiscópio* (2014). Foto: Rogério Marcondes. Fonte: acervo do artista.



Interações e apropriações

Durante a feitura de sua obra, Alencar ativa referências em redes que abrangem múltiplos assuntos: política, moda, cinema, fotografia, artes visuais, literatura etc. As apropriações e interações que se dão no contato com outros artistas são acontecimentos comuns em seus processos de criação. Além disso, esses aspectos podem surgir das interações que são geradas no transcorrer da vida cotidiana do artista, influências geográficas, familiares e muitas mais. O trânsito por tantas referências, obviamente, exige que sejam feitas escolhas do que vai integrar o processo criativo. As trocas e interações têm que ser mediadas pelo desejo do artista e por suas necessidades. Contaminações e apropriações podem ocorrer também de modo inconsciente, mas, em algum momento, o artista conscientemente escolhe e edita o que servirá ao seu projeto poético.

Esses aspectos se dão frequentemente em seu percurso artístico. Há, por exemplo, as interações e apropriações de gravuras de Gustave Doré: primeiro, Alencar faz fotocópias de gravuras criadas de 1861 a 1868 para ilustrar o *Inferno*, parte da obra *A Divina Comédia*¹⁵, de Dante Alighieri; depois, sobre essas reproduções, ele cria interferências visuais, enfatizando o desenho dos corpos, destacando-os da paisagem e deslocando o foco do todo para o fragmento.

Essa interferência na obra de Doré propõe uma inversão importante para a investigação de Alencar: o núcleo de interesse na imagem se transfere da relação geral corpo/paisagem/narrativa para a particularização da forma. Alencar destaca os músculos, os movimentos e os gestos para compreender as forças expressas no desenho e que atuam nesses corpos (ver figuras 41, 42, 43 e 44).

¹⁵ Não há registro da data exata em que *A Divina Comédia* foi escrita, mas as opiniões mais reconhecidas asseguram que o *Inferno* pode ter sido composto entre 1304 e 1307-1308, o *Purgatório* de 1307-1308 a 1313-1314 e, por último, o *Paraíso*, de 1313-1314 a 1321.



Figura 41

Estudos feitos a partir das ilustrações de Gustave Doré para a edição de 1868 da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Reprodução. Fonte: acervo do artista.

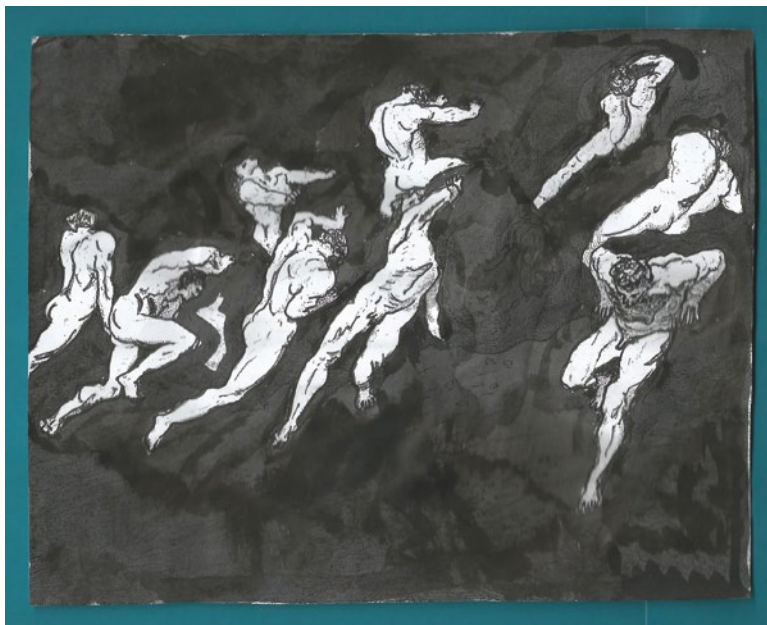


Figura 42

Estudos feitos a partir das ilustrações de Gustave Doré para a edição de 1868 da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Reprodução. Fonte: acervo do artista.

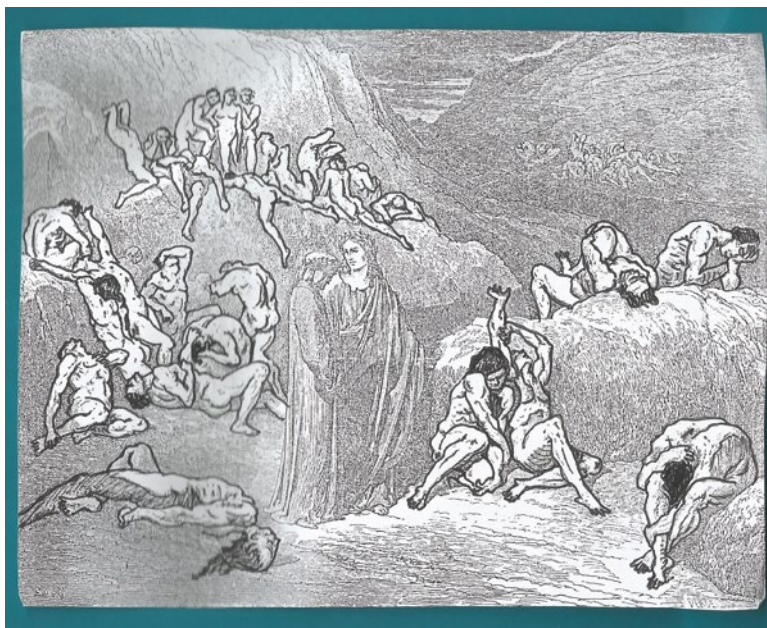


Figura 43

Estudos feitos a partir das ilustrações de Gustave Doré para a edição de 1868 da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Reprodução. Fonte: acervo do artista.

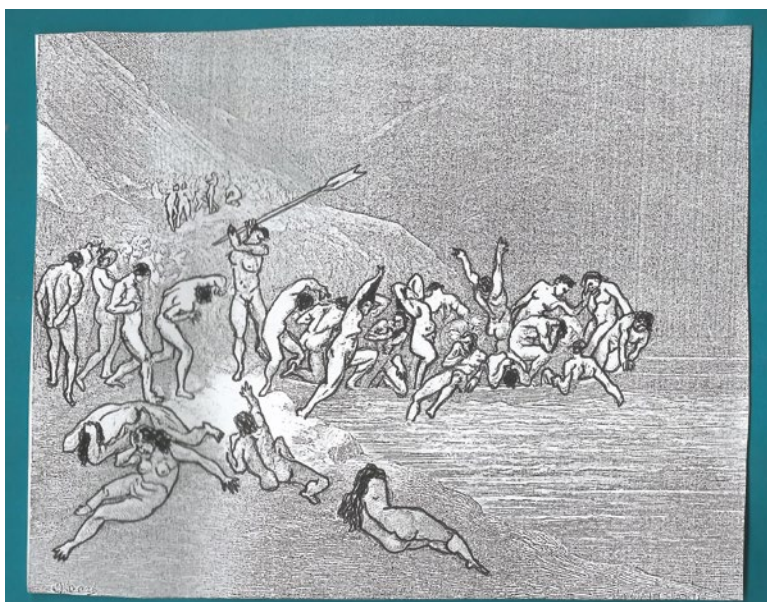


Figura 44

Estudos feitos a partir das ilustrações de Gustave Doré para a edição de 1868 da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Reprodução. Fonte: acervo do artista.

Temos imagens de corpos, desenhos que, ao serem abduzidos da moldura da paisagem, destacados, dessacralizados, retirados de seu contexto, reproduzidos e, por fim, relidos, tornam-se formas individualizadas, estabelecendo sentidos em si mesmos, independentes. Essa apropriação tem um sentido muito objetivo: com esse procedimento, Alencar tenta produzir novos significados para os desenhos dos corpos a partir do entendimento da estrutura deles nas gravuras.

Além disso, o retirar da representação dos corpos do contexto da totalidade da imagem permite uma investigação com foco nas forças que atuam na expressão de cada desenho do corpo. Há, então, um desmonte da integridade visual das gravuras de Doré, mas as questões gerais da construção da obra de Alencar permanecem. Esse procedimento é carregado de simbolismo e indica muito mais do que somente o destaque de uma determinada forma do todo pelo artista: as interações entre o geral e o específico são partes do processo que ora destaca um elemento do todo, ora o integra e dilui. São interações em que o processo de criação “mostra o trabalho do artista como partes, mas essa intervenção, aparentemente parcial, atua sobre o todo. O artista entrega-se ao trabalho de cada fragmento com dedicação plena, e esse trabalho é, por sua vez, sempre revisto na sua relação com a totalidade da obra.” (SALLES, 2006, p. 115).

O que Alencar faz, de certo modo, é criar uma metáfora sobre aspectos do próprio percurso que são inerentes a todos os processos de criação: as relações entre o geral e o específico. Além disso, essa interferência nas famosas gravuras é uma autópsia, uma dissecação do desenho do corpo que, ao mesmo tempo, o investiga e lhe confere novos significados. As representações do corpo em relação a paisagem (ambiente) e vice-versa – também relações entre o todo e o distinto – acontecem desde que o homem começa a se autorrepresentar criando imagens. No entanto, Alencar escolhe e extrai o conceito dos corpos da imagem, da paisagem nas reproduções de Doré, de modo a tomá-los para si, concedendo-lhes uma nova qualidade que, por sua vez, os leva a adquirir outros nexos, bem como outras maneiras de se organizarem no mundo.

Assim, a relação com o todo se dá em duas vias: há a *fragmentação* e a *ressignificação* da obra de Doré, que serve a determinados aspectos da elaboração da obra de Alencar. É muito comum que artistas se apropriem e estudem imagens, técnicas e/ou proposições de outros autores na tentativa de esclarecimento de suas próprias técnicas e poéticas. A história da arte está repleta de exemplos dessa prática; destaco aqui o exemplo de Cézanne que, segundo Argan:

Formou-se sem mestres, procurando escolher, desenhando e pintando, o núcleo expressivo, a estrutura profunda das obras dos pintores do passado – principalmente italianos (Tintoretto, Caravaggio), espanhóis (El Greco, Ribera, Zurbarán) – e modernos (Delacroix, Coubert, Daumier). Este último, talvez, mais que os outros, não por seus conteúdos sociais e políticos, e sim por seu modo de construir a imagem modelando-a duramente na matéria pictórica. (ARGAN, 1992, p. 110).

O estudo desses corpos, por meio da particularização da imagem que os destaca das formas gerais das gravuras de Doré, aponta para certos recursos criativos dos quais Alencar se utiliza para alimentar e dar continuidade a seus projetos. Essa particularização, a partir da criação de imagens/desenhos, é utilizada para implementação de um pensamento sobre o corpo durante a criação de suas coreografias e/ou dramaturgias.

A interferência na representação dos corpos de *O Inferno*, se liga a procedimentos em que Alencar desenha repetidamente a si mesmo, experimentando uma enorme variedade de possibilidades de gestos, ações, movimentos (ver figuras 45 e 46).

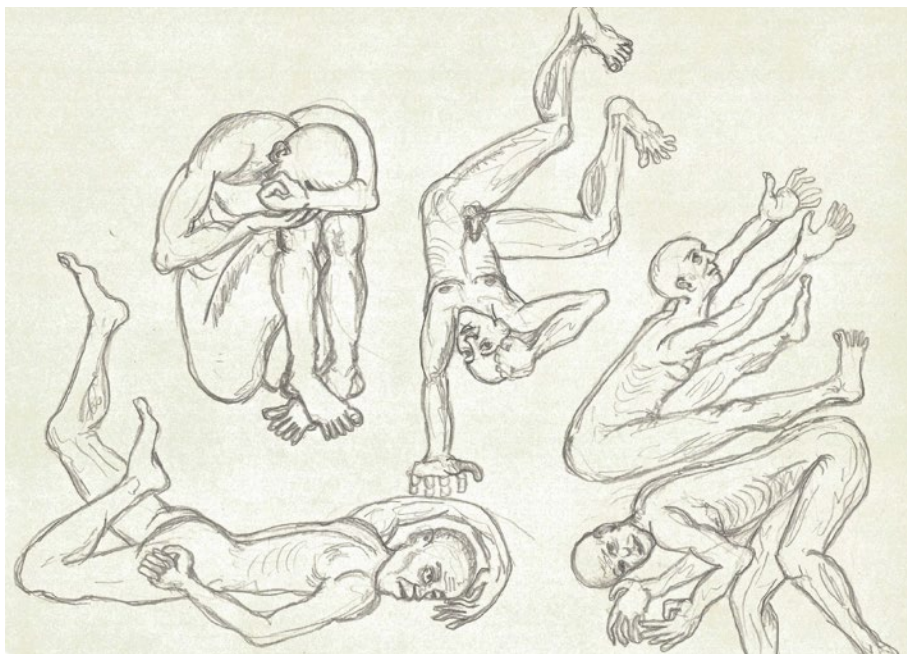


Figura 45

Estudo de Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.

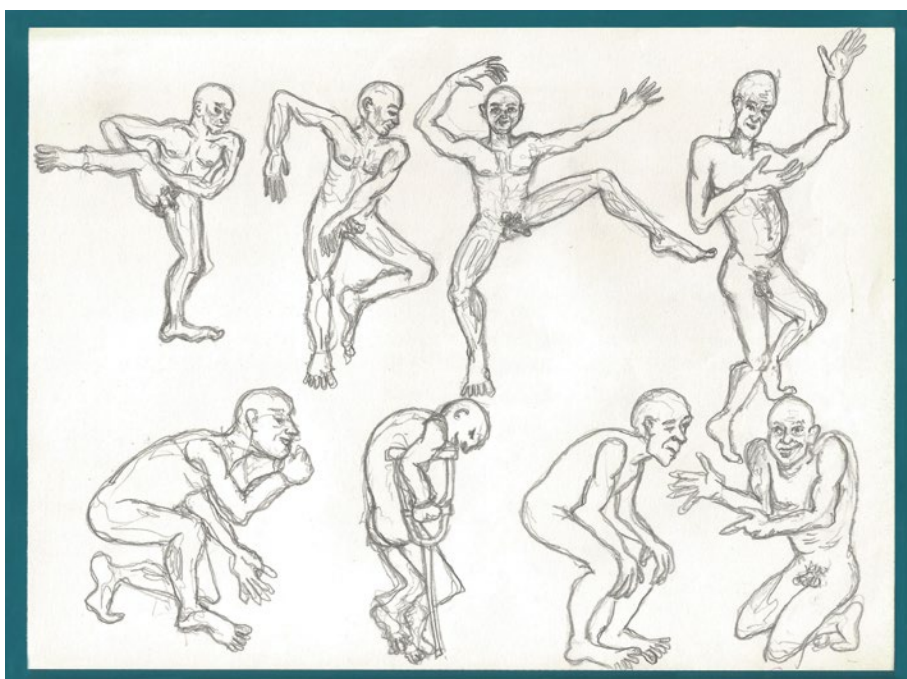


Figura 46

Estudo de Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.

As forças que atuam nesses desenhos (re)criados os transformam em expressão potente de algo bastante significativo para o projeto poético de Alencar: os desenhos dos corpos tornam-se menos Doré e passam a ser mais Alencar. Há um evidente esgarçamento autoral nesse procedimento de apropriação que também corrobora os conceitos de autoria em rede.

Esse mecanismo de reprodução e apropriação caracteriza uma ação de observação meticulosa do artista na tentativa de entender as minúcias de funcionamento e de acionamento dos sentidos dessas formas e, de modo mais empírico, como essas imagens são possíveis/passíveis de reprodução no corpo vivo – questões das relações entre o desenho e o corpo que interessam ao transcurso de criação de um artista que imbrica imagem e cena (ver figura 47).

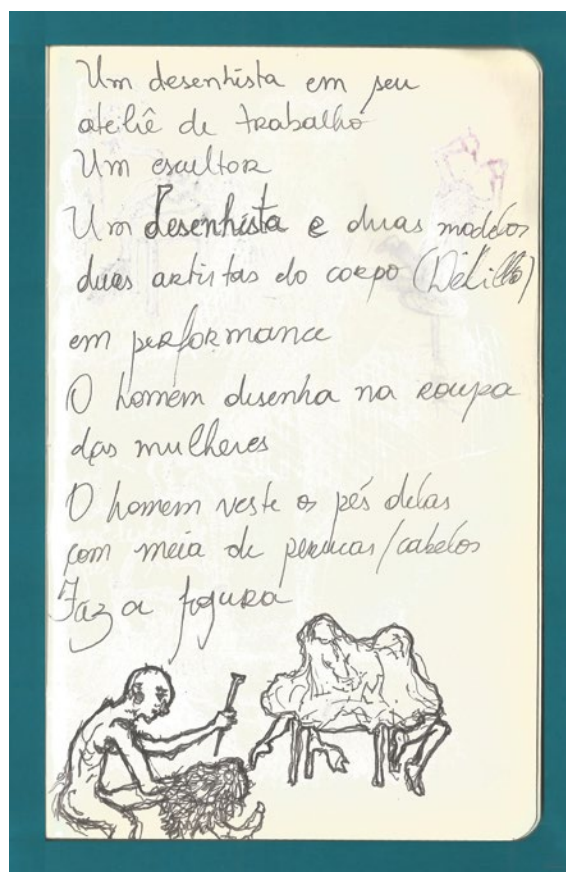


Figura 47

Documento de processo de *Alfaiataria de Gestos* (2012). Fonte: acervo do artista.

Transcrição do texto da figura 47:

Um desenhista em seu ateliê de trabalho. Um escultor. Um desenhista e duas artistas do corpo em performance. O homem desenha na roupa das mulheres. O homem veste os pés delas com meia de perucas/cabelos. Faz a figura.

Na parte inferior do fragmento, observamos um desenho que sintetiza o texto. O desenhista é escultor também – bi e tridimensionalidade atuando juntas – e trabalha para “artistas do corpo em performance”. A relação entre a palavra e a visualidade é reveladora de um modo de pensar o processo criativo em que a linguagem verbal e o desenho estão a serviço da organização e da estruturação visual da cena, mas o corpo em cena é sua potência e finalidade. Essa figura carrega consigo a experimentação empírica da cena. É registo da atuação do corpo nos ensaios, mas também indica possibilidades que só podem ser elaboradas com o uso do texto e do desenho. As linguagens agem, juntas e se interpenetrando, para dar forma ao processo¹⁶.

Alencar aprimora procedimentos na composição e resolução de questões de seu trabalho, perscrutando o uso do desenho como recurso de sua criação. Em determinado momento, ele passa a recortar esses corpos desenhados, libertando essas figuras – às vezes com instrumentos como tesouras ou estiletes, outras tantas com as próprias mãos, num gesto deliberadamente orgânico onde corpo (mão) atua mais uma vez no estado dessas imagens (ver figuras 48 e 49).

¹⁶ “Nos documentos de processo são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório. Trata-se de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, que ocorreram ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transformando em palavras; ou palavras surgindo como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo”. (SALLES, 2011, p. 118).



Figura 48

Estudo de Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.

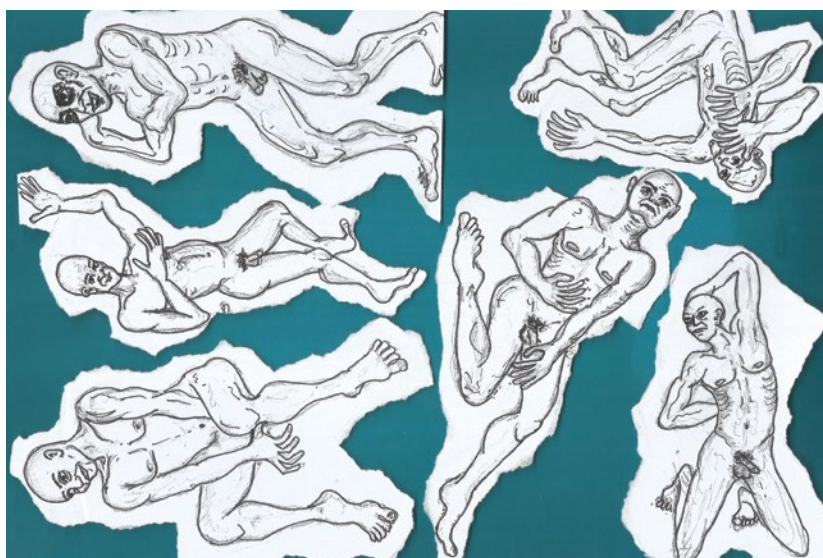


Figura 49

Estudo de Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.

A forma vai se condensando até chegar ao básico para a observação do movimento e, ao mesmo tempo, aproximando-a cada vez mais da tridimensionalidade (ver figuras 50, 51, 52 e 53)



Figura 50

Estudo de Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.

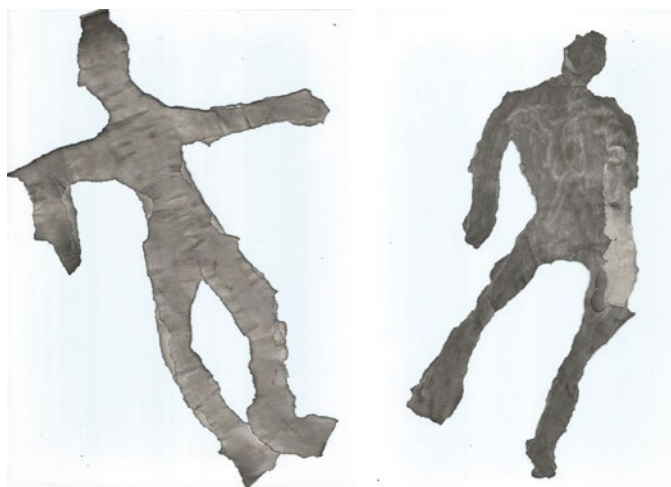


Figura 51

Estudo de Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.

Essas figuras recortadas à mão denotam uma certa urgência investigativa que faz o desenho do corpo “nascer” no próprio recorte. Todo esse processo pode ser definido, também, como anotações da forma carregadas de possibilidades a serem usadas no futuro. Salles explica que “o artista conhece a fugacidade desses momentos e encontra seu modo de resguardar esses instantes frágeis, porém férteis.” (SALLES, 2011, p. 64).

No trabalho de Alencar verificamos que desenho do corpo e o corpo que vai para a cena interagem de diversas maneiras. Em *Alfaiataria de Gestos* (2012), o desenho de figuras humanas era realizado “ao vivo” por Alencar em tecidos que recobriam as bailarinas em determinado momento e em linhas de tecido que atravessavam o espaço, interagiam com os corpos, criando uma experiência muito interessante sobre corpo e desenho – tridimensionalidade e bidimensionalidade mais uma vez articuladas (ver figuras 52 e 53). E, fazendo um caminho de volta, a cena gera o desenho (ver figura 54).



Figura 52

Alfaiataria de Gestos (2012). Estúdio. Foto: Gal Oppido. Fonte: cedida pelo artista.



Figura 53

Alfaiataria de Gestos (2012). Estúdio do fotógrafo. Foto: Gal Oppido. Fonte: cedida pelo artista.

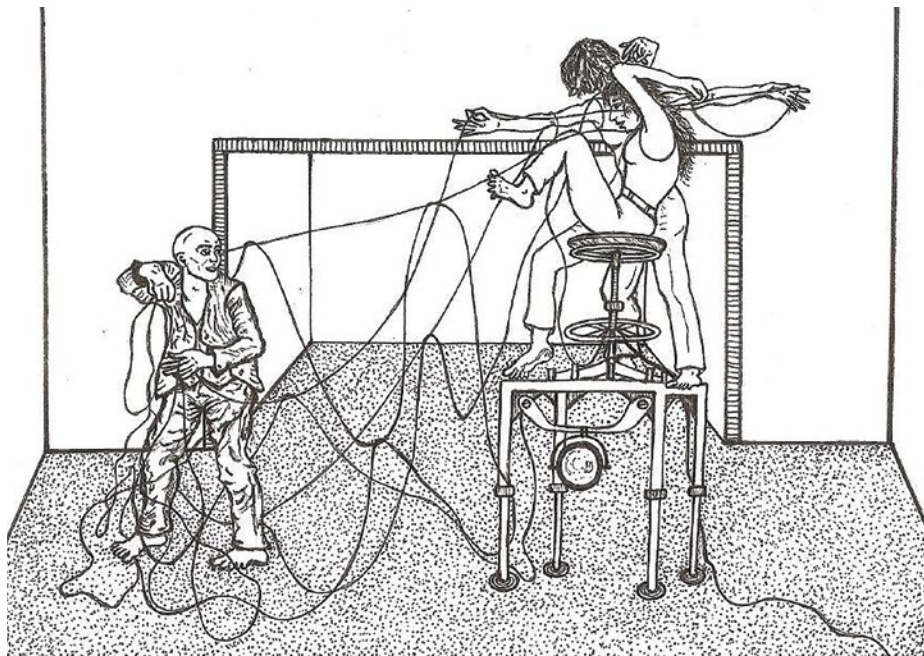


Figura 54

Documento de processo de *Alfaiataria de Gestos* (2012). Fonte: acervo do artista.

Em *Zoopraxiscópio* (2014), os desenhos de Alencar são transpostos para tecidos translúcidos. O fotógrafo Gal Oppido¹⁷ fez vídeos nos quais, com a agitação do tecido, esses mesmos desenhos se sobrepõem, criando movimento. Esse vídeo é projetado durante o espetáculo (ver figura 55).



Figura 55

Cena de *Zoopraxiscópio* (2014). Foto: Rogério Marcondes. Fonte: acervo do artista.

No trabalho de Alencar, tudo busca o movimento na relação corpo/desenho. A figura está em trânsito entre o corpo bi e tridimensional, mudando continuamente seu contexto, gerando mais perguntas quando respondem as já feitas.

¹⁷ Marcos Aurélio Oppido (São Paulo-SP, 1952). Fotógrafo, arquiteto, músico, desenhista. Vive e trabalha em São Paulo. Graduado em arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU/USP, em 1975. (<https://www.escrioriodearte.com/artista/gal-oppido>)

O CORPO EM TRÂNSITO E O VERBO HIPOTÉTICO

A palavra-objeto

Na imagem abaixo (ver figura 56), um pequeno fragmento de texto, intitulado *Acrobacias da carne no trapezido dos ossos*, desenvolvido por Alencar como parte do processo do espetáculo *Alfaiataria de Gestos* (2012), revela interesse em questões que, *a priori*, imagina-se que pertençam ao escopo das artes visuais.

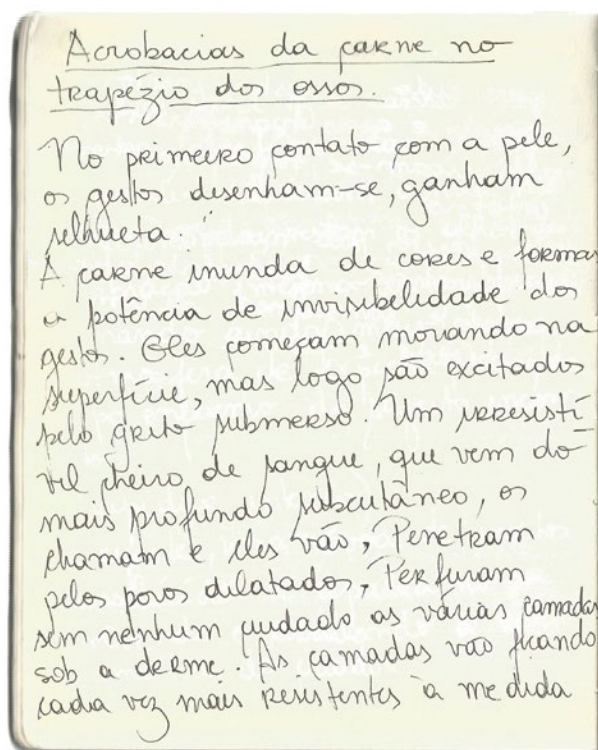


Figura 56

Fragmento do texto *Alfaiataria de Gestos Extra Cotidianos* (2011). Fonte: acervo do artista.

Transcrição do texto da figura 56:

No primeiro contato com a pele, os gestos desenham-se, ganham silhueta. A carne inunda de cores e formas a potência de invisibilidade dos gestos. Eles começam morando na superfície, mas logo são excitados pelo gesto submerso. Um irresistível cheiro de sangue, que vem do mais profundo subcutâneo, os chamam e eles vão. Penetram pelos poros dilatados. Perfuram sem nenhum cuidado as várias camadas sob a derme.

O texto fala em “desenhos”, “cores”, “invisibilidade”, “formas”. Essa descrição tão visual é coerente, já que parte de um artista que tem na imagem e na visualidade uma indagação primordial e ancoragem importante de seu trabalho. Porém, espera-se que o interesse na visualidade e na imagem esteja inserido nos modos de produção das artes do corpo, já que estas pretendem uma comunicação necessariamente criada num espaço de fisicalidade que privilegia, quase sempre, o sentido da visão. Além disso, determinados processos de criação e formulação de pensamento no contemporâneo geram, naturalmente, ampliações de campos e experiências.

No acompanhamento dos diferentes modos de desenvolvimento do pensamento em criação, observamos cruzamentos de matrizes, que poderiam ser definidas como formas de armazenagem de dados. O poder gerativo dessas matrizes está exatamente nas operações de combinação. Um espaço interessante para observarmos matrizes se cruzando parece ser as interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer de sua obra (a tendência específica da obra em construção). (SALLES, 2006, p. 125).

Nos procedimentos de criação de Alencar, o texto surge como mais uma ferramenta a serviço de sua investigação acerca do desenho e do corpo na arte. Em alguns processos, como o de *Zoopraxiscópio* (2014), o texto tem tal relevância que, além de funcionar como propositos da cena, se estrutura e se materializa durante a apresentação do espetáculo, cuja proposta é refletir sobre a obra do fotógrafo Eadweard Muybridge, considerado um dos mais importantes fotógrafos de todos os tempos. Muybridge foi o inventor do zoopraxiscópio, aparelho ótico revolucionário para a época e 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. Existem centenas de fotografias desses registros de movimento (ver figura 57).

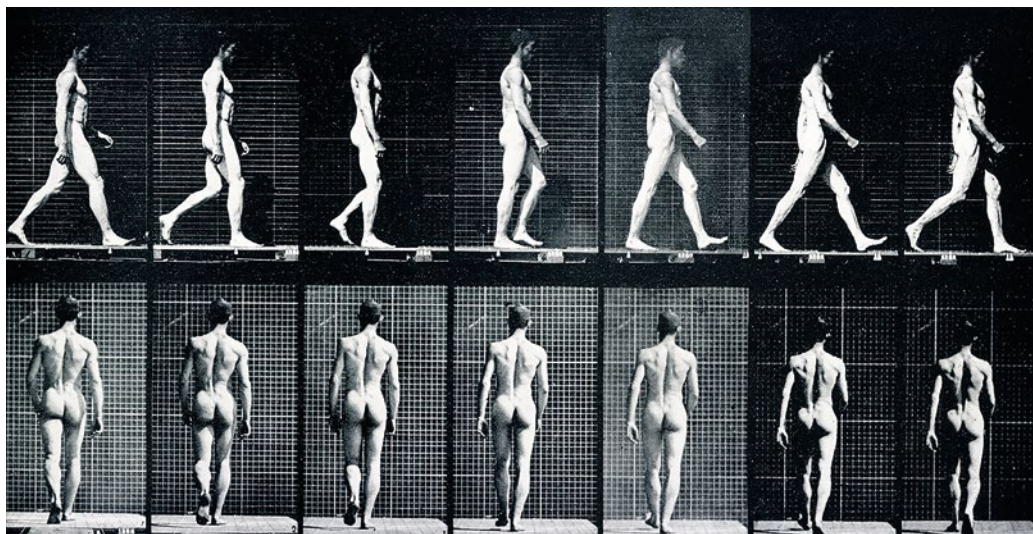


Figura 57

Reprodução de imagem *Athlete Walking* de Muybridge. *The Human Figure in Motion* (1907).

Alencar, diante dessas imagens, cria um esforço tradutório: a palavra ocupa o lugar de captação e de descrição do movimento. A princípio, ele utiliza-se dos mesmos títulos de língua inglesa que o próprio Muybridge deu a suas sequências de imagens. Depois, faz uma lista inicial da variedade dessas ações e, logo a seguir, gradativamente, traduz os títulos para a língua portuguesa (ver figura 58).

Essas anotações geram um segundo rascunho, um pouco mais definido, com organizações já feitas em letra de imprensa, com ações mais sucintas e descritas em português. Há separações entre elas, feitas com linhas verticais e horizontais que lembram a forma de uma tabela (ver figura 59). Essa forma surge nos ensaios, quando Alencar decide criar uma cena na qual fala todas essas ações junto a uma gravação em que reproduz o mesmo texto (ver figura 60).

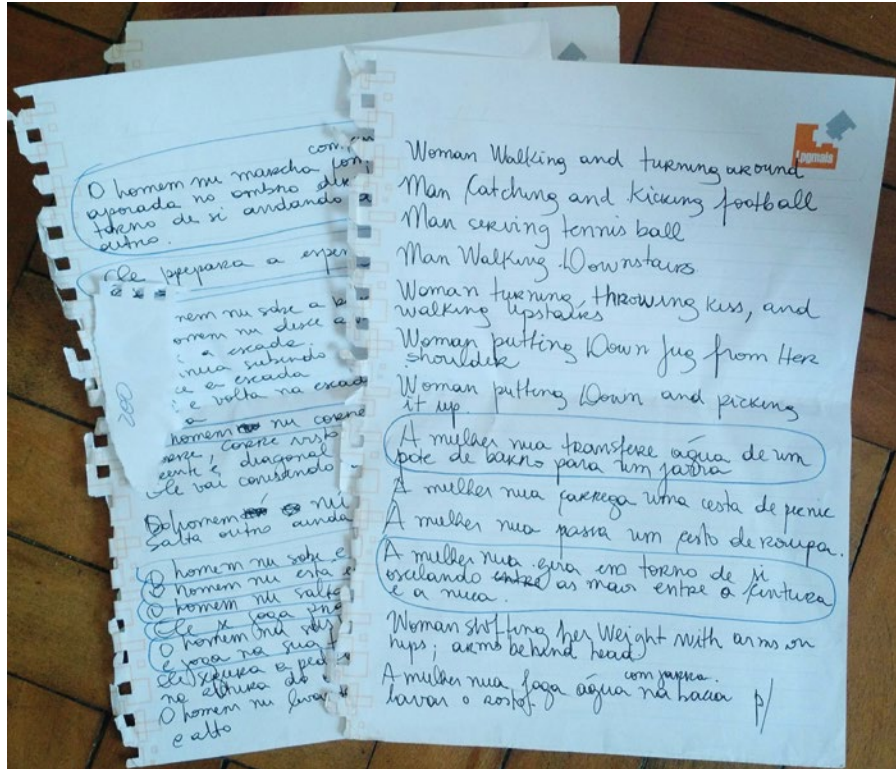


Figura 58

Primeiro rascunho com alguns originais e algumas traduções dos títulos das figuras de Muybridge. Fonte: acervo do artista.

HOMEM CAMINHANDO	HOMEM DESCENDO ESCADA	CONSTRUINDO MURRO DE TISOLS
HOMEM CORRENDO	HOMEM SUBINDO ESCADA	SUBINDO ESCADA S COM CAIXA NO OMBRO
HOMEM SENTANDO	HOMEM DESCENDO RANPA	CAMINHANDO COM MULETAS
HOMEM SALTANDO SOBRE OBSTÁCULOS	HOMEM SALTANDO EM ALTURA	CORRENDO
HOMEM SALTANDO NO LUGAR	HOMEM PREPARANDO CORRIDA	ATACANDO, DEFEN
HOMEM GOLPEANDO COM TACO DE BEISEBALL	HOMEM CORRENDO INCLINADO	DANDO SALTO MOR TAL
HOMEM GIRANDO EM TORNO DE SI MESMO	HOMEM LEVANTANDO UM TRONCO DE ARVORE	EMPURRANDO UMA CARROÇA
HOMEM SEGURANDO UMA TELA EM BRANCO	HOMEM LUTANDO	APOLANDO-SE
HOMEM CAVANDO COM PICARETA	HOMEM ARREMESSANDO O CORPO DO ADVERSÁRIO AO CHÃO	MARCHANDO
HOMEM SERRANDO A MADEIRA	SOCANDO-DEFENDENDO	JOGANDO TÊNIS
HOMEM LANÇANDO UMA BOLA	AGARRANDO O PESCOÇO	CHUTANDO BOLA
HOMEM ATIRANDO UMA PEDRA	CAINDO DEITADO	GIRANDO A PERNA
HOMEM ATIRANDO UM DISCO	REMANDO	CARREGANDO CAIXA
HOMEM ATIRANDO DARDO	LUTANDO ESPRIMA	
HOMEM SEGURANDO ESPINGARDA	MARTELANDO O FERRO	
HOMEM CARREGANDO PEDRA NA CABEÇA		
HOMEM SUBINDO RANPA		

Figura 59

Segundo rascunho que lembra a forma de uma tabela. Fonte: acervo do artista.



Figura 60

Objeto de cena de *Zoopraxiscópio* (2014). Fonte: acervo do artista.

A premência de ler com facilidade para falar o texto com precisão, na cena, cria gradativamente a necessidade de um suporte com um acabamento, que transforme texto em objeto de cena. O texto, então, se organiza de duas formas: texto e imagem na cena, como observamos na figura 61.



Figura 61

Segmento do vídeo do espetáculo *Zoopraxiscópio* (2014). Fonte: Canal *Incunábula Companhia* no YouTube.

Nota-se que, mesmo com o uso desses recursos criativos verbais, há uma preocupação com elementos visuais, com a atuação do olhar, com o trajeto no espaço, com o desenho do corpo no espaço, com a maneira pela qual as ações serão realizadas, com o modo como o corpo será colocado e visto na cena, com o espectador (ver figura 62).

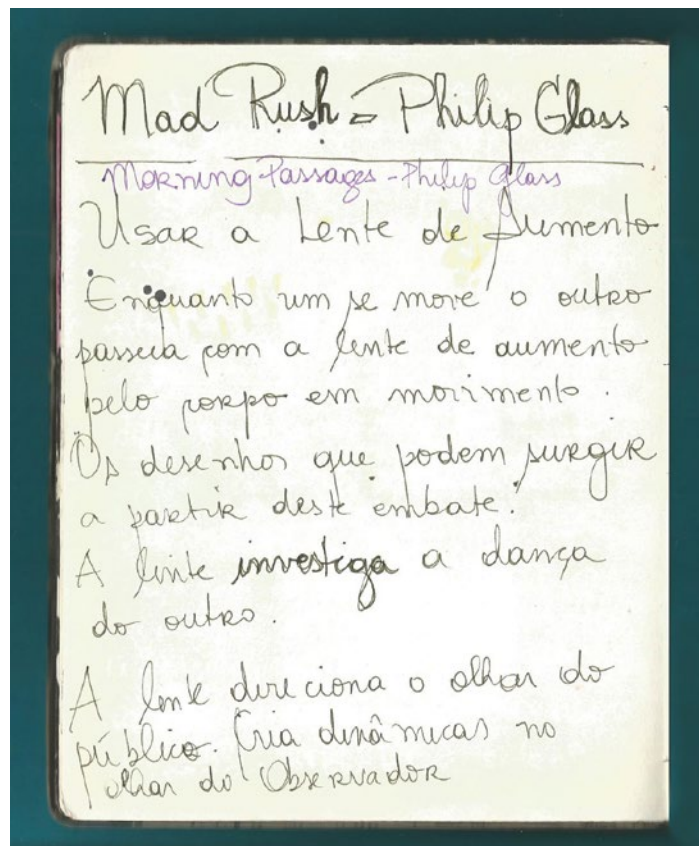


Figura 62

Fragmento de texto do processo de *Alfaiataria de Gestos* (2012). Fonte: acervo do artista.

Transcrição do texto da figura 62:

Morning Passages – Philip Glass

Usar a lente de aumento

Enquanto um se move o outro passeia com a lente de aumento.

Os desenhos podem surgir a partir desse embate

A lente investiga a dança do outro

A lente direciona o olhar do público. Cria dinâmicas no olhar do observador.

Nos processos do artista, o verbo pode atuar como detonador de caminhos para o processo criativo, gerando hipóteses para o desenvolvimento de ideias e materialidades. Nesse sentido, texto e desenho atuam juntos e se complementam, passíveis até de se concretizarem como objeto cênico, como vimos em relação ao desdobramento do objeto/cartaz da cena de *Zoopraxiscópio*.

E se?

Filipe II, rei da Macedônia, pai de Alexandre, o Grande, queria unir todos os povos gregos sob seu domínio. A Grécia era composta por inúmeras cidades-estado. Esparta era uma delas. Sabendo que precisava subjugar Esparta para ter domínio total sobre a Grécia, Filipe cercou as fronteiras da Lacônia e enviou uma mensagem aos espartanos:

“– Se não se renderem imediatamente – ameaçava –, invadirei suas terras. Se meus exércitos as invadirem, pilharão e queimarão tudo o que vocês mais prezam. Se eu marchar sobre a Lacônia, arrasarei suas cidades”.

Alguns dias depois, Felipe recebeu a resposta. Abriu a carta e encontrou somente uma palavra escrita:

– “SE”. (BENNET, 1995, p. 325).

A lição que os espartanos dão ao rei da Macedônia esclarece, de modo exemplar, que existe uma enorme distância entre a possibilidade da ação e o agir. Para o rei, a ameaça de invasão e a certeza da vitória bastariam para derrotar Esparta, mas, para os belicosos espartanos, existiam possibilidades ilimitadas de acontecimentos entre a ameaça e a invasão e a vitória de fato. Na distância entre a ideia e o fato, existe um infinito de possibilidades. Como exímios estrategistas de guerras e batalhas, os espartanos deviam saber das dificuldades inerentes à transformação de probabilidades em acontecimentos. Filipe II nunca conseguiu conquistar Esparta.

Tomando essa história como metáfora da construção de possíveis trajetos que desemboquem no que se quer criar, durante os quais a vontade de realizar se choca com a dificuldade de realização, percebemos que o processo criativo está contido nos (des)caminhos entre a idealização da ação e a concretização desta.

Na possibilidade de escolher um caminho entre vários na construção do objeto artístico, encontra-se o grande desafio da arte. As escolhas, além de materializa-

rem o objeto, definirão o próprio caminho – muitas vezes pavimentado pelo erro e pelo acaso – até ele. 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 de que disso mesmo é formado o processo: eternos começos e recomeços. Não há início ou fim, mas há sempre perspectivas, hipóteses – ancoradas no passado, ativadas no presente e que apontam o futuro. Acerca desse aspecto dos processos dinâmicos da criação, Salles esclarece:

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 peirceanos). 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).

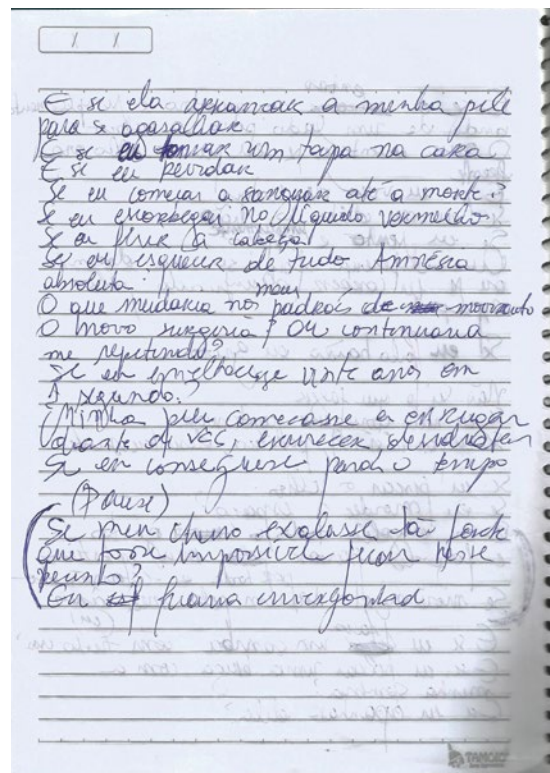
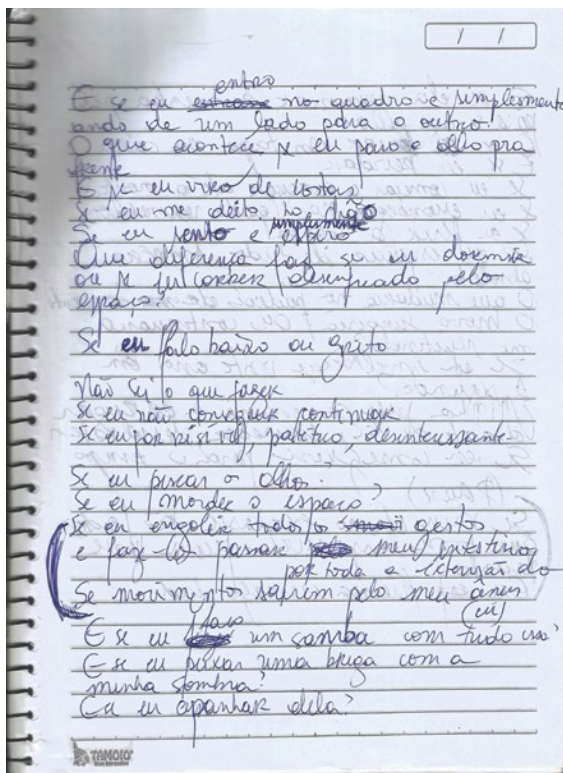
Constantin Stanislavski dizia a seus atores: “Vocês agora sabem que o nosso trabalho numa peça principia com o uso do *se*, como alavanca para nos erguer da vida cotidiana ao plano da imaginação.” (STANISLAVSKI, 2014, p. 87). Nesse sentido, muitas propostas de Alencar então inseridas na *possibilidade de*, em manifestações de experimentação provisória e ativação da imaginação, nos campos do “se”. A conjunção “se” traz em si a expectativa de realização de alguma coisa. Se por acaso. Se por ventura. “Se” estabelece implicitamente uma possibilidade de ação futura, uma pré-visualização de um gesto, um movimento, um agir. Ao mesmo tempo é desequilíbrio e instabilidade, algo que está latente, mas é incerto, fugidio.

O erro e o acaso são campos de atuação assumidos nos processos criativos de Alencar. Muitas vezes, a partir da expectativa do erro, abre-se a experimentação, que pode levar à delimitação de escolhas que, por sua vez, pode levar à concretização da obra. Há um sentido muito claro no uso do improviso – recurso recorrente de treinamento do corpo do artista – como sistema de criação em todo o trajeto

criativo, inclusive nas apresentações públicas. Alencar, no *Projeto de Alfaiataria de Gestos* (2011), diz que no roteiro da obra

[...] não há a intenção de criar sequências coreográficas rígidas. A criação em tempo presente sempre estará no centro de nossas investigações. A improvisação será uma ferramenta fundamental tanto no processo de construção quanto na cena propriamente dita. (ALENCAR, 2011, s.p.).

Nas transcrições e análise dos documentos a seguir, encontramos pistas do uso, por Alencar, de exercícios de improvisação em que a possibilidade do erro atua na estruturação do espetáculo *Zoopraxiscópio* (2014), instaurando processos geradores de imagem e movimento (ver figuras 63 e 64).



Figuras 63 e 64

Fragmento de texto do processo de *Zoopraxiscópio* (2014). Fonte: acervo do artista.

Transcrição de texto das figuras 63 e 64:

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.

Esse documento revela que o artista pretende gerar instabilidade a partir de infindáveis perguntas que abrem possíveis caminhos de ação, na tentativa consciente de acionar mecanismos criativos que convocam a incerteza e o acaso a participar de seu processo de criação. É um influxo muito parecido com as técnicas de contato e improvisação que fazem parte de treinamentos corporais de artistas do corpo, em que os atuantes propõem movimentos geradores de interação. O erro e o acaso são assumidos como via e potência. Alencar parece entender a necessidade de elaborar um procedimento de aproximação em que a prolifidade e meticulosidade de Muybridge sirvam de 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. Sobre esse aspecto da obra do fotógrafo, Stella Senra afirma:

É este momento limite, quando o olho da máquina torna-se capaz de perceber e de gerar imagens que nós, humanos, não vemos, que Muybridge apaixonadamente fixa e revela nas suas séries de imagens – como se ao modo de “tornar visível” da fotografia coubesse fazer a demonstração daquilo que a arte realiza como um achado. (SENRA, 1983).

O fotógrafo Muybridge capta e revela a mecânica do movimento dos corpos. Para termos acesso a esse aspecto de sua obra, basta olharmos suas sequências fotográficas (ver figuras 57 e 66). 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; ele 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, inúmeros graus de entrelaçamento que são acionados no processo de procura do que pode vir a ser criado, ou seja: sonhos, anseios, 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 respeito dessas interações, Salles afirma que “são norteadas por tendências, rumos, desejos vagos. [...] Não há tendências fixas, mas há aquelas historicamente manifestas, em determinados momentos da obra de um artista, que se desenvolvem e se modificam.” (SALLES, 2006, p. 33).

Assim, percebemos que, no caminho do deslindamento da obra por Alencar, são essas perguntas que o artista faz a si mesmo que são detonadoras de crise, indicadoras de prováveis caminhos que o direcionam e o movem para o futuro da obra. Mais do que verificar se serão implementadas as ações descritas no texto que ora analisamos, importa constatar que nelas estão possibilidades de ação para a concretização da obra.

As listas de Alencar pretendem acionar vias 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 65). E isso – mostrar o que não foi visto ainda – é uma busca muito clara de Alencar, presente em outros de seus arquivos. Para alcançar esse objetivo, assim como Muybridge, ele propõe-se a “fatiar o tempo – expandir e multiplicar o tempo em várias imagens sequenciais” (ver figura 65).

Porém, para isso, Alencar pretende avançar além do registro do funcionamento mecânico do movimento. Ele quer entendê-lo, experimentá-lo e transformá-lo profundamente em seu corpo de modo a sugerir uma comunicação bastante particular: uma proposição artística. No registro que veremos, o artista cria um caminho em que a imagem gera a palavra (ver figura 66) – de Muybridge para Alencar. Em outro momento, ele fará o percurso oposto: a palavra gerará a imagem (ver figura 67) – de Alencar para Muybridge.

Revelar mais do que os olhos
podem ver.
Começa mostrar o que nunca
tinhas pido visto antes.
Muybridge
1877 - instantâneo.
Tempo - fatar o tempo
expandir e multiplicar o tempo
múltiplas imagens sequenciais
W.W. B.
Site do Metropolitan
deslocamento

Figura 65

Fragmento de texto do processo de Zoopraxiscópio. Fonte: acervo do artista.

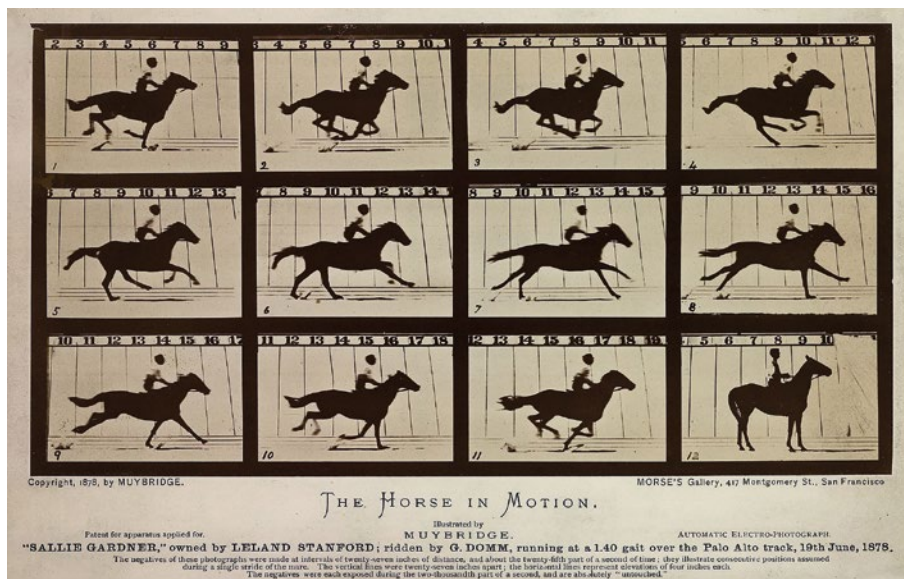


Figura 66

Reprodução de *The Horse in Motion* (1878) de Muybridge. Fonte: Site 100photos.time.com



Figura 67

Cena de *Zoopraxiscópio* (2014). Foto: Rogério Marcondes. Fonte: acervo do artista.

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, como já tratamos anteriormente. O que ele busca não é um destrinchamento *quadro a quadro* do corpo de modo a entender a natureza do movimento cientificamente. Ele deseja “injetar no corpo a força do gesto criado” (ver figura 68).

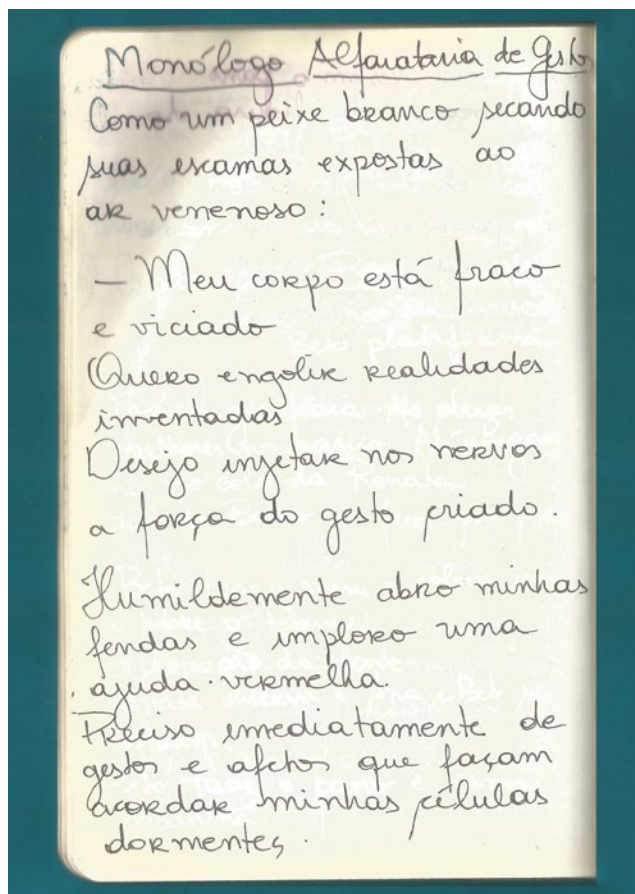


Figura 68

Fragmento de texto do processo de *Alfaiataria de Gestos* (2012). Fonte: acervo do artista.

Transcrição do texto da figura 68:

Monólogo Alfaiataria de Gestos
 Como um peixe branco secando
 suas escamas expostas ao
 ar venenoso;
 – Meu corpo está fraco
 e viciado
 Quero engolir realidades
 inventadas
 Desejo injetar nos nervos

a força do gesto criado.
Humildemente abro minhas
fendas e imploro uma
ajuda vermelha.
Preciso imediatamente de
gestos e afetos que façam
acordar minhas células
dormentes.

No processo artístico de Alencar, não há princípio, não há fim. Há marcos. O artista inserido no mundo retorna, muitas vezes, às questões que o contaminam: corpo, desenho, movimento – “Se eu engolir todos os gestos e fazê-los passar por toda a extensão de meu intestino”; “Que diferença faz se eu dormir ou se eu correr desesperado pelo espaço?”; “Se eu morder o espaço?” (figuras 63 e 64); “Desejo injetar nos nervos a força do gesto criado” (figura 68) – e, às interações que essas questões provocam, outras se alinham: Bacon, Muybridge, Doré etc. “Assim como o próprio viver, o criar é um processo existencial.” (OSTROWER, 2014, p. 56). As relações são formadas a partir de filtros próprios à experiência e ao olhar de Alencar, marcas de sua subjetividade, mais ligadas a questões de continuidade do que de gênese ou finalização. Sobre esses aspectos, Salles reflete que essa característica 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. (SALLES, 2011, p. 94).

Os processos criativos não são lineares. Eles apresentam várias camadas, algumas podem ser constituídas das experiências empíricas e/ou acadêmicas do artista; de memórias, *insights*, escolhas conscientes e inconscientes. Mas são sempre constituídos por procedimentos repletos de idas e vindas, com ligações sutis

ou nem tanto, que encontram seus significados na medida em que acontecem, se desenvolvem e são postos 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 *O Procedimento Incunábula* (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 à medida que vai se afinando e criando conexões com outras ideias que encontra no caminho. (ALENCAR, 2017, s.p.)

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 – das quais os vínculos se dão em âmbitos subjetivos por vezes muito difíceis de serem observados. Louis Jouvét discorre sobre esse aspecto – o desejo e a vagueza na busca do processo criativo – ao afirmar que suas anotações tentam iluminar meandros de suas demandas 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 avidez. 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).

Até que haja uma materialização mais palpável dos significados que vão surgindo e se constituindo obra, caminhos muito vagos, por vezes, devem ser trilhados. São tessituras formadas nos processos de criação, indiciais dos meios de produção de possíveis significados e escolhas. Alencar tem uma percepção bastante interessante sobre esse aspecto e o expressa no texto *O Procedimento Incunábula*:

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. (ALENCAR, 2017, s.p.)

Essa compreensão do artista sobre as ideias que surgem e morrem no trajeto de seu desenvolvimento, mas “passam o bastão” para as seguintes, reverberam a observação de Salles:

[...] 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” e completa: “Onde há variação contínua, a precisão é inatingível e a possibilidade de erro é inevitável. (SALLES, 2006, p. 133).

A partir desse entendimento, verificamos que a própria pesquisa sobre processos de criação, ao estabelecer diálogos mais próximos e férteis com o artista e a obra, não pode ser dura e esquemática. Exatamente como a dinâmica do processo criativo que investiga, o pesquisador deve encontrar um espaço em si para a escuta ativa e dialógica dos processos pesquisados. Quanto a Alencar, ao assumir as relações entre acaso, dúvida e erro, os toma e transforma, com seus desenhos e corpo, em matéria-prima, criando técnica e elaborando uma linguagem pessoal, entendendo que esses elementos são potencialmente os

modos dos desenhos e corpos criarem pensamento e linguagem em confronto com o outro, com o espaço e com a cena¹⁸.

Ao fazer escolhas e alargar os espaços em que deve se dar sua atuação, Alencar determina usos do desenho que avançam além de sistemas de registro e construção do corpo na cena (ver figura 69). O desenho é compositor da cena, interferindo e reconstruindo o sentido do corpo em cena, num jogo que questiona as formas bidimensionais e tridimensionais.



Figura 69

Cena de *Zoopraxiscópio* (2014). Ana Seelaender e Renata Aspesi em cena. Foto: Gal Oppido. Fonte: acervo do artista.

¹⁸ “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).

As questões levantadas nos dão conhecimento de que o uso de determinadas matérias-primas, táticas ou recursos criativos, entre tantas possibilidades, surge de uma necessidade de estabelecimento de critérios que ancoram o projeto poético. Há sempre a busca pelo equilíbrio. Mas, para que a busca pelo equilíbrio se dê, há de existir desequilíbrio. E é o espaço entre um e outro que fornece os meios necessários para o desenvolvimento do projeto criativo. É um espaço virtualmente infinito, incontrolável e surpreendente.

Estratégias de criação de movimento

Memória, superposição e jogos

Os trabalhos abaixo (ver figuras 70, 71 e 72) contêm elementos vindos da memória, do cotidiano, da imaginação, do próprio corpo – forças e tensões – e experimentações plásticas formais – linhas, cores, pontos, espaço etc. Constituem um caderno de folhas transparentes, feito para ser manipulado, no qual a própria transparência e a superposição da forma ativam o movimento e a reflexão sobre a sua natureza. O caderno de folhas transparentes é uma ferramenta de pesquisa poética, está ligado ao projeto mais amplo de Alencar e a um trabalho – um livro de artista – que possui autonomia enquanto objeto de arte.



Figura. 70

Caderno de folhas transparentes. Fonte: acervo do artista.



Figura 71

Caderno de folhas transparentes. Fonte: acervo do artista.



Figura 72

Caderno de folhas transparentes. Fonte: acervo do artista.

O caderno de folhas transparentes é feito de confrontos entre formas bi e tridimensionais, entre imobilidade e movimento, entre cheios e vazios, entre ser e não ser. No entanto, essas dicotomias, aparentemente fáceis, escondem enorme complexidade: a complexidade do tempo e das coisas do mundo, da linguagem que organiza esse mundo e que traduz suas impossibilidades e crises intrínsecas. Por isso, essas escolhas do artista se dão intensamente, em produção contínua e inquieta; vão além do armazenamento de ideias e possibilidades e mesmo da procura por respostas. Constituem a própria experiência viva e vívida do artista, seus modos de tomar o mundo para si. Segundo Salles se dão a partir da:

[...] coleta sensível que o artista faz ao longo do processo, recolhendo aquilo que, sob algum aspecto, o atrai. [...] essa sensação é intensa, mas fugaz; e, mais que isso, é, muitas vezes, responsável pela construção de imagens geradoras de descobertas, que não se limitam ao campo da visualidade. (SALLES, 2006, p. 68).

Alencar, com tais experimentos, instaura um processo em que a memória age como amálgama de experiências individuais e coletivas, formando uma intrincada e delicada rede que influenciará a ida do corpo à cena, a produção de imagens para a cena e a produção de desenhos sobre a cena.

Os desenhos dos corpos do caderno de folhas transparentes são tentativas de criar experimentos de interações entre os desenhos utilizando o movimento. As forças nele atuantes são ativadas com o movimento e o tempo. Corpo/resíduo no tempo e espaço, *memória*. Não podemos deixar de associar a proposta desse caderno com as experimentações de Muybridge com a fotografia e o movimento, nem com as experimentações com o audiovisual que o próprio Alencar realiza recentemente.

Os desenhos se relacionam na passagem das páginas, modificando seus significados na ação de manipulação e, conseqüentemente, os encadeamentos com o tempo e com o espaço. Assim, o manipular do caderno dá movimento aos desenhos e cria sentidos. As figuras estão recortadas de forma independente, de modo que podem interagir umas com as outras dentro do limite da

página. É um jogo, uma experimentação com o tempo que convoca o acaso a partir da manipulação do objeto; um criar de memórias que vão se sobrepondo.

Na sobreposição de formas há como um fugidio descortinar do que se apresentará: nas folhas transparentes “vemos” cada imagem ao perceber o todo que integra. Distinguimos claramente algumas, outras não. Numas, só vemos o verso; em outras, só vemos o recorte, a silhueta. São formas, desenhos do corpo mais ou menos precisos: o caderno de folhas transparentes é feito de presenças e de ausências. Há um percurso feito na criação desses desenhos que lhes confere a qualidade de registros/memória do gesto e a sua manipulação sobrepõe um gesto ao outro. Jogo de acaso e espelhos proposto pela natureza do objeto.

A construção de memória se dá no relacionamento com a matéria-prima (desenhos), pois o desenho é memória. Dá-se na manipulação do objeto e, ainda, é o próprio objeto. Esse objeto, num campo mais amplo, se insere no percurso de criação do artista na ida do desenho para a cena, não só em objetos cenográficos, mas, muito especificamente, nas experimentações que o artista desenvolve com o audiovisual. Esses aspectos se relacionam às inquietações subjetivas do artista e são discutidos por Salles:

Ao falarmos de percepção e memória, de um modo geral, e de filtros, seleções, recorrências, de modo mais específico, estamos desenhando parte de nosso diagrama do espaço da subjetividade na construção de obras de arte: onde podemos observar algumas das singularidades das transformações. Sob esse ponto de vista, o tempo da criação pode ser visto como o tempo dessas transformações, que não estão delimitadas ao âmbito da percepção e memória, como mencionamos anteriormente, mas que podem ser observadas também no modo como a matéria-prima de cada artista é elaborada. Estou me referindo aos recursos ou procedimentos criativos, ou seja, nos modos de expressão, que envolvem manipulação e consequente transformação dessa matéria-prima, marcados pela singularidade de cada artista, no âmbito de suas buscas pessoais. (SALLES, 2006, p. 83-84).

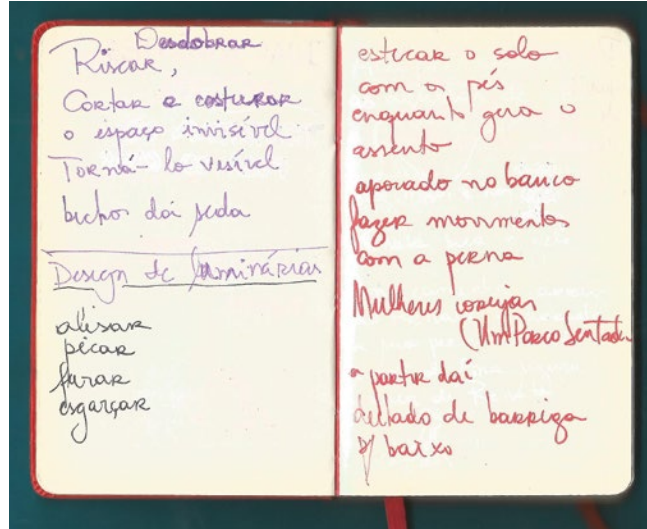


Figura 73

Fragmento de texto do processo de *Um Porco Sentado* (2010). Fonte: acervo do artista.

Nesse sentido, Alencar arquiteta formas e significados na experimentação e choque entre contaminações e mediações. A produção de imagens do corpo, no corpo e a partir do corpo é fundamental em seu processo criativo, faz parte de sua singularidade. O desenho e o movimento são os elementos que lhe oferecem os meios de relacionar os fenômenos pertinentes a seu processo de criação, “é o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto.” (OSTROWER, 2014, p. 79). Portanto, o que é intermediado pelo corpo e pelo desenho deve ser relevante nessa arquitetura, na criação de um contexto abrangente de criação: verbos, o *design* da luminária, ações propostas, reflexões acerca da natureza da arte, a busca do nome do espetáculo. (Ver figura 73).

Transcrição do texto da figura 73:

Desdobrar Riscar,
Cortar e costurar o espaço invisível
Torná-lo visível
Bichos da seda -
Design da luminária
Alisar picar furar esgarçar

Esticar o solo com os pés enquanto gira o assento apoiado no banco
 fazer movimentos com a perna
 mulheres conseguir (*Um Porco Sentado*)
 a partir daí deitado de barriga p/ baixo.

Esse documento diz respeito a indicações do processo de *Alfaiataria de Gestos* (2012). Os verbos são relacionados ao ofício do alfaiate, à natureza da costura como metáfora do trabalho artístico que pode pretender “tornar visível o invisível”: “Desdobrar Riscar Cortar e costurar o espaço invisível”; “Torná-lo visível”. Informações indicativas de ação no infinitivo: “Alisar, picar, furar, esgarçar”. Aqui, uma indicação de ação muito específica, um fragmento coreográfico: “Esticar o solo com os pés enquanto gira o assento apoiado no banco / fazer movimentos com a perna”. Uma quebra, talvez uma indicação “mulheres corujas (*Um Porco Sentado*)”. E segue com indicação de movimento: “a partir daí deitado de barriga p/ baixo”.

Há uma característica tátil nessas anotações, que inevitavelmente aciona uma memória ligada aos sentidos. Proponho voltarmos rapidamente aos estudos de Machado sobre a análise deleuziana da obra de Francis Bacon. Mais especificamente aos significados que Deleuze confere aos sentidos de “sensação” e que percebe na obra do pintor. Sobre esse aspecto, Machado afirma que há uma “relação importante entre a sensação e as forças. As artes têm como objetivo captar, capturar forças. A música deve tornar sonoras forças ‘insonoras’. A literatura, tornar dizíveis forças indizíveis. A pintura, tornar visíveis forças invisíveis.” (MACHADO, 2010, p. 238). Voltando a Alencar, no texto *Projeto Incunábula. O trânsito do corpo entre a dança e o desenho* (2017), ele propõe:

Os espectadores são convidados a saírem de sua zona de conforto para entrar nas águas turvas da nossa correnteza. Com seu corpo e sua vontade o público jogador tem o poder de interferir no curso da água, transformar a sua dinâmica, acelerar ou desacelerar o seu fluxo, abrir novas trilhas e córregos. (ALENCAR, 2017, s.p.).

Alencar parece procurar uma apropriação, um domínio do espaço, da forma, do movimento, do gesto, para que se dê em sua prática uma possibilidade de ação e de comunicação que torne visível o invisível e que, ao tocar os sentidos, proporcione ao espectador uma experiência sensorial “com seu corpo e sua vontade”. Um acionamento de camadas/memória em que a revelação do invisível se dê como experiência compartilhada e construída na legitimidade das relações estruturadas mutuamente entre artista e público – na qual este último possa interferir na criação, assumindo o risco/sensação de ser criador ativo na experiência característica dos processos: dar existência ao que ainda não existe.

*

Ao atravessamento das dimensões que nos cercam chamamos de movimento. Como temos visto, para Alencar, a busca por vivenciar o movimento em inúmeras possibilidades parece ser um dos motes fundamentais de seu processo criativo. O artista discorre sobre a importância da pesquisa sobre o movimento em seu trabalho no *Projeto Incunábula: o trânsito do corpo entre a dança e o desenho* (2017) quando propõe:

Três ações complementares que trazem em suas estruturas formais e conceituais o mesmo foco de pesquisa – o devir do corpo que funde as fronteiras entre o movimento e o traço, a pausa e o gesto, a eclosão do impulso e a rasura. Linhas de força que deslocam o corpo, deformam o espaço e subvertem o limite do plano. (ALENCAR, 2017, s.p.).

No texto acima, o artista aponta que o interesse sobre o movimento está no cerne de sua pesquisa: “o devir do corpo que funde as fronteiras entre o movimento e o traço, a pausa e o gesto, a eclosão do impulso e a rasura”. São objetivos claramente centrados nas possibilidades e interações entre o corpo e o desenho. As palavras usadas na descrição daquilo que o artista anseia denunciam as bordas rarefeitas das fronteiras entre corpo e desenho: “movimento”, “pausa”,

“eclosão”, “traço”, “rasura”. E, no caso, talvez possamos atribuir à palavra “gesto” a responsabilidade de transitar em conceitos tanto acerca do corpo quanto do desenho. Além disso, sua investigação sobre o movimento se ancora, de modo notório, em vários de seus expedientes criativos.

Alencar disse, em entrevista concedida a este pesquisador, que durante o processo de *Um Porco Sentado* (2010) descobriu um relato sobre o ateliê de Francis Bacon que descrevia o acúmulo e a desorganização assustadora do ambiente de criação do artista e que isso tivera um papel importantíssimo na elaboração e criação de suas pinturas, transcrito abaixo:

No assoalho de Bacon, restos de todo o tipo juncam o chão, formando uma espécie de composto de sedimentos, uma crosta áspera: o oposto da nitidez “clínica” de seus quadros, que, não obstante nascem de fato aqui e cuja a largura não pode exceder a diagonal da janela. Sapatos descasados, luvas de borracha cor-de-rosa, pratos, esponjas velhas, livros abandonados com páginas rasgadas, fotografias arrancadas... e arbustos de pincéis. Ele se desculpa: “Mas toda a minha vida não passou de uma vasta desordem”. (MAUBERT, 2010, p. 16-17).

À desorganização se junta à informação de que muitos trabalhos de Bacon tiveram origem em materiais (fotos, páginas de revistas, jornais, objetos etc.) que eram resgatados desse caos. Esse procedimento de criação do pintor reverbera profundamente em Alencar e o leva a criar um experimento/jogo com pequenos desenhos feitos por ele, algumas minúsculas reproduções impressas de quadros de Bacon, e mais algumas imagens que o artista escolheu (ver figuras 74 e 75).

Alencar utilizou esse procedimento frequentemente em seus processos de ensaio de *Um Porco Sentado*, jogando as figuras no chão, misturando-as e fazendo escolhas mais ou menos aleatórias que geravam movimentos, trajetos, sentidos. Esse jogo, onde o grande espaço caótico de Bacon era relido em pequena escala por Alencar, reforça a busca do artista pelo inesperado, pelo acaso, conforme já observamos ao analisar outros procedimentos. Há extremo cuidado em manter-se em movimento e desafio constante, na tentativa de fugir das armadilhas de um

corpo fácil, de uma acomodação de processo. Existe, ainda, uma delimitação que é da natureza de todo jogo – o sistema é organizado, há um número limitado de figuras, há método. Obviamente, o caos do procedimento criado por Alencar é radicalmente diferente do caos instalado no atelier de Bacon.

Alencar poetiza o caos baconiano e o organiza em regras de um jogo, mas, surpreendentemente, preserva suas características de acaso (e se?) e de acúmulo. Afinal, o próprio Bacon criava limites e regras de atuação, mesmo que fosse o fazer somente de obras cujo tamanho as permitisse passar pela pequena janela de seu ateliê. Esses limites, autoimpostos ou não, fazem parte dos processos de criação. Em seu processo, a princípio, um artista pode criar absolutamente tudo. No entanto, reflete Salles, a “[...] liberdade absoluta é desvinculada de intenção e, por consequência, não leva à ação. Limites internos ou externos à obra oferecem resistência à sua liberdade; no entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como necessárias e propulsoras da criação.” (SALLES, 2006, p. 99).



Figura 74

Coleção de imagens acerca do universo de Bacon, que Alencar utilizava como procedimento de criação de proposições criativas. Fonte: acervo do artista.



Figura 75

Coleção de imagens acerca do universo de Bacon, que Alencar utilizava como procedimento de criação de proposições criativas. Fonte: acervo do artista.

Para Alencar, nesse caso, a estratégia criativa, assim como o jogo, oscila entre o acontecimento espontâneo, inesperado, o sentido aleatório das imagens misturadas no chão e o seu emprego explicitado e organizado: a utilização do acaso como ponto de partida para a geração de movimentos, trajetos e sentidos. Alencar olha para o seu processo e faz uma escolha de meios criativos em que há uma ponte clara com mecanismos de criação do pintor Francis Bacon que, por sua vez, reconhece a importância do acaso em seu processo. Esse aspecto é posto pelo pintor nessa entrevista:

Sei que na minha obra, o melhor me veio por acaso – quando fui tomado por imagens que não antecipei. Não sei o que é o inconsciente, mas, há momentos em que algo emerge em nós. É muito pomposo falar de inconsciente, é melhor dizer acaso. Creio na existência de um caos profundamente organizado, e na importância do acaso. [...] ... a única razão para esta irra-

cionalidade, afirma, é que ela trará muito mais vigorosamente a força da imagem. (BACON *in* SYLVESTER, 2007, p. 81).

A princípio, essas estratégias que buscam o caos organizado, a desordem ordenada, têm o objetivo de aproximar procedimentos poéticos de Alencar e de Bacon, aproximação percebida como um mecanismo necessário para o encontro do universo baconiano que Alencar perseguia para criar o espetáculo *Um Porco Sentado*. Além disso, parece haver nessa ação uma busca por evidenciar o processo na obra – não só como estratégia para a construção desta, mas como ela própria.

Parece que Alencar é instigado pelos caminhos do inesperado assumidos na construção da obra de Bacon, talvez por encontrar ecos em seu modo de criar. Assim sendo, a princípio, tudo – todos os trajetos de escolhas ou acasos – pode ser útil e posto a serviço de sua busca por estabelecer o contato/comunicação/vivência de determinada “sensação” que gostaria de proporcionar ao espectador. De acordo com Alencar, no texto *O Procedimento Incunábula* (2017):

Imagens, palavras, sons, pensamentos, sensações, afetos, intuições e ações fluem misturadas à deriva na correnteza. A correnteza é o processo. O caldo incunábula quando corre não obedece somente às fissuras e reentrâncias sugeridas pelo espaço externo. O caldo vai cavando e abrindo novas fendas no solo, comendo a terra até criar largura suficiente para se tornar um lago com margens delimitadas por onde o seu líquido seminal pode ser acessado. A obra finalizada é um lago com margens para abrigar os observadores. O lago está lá diante da subjetividade e ponto de vista de cada observador. Sua superfície está aparente, mas a sua profundidade será sempre um mistério que ao mesmo tempo seduz e amedronta quem escolhe estar em suas margens. (ALENCAR, 2017, s.p.).

O texto acima é um resumo sensível de seu processo, apresenta um determinado viés de elaboração do pensamento contemporâneo, segundo o qual diferentes modos de ver e de contribuir para a criação são considerados. Alencar olha para

processos criativos e investigativos que encontram ressonância nos estudos contemporâneos sobre a complexidade de sistemas; estão vivos e pulsantes e, como a vida, estão em constante ebulição, apresentando-se repletos de surpresas e acidentes. Nesse ambiente instável e efervescente, a atenção do olhar e a sensibilidade do artista sempre consideram os elos com o outro e com as coisas que ele pretende materializar em seus processos artísticos. No *Projeto de Alfaiataria de Gestos*, Alencar dizia:

Uma das imagens que melhor traduz o pensamento da composição cênica é a de um homem posto dentro de um enorme aquário de lentes de aumento. O objetivo é vestir os olhos nus do espectador dando forma e expressão aos mínimos esforços do corpo. Queremos iluminar o imperceptível. Os detalhes e sutilezas que se escondem sob a aparente imobilidade encerrada das figuras serão evidenciados em desenhos nítidos na ocupação do entorno. (ALENCAR, 2011, s.p.).

Então, para o artista, tudo no outro e no mundo é transformado continuamente em razão dessa inquietação e da busca por materialização da obra. O artista se coloca sob lentes de aumento, oferece ao espectador até o “imperceptível”.

As redes dialógicas estabelecidas por Alencar no decorrer de seu processo de criação – com o mundo, com outros artistas, com ambientes criativos cheios de possibilidades – levam-me a associá-lo ao conceito de calor cultural, discutido por Edgar Morin no âmbito amplo da cultura:

O calor é uma noção que invadiu o universo físico. Em toda a parte onde há calor, isto é, agitação de partículas ou átomos, o determinismo mecânico deve abrir espaço para um determinismo estatístico, e a estabilidade imutável deve ceder lugar a instabilidades, turbulências ou turbilhões. Assim como o calor se tornou uma noção fundamental no devir físico, é preciso dar-lhe um lugar de destaque no devir social e cultural, o que nos leva a considerar onde há “calor cultural”, não há um determinismo rígido, mas condições instáveis e

movediças. Do mesmo modo que o calor físico significa intensidade/multiplicidade na agitação e nos encontros entre partículas, o “calor cultural” pode significar intensidade/multiplicidade de trocas, confrontos, polêmicas entre opiniões, ideias, concepções. E, se o frio físico significa rigidez, imobilidade, invariâncias vê-se então que o abrandamento da rigidez e das invariâncias cognitivas só pode ser introduzido pelo “calor cultural”. (MORIN, 2011, p. 35).

Alencar quer a troca efetiva com o outro, transita pelas linguagens, estabelece contatos transversais com a experimentação, investiga e expande constantemente suas redes; cria em efervescência. O artista busca meios efetivos que permitam pô-lo à deriva, modos de estar em constante ebulição nos atravessamentos por meio dos quais se dá o seu processo de investigação artística. Constato que ele entende “movimento” também como “pensamento”. Pois, seu corpo está permanentemente em estado provisório, em construção, em nomadismo, em mutação que explicita modos de produção alinhados à elaboração do pensamento e da ação artística no contemporâneo.

Sobre essas características, no documento de processo *O Procedimento Incunábula*, Alencar esclarece:

O Procedimento Incunábula não quer ser lago, quer ser água corrente. O observador do nosso procedimento estará às margens da correnteza caótica que não têm ideia de onde vai desembocar. Os espectadores são convidados a saírem da zona de conforto para entrar nas águas turvas da nossa correnteza. Com seu corpo e sua vontade o público jogador tem o poder de interferir no curso da água, transformar a sua dinâmica, acelerar ou desacelerar o seu fluxo, abrir novas trilhas e córregos. O corpo do intérprete no espaço está à deriva, mas ele não está sozinho. Todos estão à deriva e um protege o outro. (ALENCAR, 2017, s.p.).

É importante lembrar que o *Projeto Incunábula: o trânsito do corpo entre a dança e o desenho* e o texto *O Procedimento Incunábula*, ambos de 2017, são

documentos em que se baseia a proposta que Alencar fez para a lei de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, em 2017, e que propunha a remontagem e recriação do espetáculo *Zoopraxicópio* (2014), a criação e desenvolvimento de uma *game performance*¹⁹, bem como a produção, publicação e distribuição do livro *Acrobacias da Carne*, ainda não publicado. Ou seja, é uma proposta do artista acerca de suas práticas autorais nos últimos anos e que reforça o trânsito nas diversas linguagens que constroem sua poética.

¹⁹ Alencar chama de *game performance* uma das várias ações propostas pelo *Projeto Incunábula*. A *game performance* seria um jogo estabelecido entre Alencar e os *performers* com o público.

A CONSTRUÇÃO DO CORPO GROTESCO

Entre a bi e a tridimensionalidade

A definição dos conceitos dos termos ‘beleza’ e ‘feiura’ tem rendido inúmeros debates ao longo da história, e as discussões acerca de suas naturezas abrangem diversas teorias da estética, da arte, da psicologia, entre outras áreas do conhecimento. O reconhecimento de alguns aspectos da beleza e da feiura é determinado por convenções sociais e regras culturais que tornam móveis essas percepções, a depender da época e do lugar. Santo Agostinho, ao refletir sobre a presença do mal e do feio no âmbito estético, partindo da afirmação aristotélica de que a beleza é unidade na variedade, afirma que a “variedade não deve abranger somente as partes belas de um todo; admitindo a oposição dos contrários, dos contrastes mais violentos, entre partes belas e feias, partes pertencentes ao bem e partes pertencentes ao campo do mal.” (AGOSTINHO *apud* SUASSUNA, 2014, p. 97).

Também existem parâmetros para a definição da beleza e da feiura que estão relacionados a especificidades perceptivas, ligados a demandas como as da sobrevivência e da reprodução – o que ocorre, por exemplo, quando descobrimos que achamos alguém atraente e bonito porque os traços do seu rosto são simétricos²⁰. As questões existentes entre as categorias estéticas, biológicas e sociais dos conceitos de beleza e de feiura estão no âmago das definições do grotesco. Victor Hugo, ao discorrer sobre esses aspectos, esclarece:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o

²⁰ “Desde a idade antiga, a proporção é uma parte importante dos cânones da beleza, ainda que os gregos e os romanos tenham um conceito muito mais amplo sobre o tema do que a civilização contemporânea: a simetria era para eles não apenas o que se entende como simetria especular, senão, também, a proporção correta; e compreendia além do traçado antropométrico, o conjunto visual – com efeito: a textura da pele, o nível de atração do rosto frente aos padrões de beleza desejados – que a aproximava de uma imagem esteticamente bela.” (CAMARGOS; MENDONÇA; DUARTE, 2009, s.p.).

homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 2002, p. 36).

Esse sentido de incompletude que o feio propõe, de acordo com o qual “aspectos novos” (*ibid.*) são apresentados sem cessar, serve de modo muito eficiente à análise de determinados processos criativos de Alencar ligados às relações entre seus desenhos de corpos e o corpo que vai para a cena. O grotesco se apresenta como a mistura dos elementos mais díspares e inusitados, da revelação do inesperado e não natural; foge das regras do “certo” e “errado” e tem na exacerbação, ou hiperbolização, uma característica central. Além disso, é preciso entender que o grotesco se caracteriza pela evidência dada a algumas partes do corpo enquanto outras são relegadas. Essa divisão do corpo da qual deriva a hierarquização de suas partes apresenta pontos interessantes e fundamentais para a reflexão aqui colocada. Em seu estudo sobre o grotesco, Bakhtin afirma:

Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco, quando se transformam em figuras de animais ou de coisas. Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente individual, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não consta para nada no grotesco. (BAKHTIN, 1987, p. 276).

Ao evidenciar partes do corpo e exagerá-las, o grotesco pode apresentar o corpo como cômico – o que é risível –, ou bizarro – o que surpreende –, ou ainda trágico – o que amedronta e repugna. No entanto, ainda que se apresente regularmente com características de humor, toca em aspectos do humano que falam profundamente às dimensões de fragilidade de nossa existência coletiva. A partir do corpo grotesco, os sistemas morais são subvertidos e

distorcidos, tornando-se clara a relação íntima entre a arte, a vida e a morte. Em suas pesquisas sobre o trabalho do ator e o grotesco, Meyerhold afirmava:

O grotesco, sem compromisso de atender aos detalhes, cria (através da “inverossimilhança convencional”, é claro) toda a plenitude da vida. [...] O grotesco não conhece somente baixo e somente alto. O grotesco molesta o contraste, conscientemente criando a agudeza das contradições e jogando conjuntamente com a particularidade. (MEYERHOLD, 2012, p. 211).

Meyerhold coloca o grotesco em contraponto ao conceito de verossimilhança aristotélica, como algo que desloca a possibilidade de a arte somente se aproximar de uma narrativa do possível, da representação de algo semelhante à verdade. Exatamente nesse sentido, Alencar apresenta desenhos que parecem exagerar determinados “estados” físico/emocionais/formais do corpo, talvez pretendendo ampliar os limites deste em cena e expandir a experiência para algo além de um acontecimento acabado. São imagens de corpos onde todas as potências – musculares, ósseas, espaciais, de movimento e gestuais – estão “ligadas” e maximizadas na transposição da experiência empírica tridimensional para a bidimensionalidade, visando apontar o sobrenatural em suas contradições. “O grotesco tem outra maneira de chegar ao cotidiano. O grotesco aprofunda o cotidiano de tal maneira que ele deixa de ser em si somente natural”. (MEYERHOLD, 2012. p. 212).

Desenhos de corpos potencialmente reativos, ativáveis, latentes, pulsantes, atentos, que tentam captar estados do corpo expressivo, porém, extraordinário (ver figuras 76, 77 e 78), por sua representação não estar ancorada naquelas que evocam as possibilidades naturais do corpo, mas, ao contrário, se apoia em impossibilidades.

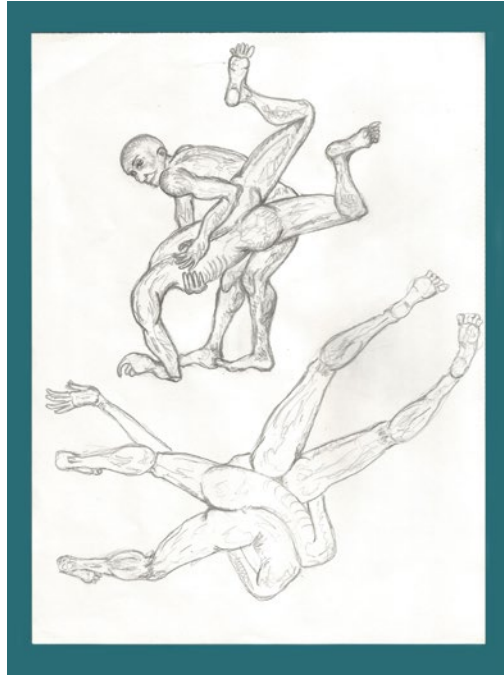
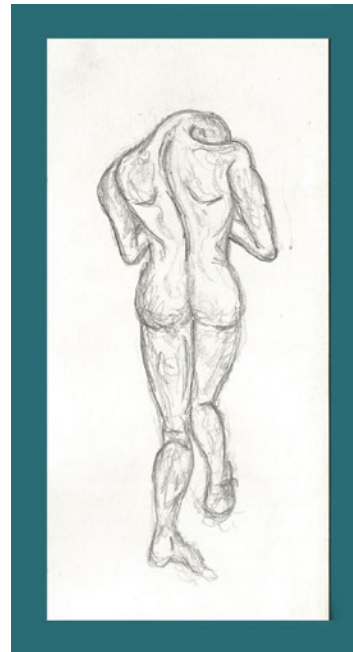
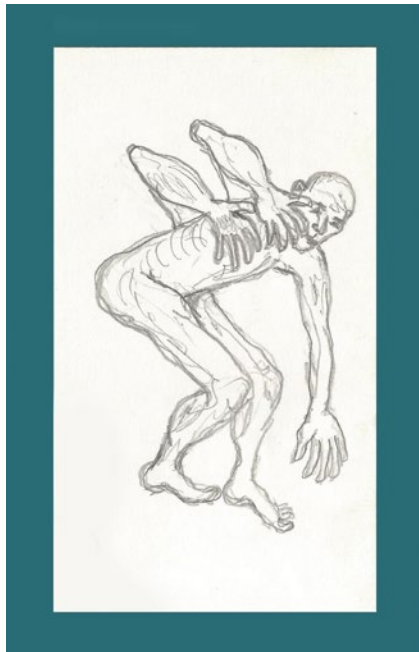


Figura 76

Desenho de Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.



Figuras 77 e 78

Desenhos de Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.

Por que, nesses desenhos, Alencar cria imagens de corpos anatomicamente impossíveis para a investigação da natureza dessas representações em que estados de tensão são descomedidos? Há um sentido nessa opção: a falta ou excesso de membros, desproporcionalidades físicas e posições corporais inexecuáveis denunciam que o artista *não pretende que a imagem sirva à representação de um corpo verossímilhante*. Esses estudos já prenunciam experiências, no âmbito do desenho do corpo e do corpo que vai para a cena, com o monstruoso e o grotesco pelo qual ele se interessa intensamente.

O que Alencar pretende ao propor a subversão do corpo naturalmente articulado em corpo monstruoso e impossível, híbrido de animal e homem? O que ele quer ao movimentar essas quimeras? A resposta a essas perguntas pode estar em um de seus cadernos (ver figura 79), referente ao processo de *Um Porco Sentado* (2010): ele se apropria de um trecho do artigo *O Corpo Desfeito por Francis Bacon* de autoria de Rogério Luz, publicado no ano 2000 e transcrito a seguir.

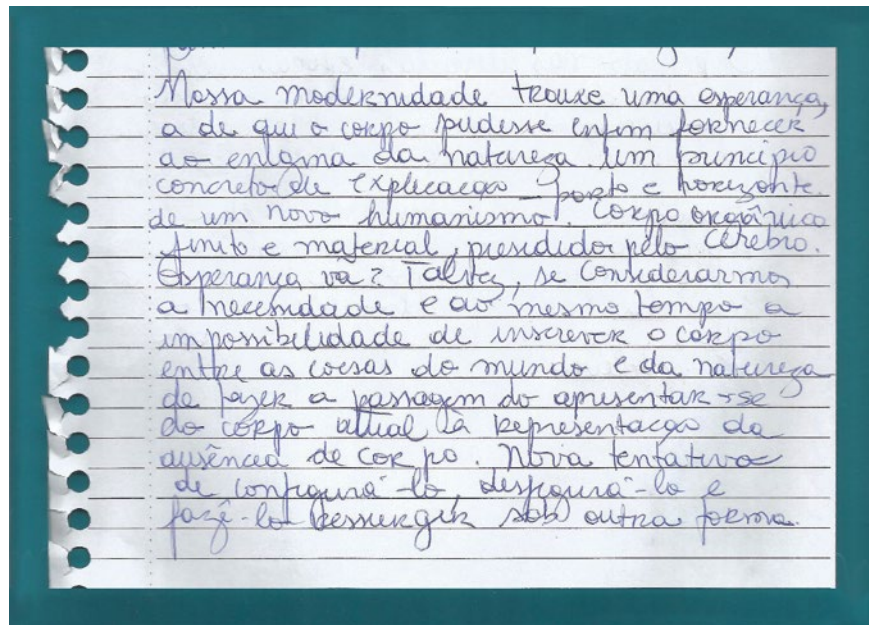


Figura 79

Fragmento de um texto de Rogério Luz transcrito no caderno de ensaio do processo de *Um Porco Sentado* (2010). Fonte: acervo do artista.

Transcrição do texto da figura 79:

Nossa modernidade trouxe uma esperança, a de que o corpo pudesse enfim fornecer ao enigma da natureza humana um princípio concreto de explicação – porto e horizonte de um novo humanismo. Corpo orgânico, finito e material, presidido pelo cérebro. Esperança vã? Talvez, se considerarmos a necessidade e ao mesmo tempo a impossibilidade de inscrever o corpo entre as coisas do mundo e da natureza, de fazer a passagem do apresentar-se do corpo atual à representação da ausência de corpo. Nova tentativa de configurá-lo, desfigurá-lo e fazê-lo ressurgir sob outra forma.

O grotesco surge da subversão da semelhança, do estabelecido, do reconhecível. O corpo grotesco surge da desfiguração. As quimeras de Alencar (ver figuras 80, 81, 82 e 83) estão a serviço da desconstrução de um universo/corpo estabelecido e estático. Suas formas grotescas propõem o constante movimentar dos sentidos para fora de seus vícios e acomodações. Há que se desfazer de camadas e mais camadas para se atingir o centro. De acordo com Alencar, no texto *Alfaiataria dos gestos extra cotidianos*²¹.

Existe incrustado no corpo humano o medo de desabar, de ruir. A civilidade do homem está estruturada em terreno encharcado e sujeito a deslizamentos. Se a casca civilizatória desaba, só o primitivo sobrevive ao soterramento. O homem teme as garras de seu instinto, talvez porque sua face animal seja muito parecida à máscara da Loucura. (ALENCAR, 2016, s.p.).

²¹ Escrito poético de autoria de Alencar que é uma das fontes do espetáculo “*Alfaiataria de Gestos*” (2012).

Para Meyerhold, “o fundamental no grotesco é a tentativa constante do artista em levar o espectador de um plano recentemente alcançado para outro que não espere de modo algum” (MEYERHOLD, 2012, p. 213). A luta do artista é contra a inércia inicial, contra o medo do desabamento, contra um adormecimento das coisas. Segundo Bakhtin, as potências das imagens grotescas estão no movimento, seus significados acontecem sempre nas sobreposições dos polos, na instabilidade da forma:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 1987, p. 21-22).



Figura 80

Desenho criado para a revista *Murro em Ponta de Faca* (2016). Fonte: acervo do artista.



Figura 81

Desenho de Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.



Figura 82

Desenho criado para a revista *Murro em Ponta de Faca* (2012). Fonte: acervo do artista.



Figura 83

Desenho de Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.

O estado de transformação e de mudança a que Bakhtin se refere está expresso com nitidez nas imagens produzidas por Alencar. Os desenhos apresentados apontam possibilidades de representação de um corpo com fisicalidades e ações exacerbadas e impossíveis, como modo de indicar/buscar caminhos mais radicais na criação de artificializações, mediados por objetos, figurinos, iluminação, projeções (ver figuras 84, 85 e 86), gerando ampliações e desconstrução para que esse corpo que vai para a cena materialize o corpo grotesco.



Figura 84

Cena de *Um Porco Sentado* (2010). Roberto Alencar e Renata Aspesi. Foto: Gal Oppido.
Fonte: acervo do artista.



Figura 85

Cena de *Alfaiataria de Gestos* (2012). Ana Seelaender, Renata Aspesi e Roberto Alencar em cena. Foto: Gal Oppido. Fonte: acervo do artista.



Figura 86

Cena de *Zoopraxiscópio* (2014). Foto: Rogério Marcondes. Fonte: acervo do artista.

Alencar é direto sobre suas questões acerca da representação do corpo e do corpo que vai para a cena no texto do *Projeto de Alfaiataria de Gestos*:

Descobrir o que move estes corpos é o primeiro passo na construção da linguagem que estamos propondo, para num segundo momento escolhermos como eles se movem. [...]. Os assuntos citados abaixo são potentes incentivadores na investigação de dinâmicas cênicas e de qualidades de movimento: A forma e a deformação. A figura e a transfiguração. A imobilidade e o movimento. O fluxo e o bloqueio. As forças visíveis e as invisíveis. O orgânico e o automático. A desconstrução e a organização. O belo e o terrível. O ínfimo e o exuberante. A resistência e a fragilidade. O real e o inventado. A sombra e a claridade. A harmonia e o descompasso. O pensamento e a ação. A fala e a escuta. A carne e o espírito. Queremos encontrar um lugar no corpo, um estado físico e mental, onde todos estes conceitos dance desterritorializados destruindo as grades que aprisionam as ideias e os sentimentos antagônicos em gaiolas separadas. Um corpo humano em verdadeiro devir possui todas

estas dicotomias e paradoxos coexistindo. O caos e a ordem estão irmanados e entranhados nas células deste complexo organismo. (ALENCAR, 2011, s.p.).

O movimento, interesse intenso de Alencar, é um mote estruturante do grotesco e Bakhtin o relaciona, também, por meio do uso de dicotomias, com os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco e que “efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses aspectos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados.” (BAKHTIN, 1987, p. 277). O grotesco, sendo um dos caminhos de construção poética no trabalho de Alencar, liga a investigação da natureza do movimento do corpo aos sentidos de existência do corpo que abrange fatos e ações, não histórias. Esse aspecto é um ponto crucial na elaboração de sua linguagem artística.

Em *Um Porco Sentado* (2010), o grotesco se faz presente em diversos momentos e elementos. Está, por exemplo, no uso subversivo do corpo dos atores, como na cena em que a dançarina Renata Aspesi / Cara-cabelo²² “caminha” com o corpo “invertido” com uma luva de boxe vestida em seu pé esquerdo e acaba por encaixar um pé na boca de Alencar / Carpaccio Man (ver figura 87). Ou ainda quando Aspesi se veste com folhas de jornal ou de papel de seda, criando um corpo-criatura no qual, por vezes, é impossível se perceber a forma humana (ver figura 88). Acerca das relações entre espaço, objetos e figurinos na elaboração do grotesco, Alencar reflete no texto *Proposta Conceitual do Figurino de Um Porco Sentado*:

O intérprete é instigado a experimentar e explorar novas possibilidades físicas abrindo-se para o abismo do acaso, mas com uma precisão cirúrgica. O movimento começa a ser desconstruído a partir de uma informação concreta, real. É a potência de um fato. E não uma personagem, no sentido psicológico da palavra. A partir destas deformidades pode-se provocar uma confusão em relação às extremidades do corpo. No deslocamento da figura, mãos e pés se misturam na retina do espectador. (ALENCAR, 2010, s.p.).

²² Os nomes Cara-cabelo e Carpaccio Man foram dados informalmente a esses personagens por seus respectivos intérpretes.

Para Meyerhold, “[...] a arte do grotesco é fundamentada na luta entre o conteúdo e a forma.” (MEYERHOLD, 2012, p. 216). Ao propor essa investigação a partir do enfrentamento de dicotomias, o artista assume que parte de seu processo criativo se apoia fortemente no embate de oposições físicas e conceituais, como uma proposta de desnaturalização da forma e pesquisa de possibilidades comunicativas mais sutis. O que se deseja, num primeiro momento, é descobrir “o que move estes corpos” para encontrar esse “lugar no corpo, um estado físico e mental, onde todos estes conceitos dançam desterritorializados”. A busca desse lugar de desterritorialização está a serviço da criação, da “construção da linguagem”, de uma comunicação.

O corpo grotesco, segundo Bakhtin, “é um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução das espécies ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se une, onde entram um no outro.” (BAKHTIN, 1987, p. 23). Alencar apoia suas perspectivas comunicativas – aqui me refiro à busca pela construção de uma comunicação que inclua o espectador de modo ativo, como atestamos em vários depoimentos do artista – no risco e no desafio que são apontados para o espectador, exigindo um envolvimento físico de entrega, um pacto com o estranhamento. Trata-se de uma proposição desafiadora, pois a natureza do corpo grotesco está ancorada firmemente na fisicalidade e na incompletude que se estabelece no eterno inacabamento de sua forma.



Figura 87

Cena de *Um Porco Sentado* (2010) com Renata Aspesi e Roberto Alencar. Foto: Gal Oppido. Fonte: acervo do artista.



Figura 88

Cena de *Um Porco Sentado* (2010) com Renata Aspesi. Foto: Gal Oppido. Fonte: acervo do artista.

(Des)rostificação

Ao observarmos a figura 89, percebemos que as informações são quase que totalmente visuais. Há indicações do espaço cênico com seus objetos e atuentes posicionados claramente. Vemos a cama, a mesa e o banco. Uma figura está na cama, outra encontra-se perto do banco. No primeiro plano, a figura de uma mulher deitada de barriga para cima, com pernas e braços semiflexionados. Na parte superior da imagem, uma observação: “Ações repetidas”. Na parte inferior, sublinhada a palavra “desrostificar”.

Na outra página, a parte superior é tomada pelo desenho de uma mesa ladeada por duas figuras encobertas por um tecido. Na parte inferior, vemos a figura de um homem sentado num banco. A frase “mulheres desrostificam o homem sentado no banco torno”, encobre o rosto da figura.

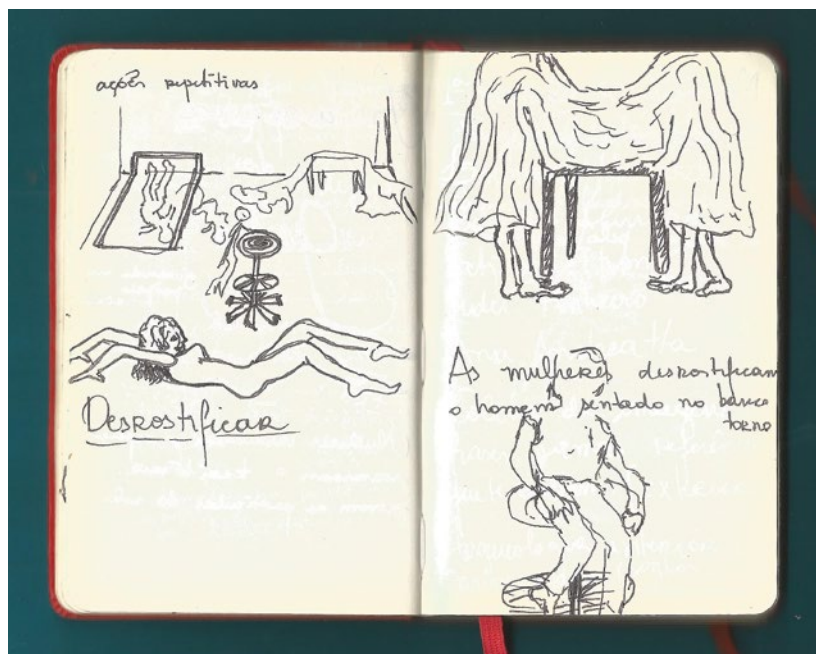


Figura 89

Processo de *Alfaiataria dos Gestos*. Fonte: acervo do artista.

A “desrostificação” proposta encontra ecos, novamente, no tratamento que Bacon dá, segundo Deleuze, à cabeça da figura. Machado explica:

A ideia de Deleuze é que Bacon é um pintor de cabeças, e não de rostos. O rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma parte do corpo. Essa oposição entre rosto e cabeça já havia sido exposta, inclusive mais explicitamente, em Mil platôs, no platô “rosticidade”. Nesse livro, Deleuze e Guattari defendem que o rosto faz parte de uma sistema composto de superfícies e buracos [...]. (MACHADO, 2009, p 229)

Deleuze afirma que “num quadro de Bacon, o rosto perde a sua forma e em seu lugar surge uma cabeça” (MACHADO, 2009, p. 230) e indica que Bacon pretende “romper os laços da figura [...] com a representação” (MACHADO, 2009, p. 231). No desenho de Alencar, a figura do homem sentado no “banco torno” tem o seu rosto já “desrostificado” pela posição do texto que indica a ação; este é escrito de modo a encobrir o rosto da figura. A imagem não é meramente esquemática e indicativa, pois o artista já realiza com o desenho o que pretende fazer com o corpo na cena. Esse desenho anuncia as relações entre corpo e cabeça que serão importantes para *Um Porco Sentado*, como veremos adiante.

Em propostas recorrentes, Alencar utiliza máscaras cirúrgicas para tratamento de queimaduras (ver figura 90), máscaras de tecido (ver figura 91) e máscaras de papel (ver figura 92) para chegar a essa “desrostificação”.



Figura 90

Cena de *Um Porco Sentado* (2010). Máscara cirúrgica para tratamento de queimaduras. Foto: Gal Oppido. Fonte: acervo do artista.



Figura 91

Cena de *Alfaiataria de Gestos* (2012) com Renata Aspesi. Tecido. Foto: Gal Oppido. Fonte: acervo do artista.

“Desrostificar” é destruir a máscara identitária, apagando a memória dos seus traços e as expressões faciais para acionar a memória do corpo, deslocando o olhar para o movimento deste. Segundo Lecoq:

Sob uma máscara neutra, o rosto do ator desaparece, e percebe-se o corpo mais intensamente. Geralmente se fala com alguém olhando-o no rosto. Com uma máscara neutra, o que se vê é o corpo inteiro do ator. O olhar é a máscara, e o rosto, o corpo! Todos os movimentos se revelam, então, de maneira potente. (LECOQ, 2010, p. 71).



Figura 92

Cena de *Zoopraxiscópio* (2014). Máscara de papel. Foto de Rogério Marcondes. Fonte: acervo do artista.

A máscara focaliza o movimento do corpo, atraindo o olhar do observador. Quem olha tem que reestabelecer vínculos com o seu próprio corpo, para partilhar dos códigos que a máscara propõe ao artista. A máscara age como potencializadora do corpo do intérprete e do corpo do espectador. É o objeto que quando tomado pelo corpo torna-se parte do corpo, causando um estranhamento. Nesse estranhamento está a força da máscara. Ao promover o apagamento e/ou a criação de nova identidade, projeta imediatamente um outro corpo como produtor de imagens. Projeta novos contextos para a cena e para o espectador. Alencar esclarece sua intenção no texto *Proposta conceitual do figurino de Um Porco Sentado*:

A máscara de tecido flexível (bege), utilizada em casos de queimaduras ou após cirurgias plásticas reparadoras, ajuda a neutralizar e a desfazer a face. A ideia é redescobrir a cabeça como parte integrante do corpo, dando um valor equilibrado desta parte em relação às outras partes do organismo. A cabeça, o pé, a barriga, o joelho, a boca, as costas possuem o mesmo valor numa figura. Não há uma hierarquia de importância, a não ser aquela que escolhemos no momento como destaque para melhor estudá-la. O fino tecido da máscara colado à careca do intérprete cria a ilusão de uma cabeça sem traços, uma massa uniforme. Apenas uma abertura em formato oval no tecido cumpre a função de isolar as partes do rosto para melhor observá-las. Num primeiro momento, foca-se a boca e o seu interior, um buraco cor de carne se abre sobre o bege mostrando o movimento da língua. Os dentes escancarados, pequenos ossos expostos, aproximam a figura de seu devir animal. Tema recorrente na obra do pintor Francis Bacon. (ALENCAR, 2010, s.p.).

A neutralidade da máscara acrescenta potências inequívocas aos aspectos da pesquisa sobre o grotesco: talvez seja necessário se despir da máscara cotidiana identitária e transitar na neutralidade para que se possa investigar algo de tamanha dimensão. Um dos processos criativos da Cia Teatro Balagan, da diretora Maria

Thaís²³, utiliza exercícios de máscara neutra na investigação do grotesco. Procedimento semelhante aparece no texto *Purificação para a Imundice* (2007-08), de Antônio Salvador, que narra o processo de criação do projeto *Do Inumano ao mais-Humano* (2007-08):

A fábula narra um banquete e o casamento de dois gigantes: Gargamela e Grandgousier, o refestelar-se dos convidados com as comidas e as inúmeras formas de copular dos dois colossos. A gravidez de Gargamela e o nascimento do gigante menino Gargântua, seus primeiros anos de vida, amamentação, estripulias e as fracassadas formas pedagógicas empregadas por diversos sábios e pedagogos para educar aquele que é o gênio da desmedida e exagero humano, até sua partida a Paris. Improvisamos as cenas com máscara neutra exaustivamente, cada vez com tempo menor, de maneira a atermo-nos à essência das ações e jogos. (SALVADOR, 2007/2008, s.p.).

No caso de Alencar, a máscara primeiramente apresentada como neutra vai se tornar inequivocamente personagem, se contaminar de significados a partir de ações como as usadas em *Um Porco Sentado*, em que o personagem irrompe da neutralidade da máscara cirúrgica a partir do movimento grotesco e exagerado da língua e da boca do intérprete (ver figura 93), ou da intervenção direta e ampliada por projeções e pela iluminação no desenho como em *Zoopraxiscópio* (ver figura 94) e *Alfaiataria de Gestos* (ver figura 95).

²³ Fundadora da Cia Teatro Balagan. Ex-professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Foi diretora (2007/10) do TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo. Ministra oficinas e cursos em vários estados do Brasil e em países como a Itália, Colômbia e Rússia, entre outros. É autora do livro *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meyerhold*, Editora Perspectiva, SP, 2010.



Figura 93

Cena de *Um Porco Sentado* (2010). Foto: Gal Oppido. Fonte: acervo do artista.



Figura 94

Cena de *Zoopraxiscópio* (2014). Foto: Rogério Marcondes. Fonte: acervo do artista.



Figura 95

Cena de *Alfaiataria de Gestos* (2012). Foto: Gal Oppido. Fonte: acervo do artista.

O surgimento do personagem a partir da neutralidade da máscara aprofunda o trânsito dos significados que são postos na cena. Não há nenhuma estabilidade e o jogo deve se dar no sobressalto da atenção e rapidez em que são colocadas as possibilidades e imagens. Um laço comunicativo deve ser erigido para que uma ponte se estabeleça entre artista e público. Alencar pretende colocar o espectador como participante ativo de suas experimentações, como co-criador e co-compositor das ações e imagens cênicas. Sobre este espectador da cena contemporânea, Desgranges afirma:

O ato do espectador, distante dos limites das teorias da comunicação e reconhecido na dimensão artística que o constitui, não se resume ao recolhimento de informações, ou à decodificação de enunciados ou ao entendimento de mensagens, pois a experiência estética se realiza como constituição de sentidos. O que solicita invenção na linguagem, ou invenção de linguagem. O papel do leitor em arte, assim concebido, muito se aproxima do próprio papel do escritor. (DESGRANGES, 2012, p. 18).

Assim, percebemos que as propostas de Alencar para a criação de seus projetos de arte utilizam possibilidades expressivas que não se intimidam em correr riscos e validam conceitos como os de autoria em rede, conforme já vimos. Nesse processo o artista convoca o espectador a participar ativamente da elaboração da sua linguagem artística e propõe interações legitimadas nas inquietações e nas experimentações da arte contemporânea.

Imagem: murro em ponta de faca

Até agora, tocamos em aspectos dos modos de criação de Alencar que, apesar de estabelecerem pontes muito sólidas entre o corpo que vai para a cena e o desenho do corpo, privilegiaram a linguagem cênica como ambiente de apresentação dessas relações. No entanto, a conexão com o desenho cria novos paradigmas ao longo do tempo: as reflexões do artista acerca de seu processo, seus questionamentos e desejos o levaram a ilustrar inteiramente a 12ª edição, publicada em 2016, da revista *Murro em Ponta de Faca*²⁴. A revista é editada pela Cia Carne Agonizante.²⁵, grupo do qual Alencar fez parte entre os anos de 1999 e 2010. A companhia é dirigida pelo coreógrafo e dançarino Sandro Borelli²⁶, que também é idealizador da publicação que teve seu primeiro número publicado em 2010. Viabilizada com recursos da Lei de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, a revista possuiu tiragem impressa e também está disponível no site da Cia Carne Agonizante.²⁷.

As questões que levam Alencar a assumir essa empreitada se estruturam a partir dos espetáculos criados sobre a obra de Franz Kafka pela Cia Carne Agonizante. – *A Metamorfose* (2002), *O Processo* (2003), *Carta ao Pai* (2006), *Artista da Fome* (2008) e *Colônia Penal* (2013) – e são por ele esclarecidas no posfácio da revista de maio de 2016:

²⁴ *Murro em Ponta de Faca* é uma revista que propõe entender a dança como fenômeno cultural e discutir aspectos socioeconômicos que estão embutidos nele, bem como a influência desses aspectos nos criadores.

²⁵ Companhia de dança independente que desenvolve pesquisas e criações desde 1997, tendo em seu repertório vinte e duas peças coreográficas.

²⁶ Diretor de companhia, coreógrafo, diretor artístico e intérprete da Cia Carne Agonizante.. Foi o idealizador da revista *Murro em Ponta de Faca* em 2010.

²⁷ Disponível em: <http://www.ciacarneagonizante.com.br/sis/pageflip>.

A ideia de fazer uma revista ilustrada, em quadros, usando a dramaturgia da dança, surgiu do meu desejo de pesquisar sobre os possíveis diálogos entre o desenho e a dança. Sempre me interessei muito pelas artes visuais. Até me tornar adulto, minha sonhada profissão era a de desenhista. Aos 18 anos comecei a estudar teatro e parei de desenhar. (ALENCAR, 2016, p. 59).

A realização desse número da revista cria questões relevantes sobre o trabalho do artista. Alencar participa da edição da revista desde o seu início, em 2011, inclusive criando alguns desenhos para alguns números (ver figura 96). Alencar fez parte do conselho editorial da revista, porém, sua participação mais contundente até então fora a ilustração do personagem Vaslav – idealizado por Borelli e definido com ironia no editorial da 12ª edição como “verdadeiramente um bailarino brasileiro e, portanto, já fez de tudo um pouco para sobreviver”; ainda: “ao longo das 11 edições da *Murro em Ponta de Faca*, o coturno e a saia de tule de nosso Nijinsky²⁸ dos trópicos se arrastaram por sindicatos, em protestos nas ruas, na condução de ônibus, em bancos universitários”.

Murro em Ponta de Faca se delineia como uma publicação que, de acordo com o editorial da segunda edição:

Cristaliza um projeto que, além de entender a dança como um fenômeno cultural, procura discutir aspectos socioeconômicos nele embutidos e a influência por eles exercida sobre criadores de diversos matizes. [...] Cumpre-se o objetivo de debater assuntos com a profundidade que a chamada grande imprensa – por suas características, como a periodicidade e o vínculo com a agenda cultural – não consegue adotar. E uma análise mais acurada não abdica de uma postura crítica no ato de jogar luz sobre os impasses próprios da dança a fim de contribuir para a superação deles. (FERNANDO, 2012, p. 3)

²⁸ O nome do personagem faz alusão ao famoso bailarino russo Vaslav Nijinski.

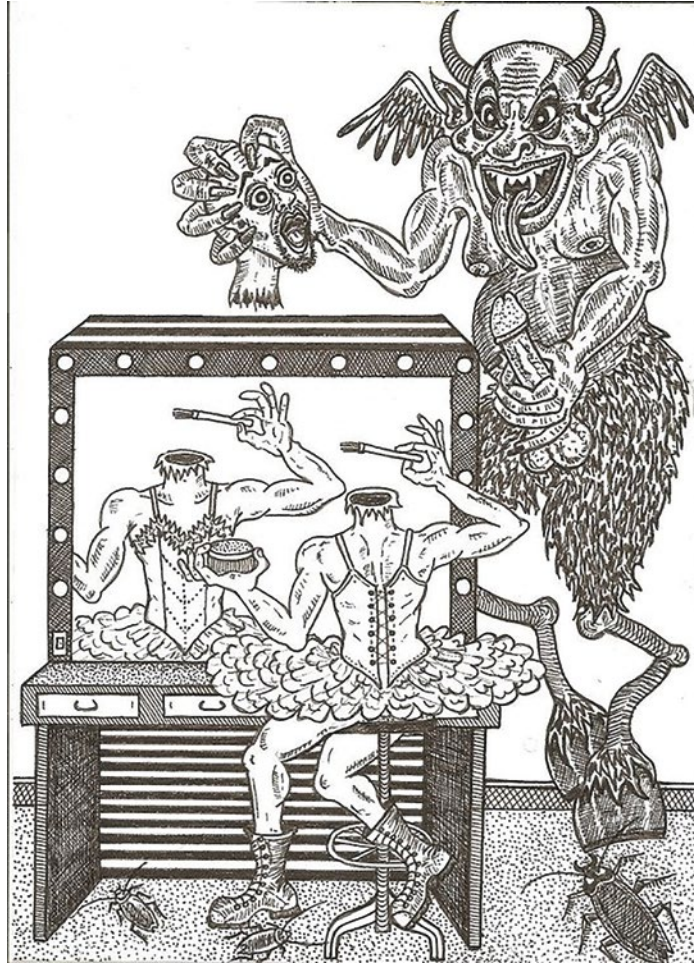


Figura 96

Desenho publicado na 5ª edição (2012) da revista *Murro em Ponta de Faca*. Com o título *Estética é o Caralho*, frase sugerida pela equipe da revista. Roberto Alencar. Fonte: Site da Cia Carne Agonizante.

Vaslav (ver figuras 97 e 98) é um personagem que encarna a proposta da revista de debater e discutir as condições do dançarino e da dança contemporânea na cidade de São Paulo e no Brasil. Aqui se apresenta um trânsito muito interessante: Vaslav surge como imagem/personagem a partir da mediação entre o corpo de Alencar e a câmera do fotógrafo Gal Oppido.

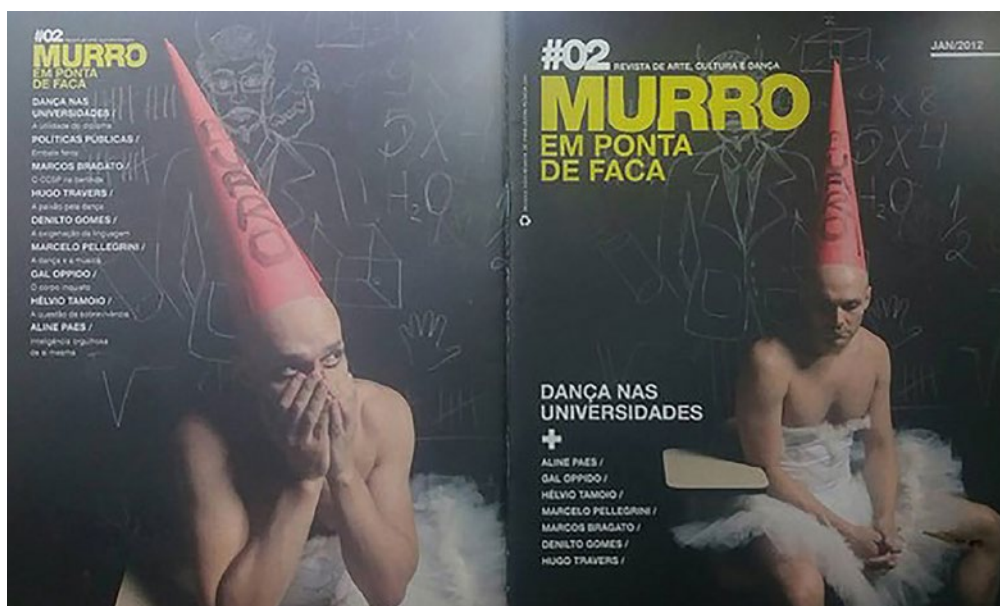


Figura 97

Capa e contracapa da 2ª edição da revista *Murro em Ponta de Faca* (2012). Fotos: Gal Oppido. Site da Cia Carne Agonizante.



Figura 98

Capa e contracapa da 11ª edição da revista *Murro em Ponta de Faca* (2015). Fotos: Gal Oppido. Site da Cia Carne Agonizante.

O personagem idealizado por Borelli, encarnado por Alencar e fotografado por Oppido é finalmente colocado em contexto na revista por Geraldo Domingos, editor de arte. Vaslav é uma criação coletiva que atende muito bem às demandas da publicação: é a sua “cara”, a imagem que a traduz, sua identidade visual. Em todos os números, a imagem de Vaslav dá o tom das questões que serão tratadas. A inquietação, característica definidora da publicação encarnada pelo personagem, encontra eco em seu intérprete que, como já vimos, não limita sua busca criativa a uma linguagem ou procedimento.

Porém, ao propor a publicação de um número da revista feito com seus desenhos, Alencar desloca a posição do desenho na definição dos caminhos de sua trajetória que tem um divisor de águas, segundo ele, em seu encontro com Lourenço Mutarelli²⁹, como explica no posfácio à 12^a edição.

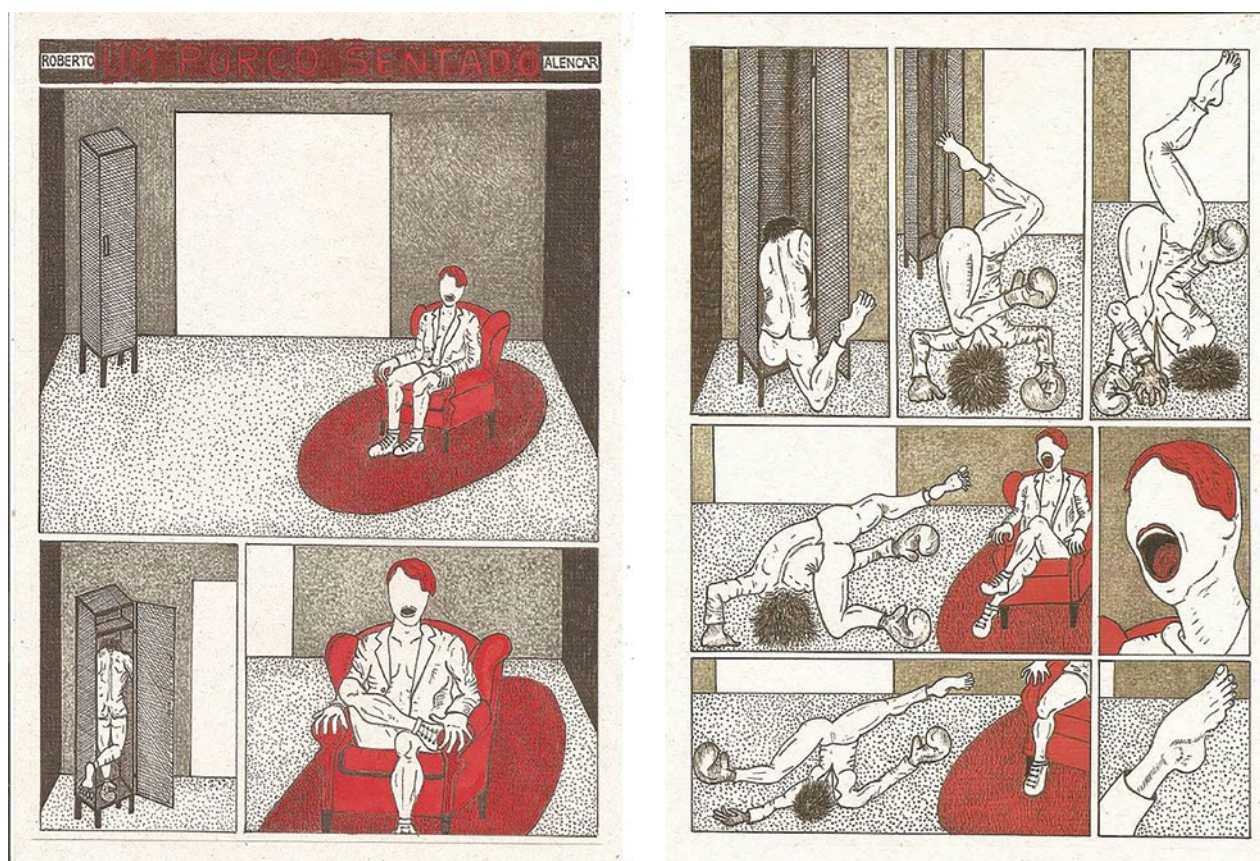
Voltei a desenhar em 2010, aos 36 anos, quando fiz um curso livre de desenho com o escritor e desenhista Lourenço Mutarelli. Em 2012, fiz outro curso com ele, chamado Quadrinhos de Autor, no Sesc Pompéia. No segundo módulo, tínhamos que desenvolver uma história curta para publicar numa revista que o Sesc produziria. Fiquei bem perdido, tentei vários caminhos e nada. Então o Lourenço me deu uma luz: ‘Por que você não desenha uma história que tenha a ver com o seu trabalho na dança? Escolhe uma cena do espetáculo que você criou e desenhe. Aqui é um espaço de experimentação. Arrisque.’ Foi decisiva e transformadora a sua orientação. (ALENCAR, 2015, p. 59).

A HQ que se origina nessa oficina transpõe da cena para o desenho – (ver figuras 99, 100 e 101) – uma passagem de *Um Porco Sentado* (2010). Essa experiência exige que o desenho ultrapasse a posição de servir à reflexão acerca do corpo que vai para a cena ou de ser detonador do processo cênico ou, ainda, estar na cena como parte de sua elaboração. Agora o desenho reivindica que o artista caminhe radicalmente em sua linguagem. Mesmo que se baseie na transposição de uma cena de *Um Porco Sentado*, o desenho, nesse contexto, define-se

²⁹ Lourenço Mutarelli (São Paulo, 1964) é romancista, quadrinista e dramaturgo.

como o meio, a finalidade e modo da produção criativa do artista. A fotografia é usada como recurso organizador da estrutura de passagem dos procedimentos criativos para que o papel surja como seu ambiente de comunicação principal nesse momento (ver figura 102).

Não há o uso da fotografia como um modelo rígido para a composição da forma e do espaço, mas, como constatamos ao comparar os quadrinhos com as fotos, trata-se de sua utilização como mais um eixo de elaboração do desenho. Um norte, talvez um olhar de fora da cena que retire suas características tridimensionais e que o guie na construção de um espaço bidimensional – este, por sua vez, precisa ser organizado mais profundamente para ser o ambiente principal de atuação do artista. Essa tática se apresenta como um passo importante nesse percurso que se radicalizará em sua proposta para a revista.



Figuras 99 e 100

História em quadrinhos criada na oficina de Lourenço Mutarelli. Fonte: cedida pelo artista.

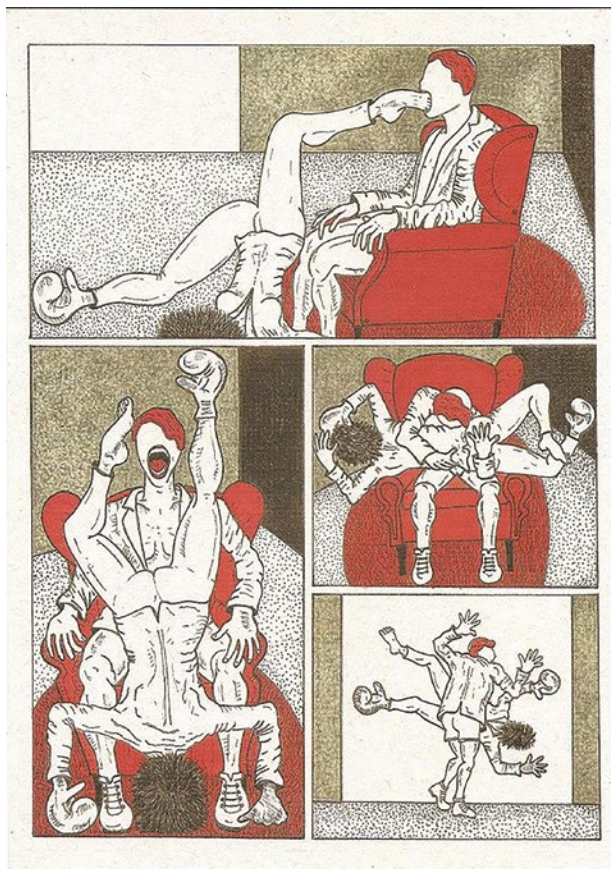


Figura 101

História em quadrinhos criada na oficina de Lourenço Mutarelli. Fonte: cedida pelo artista.

A relação entre a fotografia e o desenho evidencia um outro ponto interessante sobre as fotos que o ajudaram na composição das imagens do quadrinho e diz respeito a escolhas que Alencar faz ao decidir quais delas serão úteis para o que pretende. As fotos selecionadas serão desconstruídas e transformadas pelo traço, pela linha, pela cor, pelo gesto, pelo corte; o espaço será redefinido – com esses procedimentos, o artista procura brechas para criar novos caminhos.

Observamos que há um trabalho de edição muito claro. Salles, ao refletir sobre aspectos da edição e da montagem a partir da linguagem cinematográfica, amplia a discussão para as escolhas e associações feitas de maneira geral nos processos criativos ao afirmar que “novas formas surgem ao longo do processo criador, muitas vezes a partir da metamorfose de formas já existentes, inclusive formas do próprio artista. O ‘novo’ é uma inflexão de uma forma anterior.” (SALLES, 2011, p. 116).



Figura 102

Um Porco Sentado. Roberto Alencar e Renata Aspesi em sequência de fotos em estúdio.
Fotos: Gal Oppido. Fonte: cedidas pelo artista.

Dessa maneira, Alencar, ao trilhar o caminho de elaboração de uma ambientação bidimensional que suporte a complexidade de sua proposta de criação, realiza esse sentido de encadeamento contínuo, de ressignificação, gerando novos modelos. Salles aprofunda a reflexão sobre esse aspecto de edição, comum nos processos de criação:

A transformação se dá, portanto, por meio de ressignificações de formas apreendidas. Assim, combinações insólitas acontecem na complexidade da ação criadora que, segundo a perspectiva aqui proposta, abrem espaço para as novas autorias. Essas novas formas estão, certamente, relacionadas com os diferentes processos de apreensão do mundo. Encontramos, assim, a especificidade de cada obra e a singularidade de cada artista na natureza das combinações ou no modo como se concretizam. (SALLES, 2011, p. 116 -117).

Nessa perspectiva, percebemos que o procedimento a partir da desconstrução e da reconstrução da foto certamente é uma das bases da criação do desenho para a revista. A fotografia é algo que sempre suscitou grande interesse em Alencar. Em dois trabalhos de sua trilogia, ela ocupa um lugar central: 1. em *Zoopraxiscópio* (2014), quando, além de arquitetar a temática do espetáculo nas experimentações fotográficas de Muybridge, o artista se aproxima da fotografia na maneira como faz a edição das imagens que serão projetadas durante o espetáculo (ver figura 103), 2. em *Um Porco Sentado* (2010), que traz em sua elaboração a importante discussão das relações entre os procedimentos pictóricos de Bacon e fotográficos de Deakin. Nesse sentido, no texto *Projeto Um Porco Sentado* (2010), Alencar revela:

Um Porco Sentado toma como ponto de partida imagens, sensações e conceitos das obras de dois artistas britânicos contemporâneos: o renomado pintor irlandês Francis Bacon (1909-1992) e o menos famoso – mas não menos marcante – fotógrafo inglês John Deakin (1912-1972). Em diálogo com o teatro físico e as artes visuais, o espetáculo nasceu da investigação sobre as conexões entre diferentes linguagens artísticas. As intersecções

e hibridismos entre as obras destes dois artistas deram o norte para o percurso criativo, oferecendo exemplos para a transformação e ressignificação da imagem fotográfica (a partir dos registros de Deakin) transposta para a imagem pictórica (nas pinturas de Bacon). (ALENCAR, 2010, s.p.).

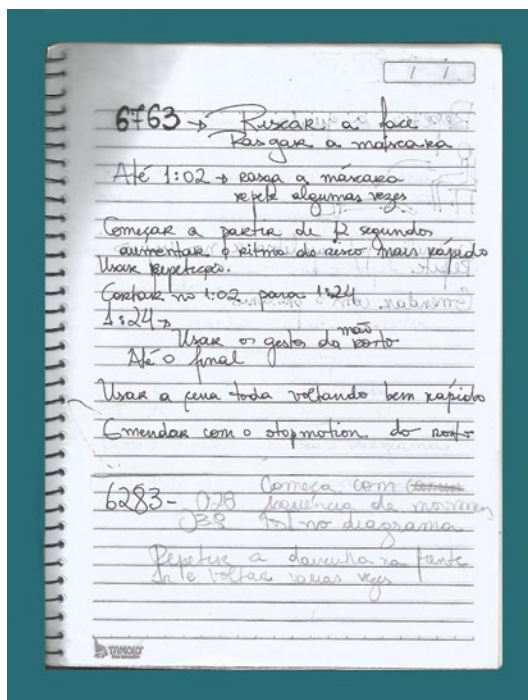


Figura 103

Página do caderno em que Alencar indicava cortes que deviam ser efetuados nas sequências de vídeos e imagens projetadas no espetáculo *Zoopraxiscópio*. Fonte: acervo do artista.

Transcrição do texto da figura 103:

6763 – Riscar a face, rasgar a máscara
 Até 1:02 – Rasgar a máscara
 Repete algumas vezes
 Começar a partir de 12 segundos
 Aumentar o ritmo do risco mais rápido

Usar repetição
Cortar no 1:02 para 1:24
1:24 – Usar os gestos da mão rosto
Até o final
Usar a cena toda voltando bem rápido
Emendar com o stop motion do rosto
começa com
6283 – 028. Sequência de movimento
0:38 no diafragma
Repetir a dancinha na frente
Ir e voltar várias vezes

Alencar inventa seus próprios e surpreendentes procedimentos criativos para relacionar a fotografia, o desenho e o corpo quando cria imagens para a 12ª edição de *Murro em Ponta de Faca*. A publicação tem o título de *Tanz Kafka*, que faz uma alusão ao primeiro nome do autor das obras, Franz Kafka. Além disso, “*Tanz*” é palavra alemã equivalente a “dança” e o título poderia ser traduzido como “Dança Kafka”. Esse título denota que, para Alencar, os significados do que é dança são vastos e ultrapassam conceitos de presença ligados às relações corpo-tempo, já que *Tanz Kafka* será materializada (dançada?) no papel. Sobre o trajeto de criação para a publicação e sua temática, Alencar afirma no documento *Posfácio por Roberto Alencar*, versão do posfácio da revista com trechos que não foram publicados:

Neste último ano enquanto criava as ilustrações, pude rever e reviver cada espetáculo sob uma nova ótica, com um olhar atento de quem vai desenhar. Voltei a estudar sobre Kafka e aprendi ainda mais sobre esta figura tão profunda e misteriosa. Ao me deparar com todo o material de pesquisa misturado (vídeos, fotos, textos, críticas), tudo caótico, sem nenhuma cronologia, pude fazer outras associações sobre o Kafka, sobre o Borelli e sobre como a dramaturgia dos dois artistas continuam reverberando no meu corpo e nos meus modos de criação. (ALENCAR, 2015, s.p.).

Esse excerto mostra uma mudança de atitude, o deslocamento do olhar do artista de uma linguagem a outra. “Ver” agora detém outra qualidade: é preciso ativar um olhar desconhecido sobre os objetos já conhecidos. O corpo na cena é olhado “sob nova ótica” com “um olhar atento de quem vai desenhar”, pois um novo trânsito tem que se dar radicalmente entre a tridimensionalidade e a bidimensionalidade.

Assim, no caos da desordem dos materiais que são apropriados pelo artista, surge aquilo que não é uma tradução literal dos espetáculos da Cia Carne Agonizante, mas algo totalmente outro. Vídeos, textos, críticas e fotografias são postos a serviço da pavimentação de um caminho criativo até então desconhecido. No entanto, certamente, a fotografia é a grande chave / base para gerar essa linguagem e suprir esse diferente contexto de comunicação. Podemos perceber associações ao observarmos as figuras 104, 106, 108, que apresentam fotos e *frames* de vídeos dos espetáculos, bem como as figuras 105, 107, 109 que trazem ilustrações da publicação.



Figura 104

Segmentos do vídeo do espetáculo *O Processo* (2003), de Franz Kafka, direção de Sandro Borelli. Vídeo Osmar Zampieri. Fonte: acervo do artista.



Figura 107

Ilustrações de Roberto Alencar. Página 27 da 12ª edição da revista *Murro em Ponta de Faca*. Site da Cia Carne Agonizante.



Figura 108

Segmento do vídeo de *A Metamorfose* (2002), de Franz Kafka, direção de Sandro Borelli. Vídeo de Osmar Zampieri. Fonte: acervo do artista.

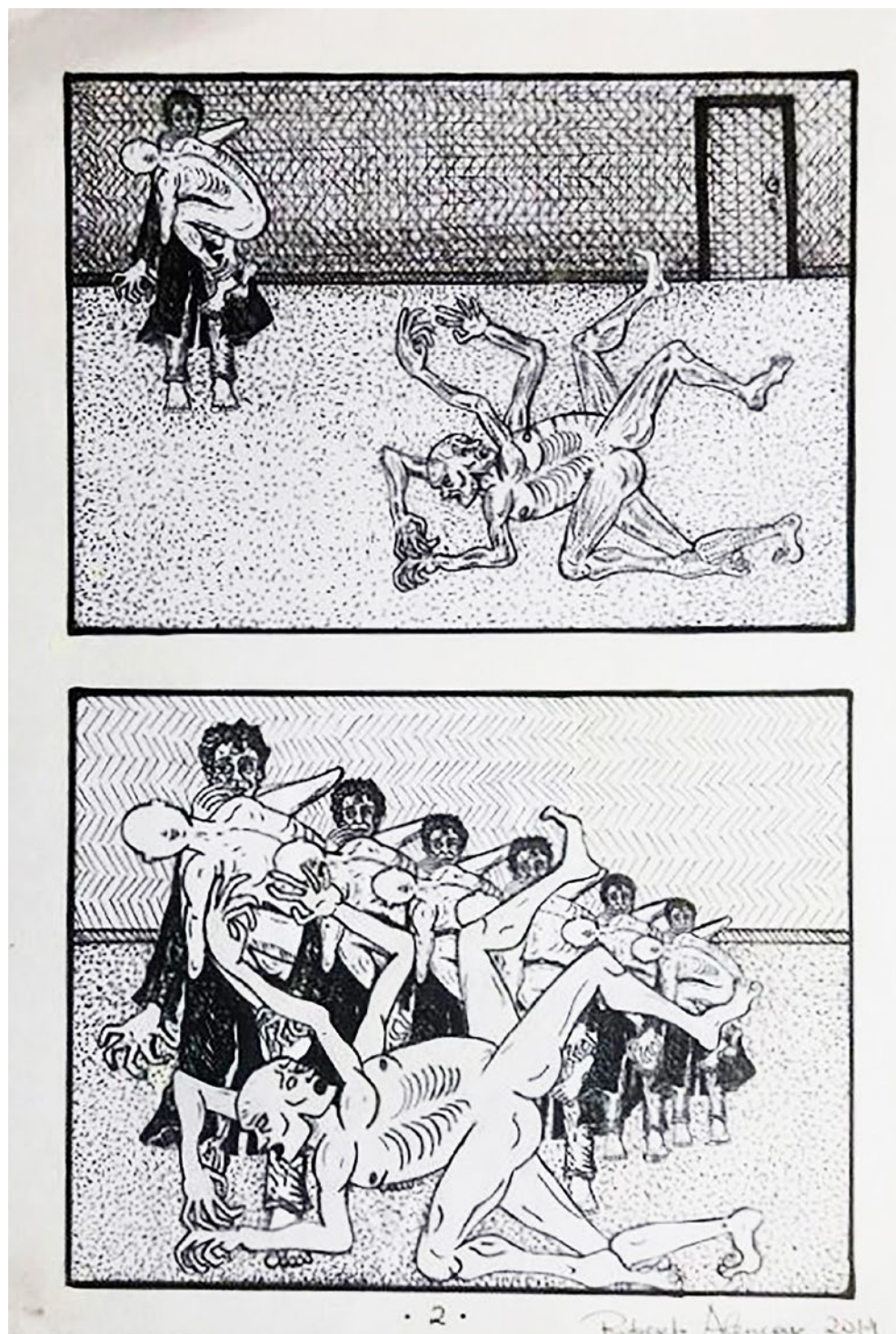


Figura 109

Ilustrações de Roberto Alencar. Página nº 2 das imagens teste, enviadas à revista *Murro em Ponta de Faca* como parte da proposta gráfica e dramática de Alencar para o 12º número (2016). Fonte: acervo do artista.

Os vínculos entre as fotos e os desenhos nas imagens anteriores estão explícitos. No entanto, a ligação do desenho de Alencar com a fotografia, o trânsito de linguagens, se apresenta como possibilidade bem além de simples transposição da forma e espaço na criação de imagens. O artista propõe desdobramentos e experiências que vêm e vão nos espaços entre o bidimensional e o tridimensional; há desdobramentos e repetições das formas levados ao limite em busca do que significa “Dança Kafka”, inclusive com Alencar assumindo o lugar de fotógrafo (ver figuras 110, 111 e 112).

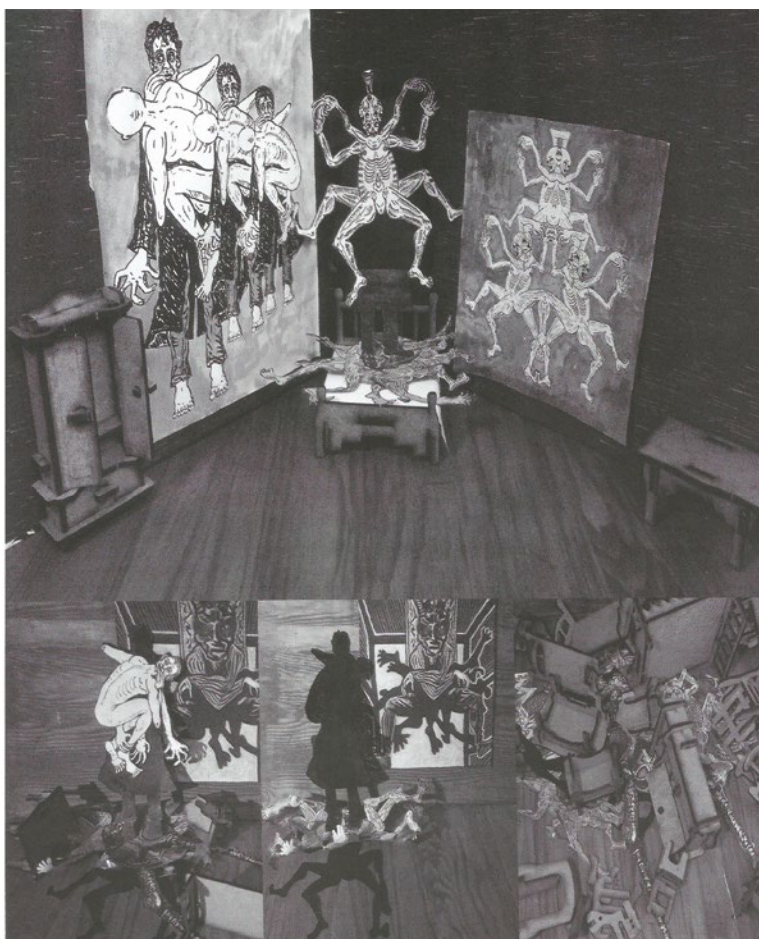


Figura 110

Página 13 da 12ª edição da revista *Murro em Ponta de Faca*, seção *A Metamorfose* (2016). Nessa imagem, podemos observar experimentações de Alencar como fotógrafo: ele recorta figuras desenhadas, as ambienta e registra numa mini cenografia. Fonte: Site da Cia Carne Agonizante.



Figura 111

Experimentações com formas e figuras recortadas. Foto: Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.

Constatamos, diante das configurações dos procedimentos criativos para a realização da 12ª edição da revista *Murro em Ponta de Faca* (2016), caminhos gerais e indiciais relacionados à criação da imagem no trabalho de Alencar. Para Santaella, o mundo das imagens se divide em dois domínios:

O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Nesse domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. (SANTAELLA, 2014, p. 15).



Figura 112

Página 19 da 12ª edição de *Murro em Ponta de Faca*. É perceptível o uso das experimentações fotográficas de Alencar na elaboração da imagem. Fonte: Site da Cia Carne Agonizante.

Nos trânsitos entre os domínios da imagem postos por Santaella se dão importantes percursos criativos e comunicacionais. Os processos de construção de imagens se relacionam intimamente com os processos de semiose do sujeito, como já observamos. É da natureza da arte comunicar; a arte tem em seu aspecto comunicativo um sentido fundamental. A criação de imagens não se dá apenas a partir do intelecto, das ideias, pois surge também fora do corpo, se encontra nas conexões com o ambiente e com o outro. Sendo assim, a imagem, nos contextos dos processos de criação, possui aspectos comunicativos que se realizam, também, nessas interações. Os caminhos entre representação visual e imagens mentais são muito percorridos pelos artistas.

Na origem dos procedimentos com os desenhos feitos para a publicação, é clara a escolha de Alencar de se referenciar³⁰ nos espetáculos sobre Kafka da Cia Carne Agonizante. Afinal, é o seu corpo que dança as coreografias e que serve de “modelo” ao desenho. A imagem percorre caminhos de idas e vindas entre a bi e tridimensionalidade que solicitam de Alencar atenção para que ela não aconteça como tradução superficial entre uma coisa e outra. Porém, a partir dos documentos de processo analisados por essa pesquisa, inferimos que se houve algum sentido tradutório, este ocorreu como uma libertação muito rápida e a busca assumiu outros significados que indicam a criação de algo completamente novo – ou melhor, outro – para o artista.

O surgimento desse “algo outro” está ligado, em parte, à apropriação das imagens fotográficas e dos vídeos de autoria diversificada, aspecto recorrente (processo de *Um porco Sentado*, por exemplo) da experiência gerada na cena. Mas essa apropriação é potencializada nas ligações que surgem entre a transfiguração de parte desse material em desenho por Alencar – como vimos nas figuras anteriores –, no embate com o desenho de novas apropriações que estão fora do âmbito do universo imagético e que surgem a partir das encenações (ver figuras 113, 114 e 115), das experimentações com o espaço e com a linguagem dos quadinhos. Johnson pondera, de modo muito interessante, sobre o aproveitamento de materiais e ideias anteriores nas novas associações e nas redes que fazem parte do processo criativo de modo geral:

Temos uma tendência natural a romantizar inovações revolucionárias, imaginando ideias de grande importância que transcendem seus ambientes, uma mente talentosa que de algum modo enxerga além dos detritos das velhas ideias e da tradição engessada. Mas as ideias são trabalho de bricolagem; são fabricadas a partir desses detritos. Tomamos as ideias que herdamos ou com que deparamos e as ajeitamos de nova forma. Gostamos de pensar em nossas ideias como uma incubadora de 40 mil dólares, saída diretamente

³⁰ No texto *Tanz Kafka – Dança em quadinhos*, Alencar afirma, junto com a Cia Carne Agonizante, que “uma das principais justificativas do projeto é ampliar os espaços de fruição de ideias relacionadas ao corpo humano e suas representações”. (ALENCAR, 2014, s.p.).

da fábrica, mas na realidade elas foram construídas com peças sobressalentes que por acaso se encontravam na garagem. (JOHNSON, 2011, p. 28).



Figura 113

Foto da peça *Metamorfose* (1989), de Franz Kafka. Adaptação e direção de Steven Berkoff, para o Ethel Barrymore Theatre, New York. Fonte: *Meditations on Metamorphosis* (BERKOFF, 1995).



Figura 114

Desenho de cabeça de inseto baseado numa foto de um inseto. Roberto Alencar. Fonte: acervo do artista.



Figura 115

Desenho de Alencar que reinterpreta e une as duas imagens anteriores. Fonte: cacervo do artista.

Mais uma vez constatamos que os processos criativos de Alencar se estruturam nas inter-relações das redes de modo essencial. Para um artista que constrói, cada vez mais, sua singularidade nos entrecruzamentos de procedimentos e linguagens artísticas, a realização da 12ª edição de *Murro em Ponta de Faca* aponta um amadurecimento importante dos seus procedimentos de criação e de seus desenhos, amadurecimento esse relacionado aos trânsitos entre o tridimensional e o bidimensional e que reafirma de maneira robusta a posse desse território.

EPÍLOGO

Os cadernos de desenho e documentos de processo de Alencar se mostraram como arquivos repletos de informações/memórias/experiências que registram e pensam os procedimentos de criação e questões poéticas e práticas do trabalho do artista e, ainda, pensam em como sua arte pode interagir com o outro, com o mundo. Esse vasto material se apresentou, para esta pesquisa, como uma profusão de anotações, textos, desenhos, esboços e imagens que, aos poucos, com a interferência e ajuda do artista, foi se organizando e revelando os vestígios de um processo artístico potente e vertiginoso.

Nos meus primeiros contatos com esses documentos, já vislumbrava o projeto de um artista com um trajeto muito bem traçado, feito de escolhas conscientes e opções invulgares nas quais ficava patente a existência de um caminho que seguia coerente, em processos contínuos, do caos à organização. Ao espalhar seus inúmeros cadernos de ensaio, desenhos, textos e anotações na sala de sua casa, Alencar me permitiu um rápido reflexo do rumo que essa pesquisa tomaria ao tentar pensar alguns aspectos de seu processo criativo. Salles a esse respeito diz que “o objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização” (SALLES, 2011, p. 41) e os vestígios dessa construção se apresentaram nitidamente nesses primeiros contatos. Nesse sentido, eu também iniciei uma jornada do caos à organização que se materializa neste livro.

Alencar oferece a todos nós um universo ímpar de criação em que são postas questões amplas que nos levam a refletir acerca do espaço, do movimento e, principalmente, sobre os desdobramentos e trânsitos do corpo na experimentação artística contemporânea. No trabalho de Alencar, as relações entre desenho e corpo carregam possibilidades de síntese, expressão e atravessamentos de significados muito poderosos, revelando serem muito mais do que ferramentas úteis para a feitura de seus espetáculos e trabalhos gráficos e indicando pontos de convergência com as tendências de interpenetração de linguagens.

Para Alencar, gesto é sempre movimento. O trânsito do gesto entre o desenho ↔ corpo é a base sobre a qual se edificará a sua comunicação e a criação de suas imagens, seja no corpo ou no desenho do corpo. A imagem bidimensional gera a imagem tridimensional e vice-versa. Assim, o seu gesto abrange o desenho e o corpo, criando movimento.

Trato aqui de um artista que apresenta um processo profundo e variado de construção em arte, dotado de riqueza e complexidade inequívocas. Suas estratégias para a concepção do desenho e da cena, apesar de transitarem por linguagens distintas, são muito similares – senão as mesmas – porque fazem parte de um projeto expressivo maior, que se projeta como linguagem formada nas relações tradutórias entre corpo ↔ desenho e desenho ↔ corpo, sempre na perspectiva de aproximação com o espectador e nas trocas com o mundo.

Esse trânsito se dá como algo *vivo*, forjado nas necessidades que a elaboração da obra solicita. Se a matéria artística demanda coisas, é preciso ouvi-la. Como criar é ato em gestação, um processo em que, às vezes, o que está sendo gerado ainda é oculto, podem ocorrer dificuldades para a 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.

Nesse entendimento, percebe-se que Alencar sabe o que é preciso para que sua obra se desenvolva, mas não faz disso um método inflexível 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 nesse lugar de investigação e busca de conhecimento acerca desse homem contemporâneo e sua singularidade – que colide com esse congelamento ameaçador instalado em nossos tempos – que existe o espaço em que Alencar se coloca e crava seu eixo criativo. Assim, o olhar e a percepção do artista dão sentidos às escolhas que elaboram a obra e a medeiam 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, anseia por comunicação que acorde esses sentidos e sensações adormecidos, pois parece entender que apenas o corpo que se reconhece singular e presente no mundo pode propor uma imaginação, uma interlocução e, conseqüentemente, promover uma mudança.

No processo de criação de Alencar o corpo e o desenho, com suas particularidades e entrelaçamentos, se colocam como entroncamentos das redes produtoras de imagem e comunicação. Porém, para isso, Alencar se desestabiliza e se desafia constantemente. Esse desafio se apresenta como algo além de um recurso que o artista utiliza na construção de sua poética: desafiar a si mesmo é o estímulo constante que o ajuda a abrir brechas de atuação, a criar o caminho de seu projeto maior em arte, sempre elaborado na observância do protagonismo da continuidade e do movimento – uma obra que é processo.

Sua procura pelo estabelecimento de uma nova organização que resolva os desafios propostos, muitas vezes por ele mesmo, pretende apontar tendências que indiquem outros lugares possíveis (internos e externos) que sejam propícios para o desenvolvimento para sua arte. Segundo Alencar, isso se dá na fricção entre o conhecido e o desconhecido. No seguinte fragmento pertencente à *Proposta Conceitual do Figurino de Um Porco Sentado*, esse processo é explicado:

No decorrer dos ensaios os trajes também foram adaptando-se e adequando-se às necessidades da concepção coreográfica, mas muitas vezes o figurino apareceu justamente para desestabilizar, criando dificuldades concretas ao corpo, que na ânsia em solucionar proposições cria subterfúgios e possibilidades inesperadas de movimento. O intuitivo aflora e o inusitado instaura-se. O organismo entra em colapso, ao ser requisitado muito além de suas atividades rotineiras, de seus padrões de comportamento, de sua disciplina ‘engessada’ e aprisionada a uma lógica civilizada e racional. Quando o corpo entra em choque com estes parâmetros, já tão estabelecidos, de imediato ele busca uma nova organização, uma nova configuração interna para dar conta de resolver os problemas a que foi submetido, e isso se reflete diretamente na maneira como se comunica e se relaciona com o seu exterior. (ALENCAR, 2010, s.p.).

Desse modo, evidencia-se que, para o artista, interessa o desafio que o leve a uma desestabilização e que o auxilie na procura da construção de novos

significados e perspectivas de comunicação para/por determinada linguagem/vida. Para Alencar, as imagens do mundo interessam na medida em que ultrapassem, a partir de suas interferências, possibilidades banais de registro e tradução, que entrem em colapso com a representação e que possam se refazer, fornecendo elementos que estabeleçam um constante ciclo de construção, demolição e reconstrução do corpo, tanto o que vai para a cena quanto o do desenho.

Salles afirma que “O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador.” (SALLES, 2011, p. 40). O tempo é determinante, redimensionando o fazer artístico, agindo como um elemento maturador do processo, acrescentando a ele camadas de entendimento e significados. Não é, necessariamente, um tempo ligado à linearidade, ao tempo do relógio. Alencar procura diálogos com o tempo constituindo vínculos – que podem ser observados como um encadeamento de gestos criadores compostos de fragmentos e experiências diversas, absolutamente interligados – que, ao serem combinados, materializam um ambiente muito particular. Alencar, como todo artista, nem sempre sabe com precisão se vai encontrar as chaves para a materialização da obra, conforme observamos em seu texto *Projeto Incunábula: o trânsito do corpo entre a dança e o desenho – O Procedimento Incunábula* (2017): “Os caminhos por onde uma ideia pode te levar são infinitos. Muitas não te levam a lugar nenhum”.

Alencar, artista contemporâneo, investiga o mundo buscando explorar, experimentar, aprender e apreender as relações entre corpo/desenho/espço/tempo. Propondo um corpo em trânsito constante por entre linguagens, procedimentos, fronteiras; abrindo caminhos de criação fora e dentro de si mesmo. Corpo e desenho do corpo encarnados em gestos e imagens no tempo como o corpo proposto por Mario de Andrade em seu poema (ver figura 116).

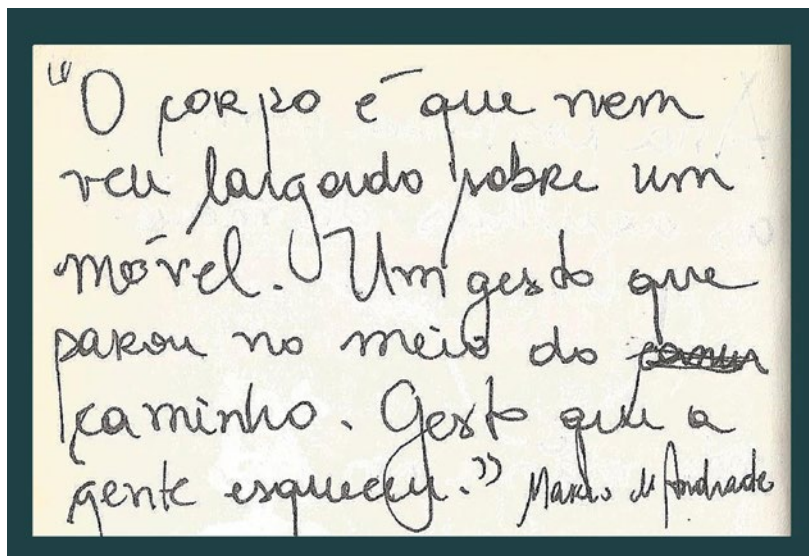
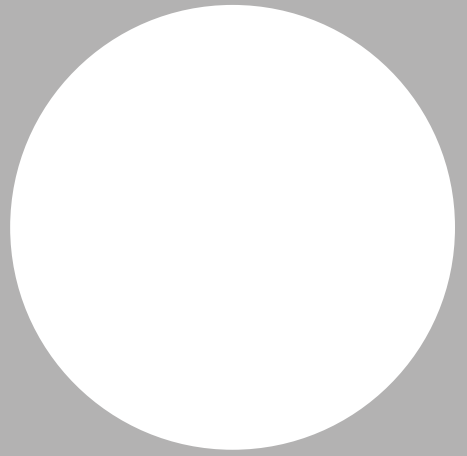
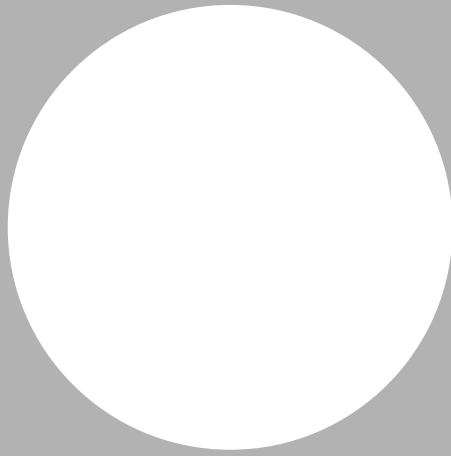


Figura 116

Fragmento de documento de processo de Alencar de *Um Porco Sentado* (2010). Excerto do poema *Improviso do rapaz morto* (1930), de Mário de Andrade. Fonte: acervo do artista.

Transcrição do texto da figura 115

“O corpo é que nem um véu largado sobre um móvel. Um gesto que parou no meio do caminho. Gesto que a gente esqueceu.” Mário de Andrade.



REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Trad. Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlos. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad Ltda., 1987.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **O pensamento sentado**: sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 2012.
- _____. **A era da Iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- _____. **Os valores e as atividades corporais**. Org. David Rodrigues. São Paulo: Summus, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – o contexto de François Rebelais. São Paulo: Ed. Universidade de Brasília, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENNET, William J. **O livro das virtudes**: uma antologia de Willian Bennet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- BERKOFF, Steven. **Meditations on Metamorphosis**. Londres: Farber e Farber, 1995.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.
- BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai/ Reconstrução do pai, Escritos e Entrevistas. 1923-1997**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BRANDÃO, Junito. **Teatro grego**: origem e evolução. São Paulo: ArsPoetica, 1992.
- CAMARGOS, Clayton Neves. MENDONCA, Caio Alencar. DUARTE, Sarah Marins. Da imagem visual do rosto humano: simetria, textura e padrão. **Saúde soc.** [online]. 2009, v. 18, n. 3, pp.395-410. ISSN 0104-1290. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-12902009000300005>. Acesso em: 03 de abril 2017
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COLAPIETRO, Vincent Michael. **Peirce e a abordagem do self**: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. Trad. Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

DONDIS, Donis. A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Matrizes impressas do oral**: conto russo no sertão. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

FERNANDES, Sílvia. MEICHES, Mauro. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GREINER, Christine. A diáspora do corpo em crise do teatro japonês aos novos processos de comunicação do ator contemporâneo. **Sala Preta**, v. 2, pp. 103-116, nov. 2002. ISSN 2238-3867. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57082/60070>. Acesso em: 03 abril 2017.

_____. O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil. **Artefilosofia – Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-Graduação em Filosofia – UFOP**, n. 7, pp. 180 -185, out. 2009. Disponível em <http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/684>. Acesso em: 04 de janeiro de 2017.

_____. **O corpo-pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Ed. Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. FLASZEN, Ludwik. BARBA, Eugenio. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e LudwikFlasken 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.

GUSMÃO, Rita. O ator performático. **Revista Performance, Cultura e Espetacularidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, v. 2. p. 50-56, 2000.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KAMPER, Dietmar. **Mudança de horizonte**: o sol novo a cada dia, nada de novo sobre o sol, mas. Trad. Danielle Naves de Oliveira. São Paulo: Paulus, 2016.

KATZ, Helena. GREINER, Christine. Corpo e processo de comunicação. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**, 2001, v. III, n. 2, dezembro de 2001, pp. 65-75. Disponível em <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf>. Acesso em: 02 janeiro 2017.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

LUZ, Rogerio. O corpo desfeito por Francis Bacon. **Revista Natureza Humana**, Dezembro 2000, v. 2, n. 2, pp. 301-328.

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

MACIEL, Katia. PARENTE, André. (Org.) **Redes sensoriais**: arte, ciência e tecnologia. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2010.

MAUBERT, Franck. **Conversas com Francis Bacon** – o cheiro do sangue humano não desgruda de mim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

MUYBRIDGE, Eadweard. **The humam figure in motion**. Londres: Ed. Chapman e Hall, 1907.

MUNIZ, Mariana Lima. **Improvisação como espetáculo**: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2015.

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: Perspectiva. 1999.

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

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.

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

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

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

_____. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Horizonte, 2010.

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

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

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

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

SIMONDON, Gilbert. **A gênese do indivíduo**. Trad.: Ivana Medeiros. In: Cadernos da subjetividade: o reencantamento do concreto. São Paulo: EDUC, 2003.

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

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

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

_____. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Cultural, 2005.

SITES

CHIH, Chiu Yi e LUZIANO, Israel. **Um diálogo entre a pintura de Francis Bacon e a filosofia de Gilles Deleuze**. Disponível em: <https://arteref.com/gente-de-arte/dialogo-bacon-e-deleuze/>. Acesso em: 20 de novembro de 2019.

SALVADOR, Antônio. **Cadernos Pedagógicos DO INUMANO AO mais-HUMANO – Purificação para a Imundice**. Disponível em: <http://www.ciateatrobalagan.com.br/wp-content/uploads/2012/11/grotesco.pdf>. Acesso em: 28 de agosto de 2017.

SENRA, Stella. **Cavalos no ar**. Disponível em: <https://stellasenra.wordpress.com/2012/05/12/cavalos-no-ar/>. Acesso em: 03 de novembro de 2016.

QUINN, Anthony. **Under the influence: John Deakin, photography and the lure of Soho** by Robin Muir – review. Disponível em: <https://guyberube.com/francis-bacon/>. Acesso em: 25 de novembro de 2019.

Estudo para uma cabeça de Papa gritando, de Francis Bacon, 1952. Disponível em: <http://www.buro247.kz/culture/art/gromkaya-krazha-v-ispanii-pohisheno-pyat-kartin-fransisa-bakona.html>. Acesso em: 25 de novembro de 2019.

Vídeo do espetáculo Zoopraxiscópio (2014). Canal Incunábula Companhia na YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dPU3CivFpAE&t=3s>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

The Horse in Motion de Muybridge. Disponível em: <http://100photos.time.com/photos/eadwear-d-muybridge-horse-in-motion>. Acesso em: 20 novembro de 2019.

Beto – Processo de criação (grupo do Facebook). Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/350006278670636>. Acesso em: 29 dezembro de 2020.

Revista Murro em Ponta de Faca. Disponível em: <http://www.ciacarneagonizante.com.br/sis/pageflip>. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

ANEXOS

Anexo I

Projeto de UM PORCO SENTADO (2010)

Roberto Alencar

O espetáculo, que integrou o 14º Cultura Inglesa Festival, no ano de 2010, foi desenvolvido pela INCUNÁBULA COMPANHIA (Roberto Alencar e Renata Aspesi) em parceria com a BARCA DE DIONISOS (Lúcia Romano). UM PORCO SENTADO toma como ponto de partida imagens, sensações e conceitos das obras de dois artistas britânicos contemporâneos: o renomado pintor irlandês Francis Bacon (1909-1992) e o menos famoso – mas não menos marcante – fotógrafo inglês John Deakin (1912-1972). Em diálogo com o teatro físico e as artes visuais, o espetáculo nasceu da investigação sobre as conexões entre diferentes linguagens artísticas. As intersecções e hibridismos entre as obras destes dois artistas deram o norte para o percurso criativo, oferecendo exemplos para a transformação e ressignificação da imagem fotográfica (a partir dos registros de Deakin) transposta para a imagem pictórica (nas pinturas de Bacon).

UM PORCO SENTADO, por sua vez, propõe mais uma transposição de linguagem: as potentes imagens bidimensionais dos dois artistas, imobilizadas na moldura do tempo, tornam-se corpo vivo, pulsando intensamente na caixa tridimensional do palco. A imagem, agora, desloca-se no espaço em tempo presente, metamorfoseando-se frente aos olhos do espectador.

Em seu estúdio no bairro do Soho, em Londres, Francis Bacon pintava rodeado por uma infinidade de imagens fotográficas. Amassadas, pisoteadas e manchadas de tinta, as fotos ficavam espalhadas pelo chão, sobre as mesas e penduradas pelas paredes. Registros jornalísticos, reproduções de pinturas de artistas famosos (como Velásquez, Rembrandt e Cézanne), ilustrações de livros de anatomia e medicina, reproduções de animais selvagens e uma grande quantidade de retratos de John Deakin (seu fotógrafo predileto) conviviam ali. Além de passar o dia pintando, Bacon também dormia em seu estúdio, envolto num verdadeiro caos criativo. Em meio a tal desordem imagética, suas figuras aterrorizantes revelavam-se e ganhavam forma, sofrendo violentas distorções e deformações. Nesta “desfiguração da figura”, o artista tornava visíveis as forças invisíveis ali

atuantes: estiramento, pressão, isolamento, dissipação e acoplamento eram alguns exemplos destas forças. Bacon pintava a carne exposta em franco confronto com os ossos; a carne que escorre, pendura-se e contorce-se, faz acrobacias no esqueleto humano, como um atleta agarrado em seu trapézio. Com seus seres bizarros, pretendia estabelecer uma comunicação direta com o sistema nervoso do observador; afetá-lo em seu instinto, em sua força primitiva. Nas telas que criava, buscava capturar um “fato”, um acontecimento que pudesse ser desgrudado da realidade e que causasse estranheza suficiente para impedir a construção de qualquer narrativa lógica. Bacon constituía um terreno híbrido na transição entre o figurativo e o abstrato. Este traço é o que torna sua obra tão original e intrigante.

Em *UM PORCO SENTADO*, todos os elementos da encenação buscam um equilíbrio: não há nenhum privilégio da linguagem coreográfica sobre os outros elementos constituintes da cena. Neste sentido, o espetáculo assemelha-se a uma instalação visual. 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.

O espaço cenográfico, os móveis e objetos cênicos, assim como os figurinos e a iluminação são explorados e manipulados pelos corpos em cena. Seres pictóricos, criaturas bestiais e animais, desfilam em seus picadeiros, descrevendo zonas de isolamento, espaços imaginários e limitadores.

Outras vezes, a coreografia nasce do corpo sofrendo a ação dos objetos e vestimentas, que parecem dotados de vontade. Os figurinos propõem deformidades e sugerem transferências de apoios, provocando novas posturas e formas de deslocamento inabituais dos corpos no espaço. Os trajes também provocam novos contornos e organizações para a figura humana, confundindo a percepção do espectador.

UM PORCO SENTADO isenta-se de constituir uma lógica narrativa tradicional, privilegiando uma espécie de “lógica da sensação” (termo empregado pelo pensador francês Gilles Deleuze, no livro *Francis Bacon e a Lógica da Sensação*). Sua narrativa visual desenvolve-se a partir das formas carregadas de potência e

seus movimentos, atravessados por intensidades e estranhamentos. Os corpos estão em perpétuo embate: há sempre um confronto, alterando a tensão entre os corpos, ou entre um corpo e um objeto, o espaço e a luz etc. Mesmo as roupas, próteses e máscaras podem originar tais oposições. As forças visíveis e invisíveis deformam as figuras, que lutam para fazer surgir um “corpo sem órgãos”, em seguidos colapsos e espasmos. Os corpos também se acoplam entre si, bem como às vestimentas, aos móveis e ao cenário.

Assim como realizou Francis Bacon em sua trajetória artística, através de suas imagens grotescamente artificiais, UM PORCO SENTADO pretende escavar o homem em seus afetos, sem mediação da racionalidade. Na beleza violenta da cena e do movimento, coloca o espectador diante de um abismo sedutor.

UM PORCO SENTADO foi apresentado em sua temporada de estreia no 14º Cultura Inglesa Festival. No SESC Pompeia, participou do projeto Primeiro Passo e, em seguida, realizou temporada de três semanas inaugurando o “Espaço Cênico”. Em abril de 2011, o espetáculo entrou em cartaz na Galeria Olido. UM PORCO SENTADO recebeu prêmio de melhor criação em dança no 14º Cultura Inglesa Festival (2010).

Anexo II

Descrição subjetiva das motivações internas que dão de comer aos famintos movimentos de UM PORCO SENTADO (2010)

Figura inicial: Ser bidimensional com dois troncos siameses em cruz, dez membros espalhados no quadrado azul violáceo. Pés e mãos confundem-se, estranham-se, não se definem no olho de quem observa. As cabeças sem fisionomia também são membros. Frente e trás existem juntas.

FATO 1 – A cama parede de couro ou o azul fundo do quadrado.

A metade do tronco fêmea horizontal do ser duplo escorre pela tela. Até estar rente ao chão. Imobilidade.

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. Cheiram ao redor ainda com a memória de sua natureza emparedada. Os dedos, viciados numa realidade de duas dimensões, tocam o limite do círculo invisível que delimita o corpo.

As mãos afoitas pela profundidade tentam escapar do tronco. Chegam na fronteira do invólucro, mas são atraídas pelo magnetismo da serpente vertebral, fonte de impulsos por onde passa todo o poder nervoso de decisão das partes. Este feixe de energias está exposto, a viga mestra que sustenta a carne mole do humano ganha destaque na imagem.

Na alma da coluna, vive o ser reptiliano que comanda nosso instinto. Da medula, sai uma porção de filhotes de jacarés, recém-saídos de seus ovos, prontos para

uma vida de mastigação. A fome está distribuída aos pedaços no corpo. Há bocas e dentes nas extremidades.

Os pés querem sangrar o solo liso e cinzento. Forças de escova de aço e até de bisturi. As pernas desordenadas riscam o chão com violência e precisão. O pé bisturi machuca o chão cirurgicamente e revela as camadas da pele do espaço. Incisões aleatórias no solo gelo.

A figura desconfortável sente forte o estranhamento das forças invisíveis. Quer voltar para o seu achatamento.

Enquanto as pernas continuam tatuando a ferro e fogo o chão azulado, as mãos estão cercado a coluna. A direita quer descer do pescoço pelos degraus da espinha, enquanto a outra quer envolver-se, enroscar-se na cintura, induzindo uma torção do tórax e criando um movimento em espiral do corpo.

A figura muda de direção levada pela ponta dos dedos que conseguem fazer a curva. A face anterior do corpo continua comandando o deslocamento. As costas, as mãos, os braços, a cabeça, a bunda e as pernas estão novamente achatadas no fundo.

A posição de bruços parecia mais confortável. Num impulso de omelete, a figura oferece o outro lado para aquecer. A perna escorre viscosa, suave e vagarosamente.

As lâminas das patas inferiores começam novamente as incisões no tapete tela. A cama vertical pede ajuda ao chão. O chão arranca a figura da parede com violência. O plano inverte num susto.

Num espasmo, as carnes furam a gravidade. A serpente vertebral ergue-se com urgência.

Os riscos e cortes intensificam-se. As mãos ganham mais potência e conseguem fazer a carcaça espiralar-se no espaço, como uma máquina de perfuração, um parafuso manipulado por “alguém” com uma chave de fenda gigante e invisível. A força da espiral abriu um buraco no assoalho e desceu o homem para um andar abaixo, um pouco mais subterrâneo. O porão.

As duas metades, a vertical e a horizontal, perderam-se em seus planos. Cada uma foi levada para uma zona de isolamento particular.

FATO 2 – Uma poltrona habita majestosa sobre o tapete de grama vermelha. A figura caiu dentro da zona de sangue. Um paletó pele e atraente, pendurado no ombro do trono com massa de carne viva e couro de bicho vermelho, chama o ser sanguíneo quente. As cores se atraem. A mão garra pousa nas costas do paletó pássaro. Ele, para reagir, num golpe, voa por cima da cabeça e ataca a figura pelo alto. Começa engolindo os braços até sentir todo o tórax entranhado em seus dentes de ave. Mandíbulas fortes a destruir os ossos.

Qualidade de papel sendo amassado e rasgado. Imagem referência sendo preparada e manipulada pelas mãos do pintor.

O rosto quer se esconder, anonimar-se, camuflar-se em cabeça. Uma máscara flexível e sem fisionomia sai do bolso do casaco para beijar o rosto envergonhado. Ela beija todos os recantos e reentrâncias da face, só não penetra no terreno que circunda a boca. Os lábios estão orgulhosos por estarem reinando soberanos no rosto. Os outros sentidos baixaram guarda.

A poltrona obriga a bunda a acomodar-se para um retrato de surpresa. Um pedaço do solitário sofá contorna o crânio como uma peruca de carne. FOTO.

O encarnado do sapato, máscara do pé, navega na poça de sangue gramado.

Com o pincel pé deslizando na paleta de tinta vermelha, ele tinge suas próprias pernas. Pele, carne e couro se conhecem, se misturam, ganham intimidade.

O buraco da boca fechadura excita-se e abre-se em seu abismo para aspirar um pé chave que entra no raio de seu radar selvagem de fome.

O grito inaudível desce esôfago à dentro para encontrar na profundidade o horror. O estômago libera o suco gástrico. A língua agita-se, presa em sua caverna vermelha. Um poderoso ralo em redemoinho puxa para o interior escuro de sua tubulação o cérebro do pé. Encaixe. Acoplamento. O Homem e sua sombra. O ser civilizado e seu devir animal. A cobra que morde a própria cauda.

Confronto espelho. Num lado do ringue, o bizarro “cabeça de carne” e, do outro lado, a bestial “cara cabelo”.

O pé escapa do buraco úmido. O céu da boca e a língua sentem a ausência do ser de cinco cabeças com testas de unhas. O céu toca os dedos.

O rombo não cicatriza, não fecha e continua cheirando o espaço.

A cara cabelo inverte a posição e, com suas patas acolchoadas de lutador de boxe, deseja paralisar os pés dele.

As pernas tentam escapar do controle das mãos negras de pele de bicho. A perna cansa e desiste da luta por instantes. Acaba mais um “round”.

Os duplos reconhecem suas sombras. As barrigas recordam instintivamente que já estiveram unidas num plano superfície.

As mãos do “Cabeça de carne” desgrudam do braço da poltrona. As garras incertas e imprecisas procuram reencontrar o encaixe perfeito.

O homem porco sentado, atrelado a sua metade dilacerada, levanta-se com força de terremoto. E, aos trancos, pulando fendas abertas no solo, corre para a parede do fundo. Há um impacto na chegada. A repetição da memória. A nostalgia do bidimensional.

A memória não é precisa. Outro arranjo da posição aparece. Curto circuito. Curta existência do acoplamento. A metade cabeluda novamente escoo.

O lado da frente do corpo (peito, braços e perfil do rosto) cria ventosas e espalha-se na área. O peito e as palmas estão apaixonados pelo violeta. Os braços entram nas raízes invisíveis do quadro. Invadem as veias. Desenham o interior dos galhos, por onde corre a seiva colorida. Os músculos agem com diferentes dinâmicas. O corpo surpreende-se com os ritmos inusitados.

As mãos espátulas irrompem o ar pastoso. O quadrado ganha relevo. As pernas acompanham a experiência criando artérias no solo.

Um empecilho cruza o caminho da figura à deriva no espaço. O seu percurso sem rota é acompanhado de uma cegueira quase absoluta, de tão branca e leitosa que é.

A mão sente o frio de uma superfície. É uma porta de metal. Ao empurrar a porta, fecha o armário caixão amarelo. A cor de fora e dentro do objeto é quente e iluminada, mas a sua matéria corporal é metálica e cirúrgica. Dura e fria.

O mascarado de boca aberta vivia quase acomodado em sua zona de isolamento, figura solitária na poltrona de carne estofada. A pele se habituou à superfície de couro animal.

A boca abraça o armário com suas papilas gustativas. Será uma nova casa? Uma nova força de isolamento agindo? As pernas ainda estão possuídas pela idéia de encontrar, na zona minada do piso, uma passagem para um andar ainda mais subterrâneo.

O armário começa a inclinar-se pesando sobre a figura como uma lápide sendo sepultada. Agora a figura está enterrada embaixo do caixão. Imobilidade.

A mão abre a porta desesperada para respirar, mesmo estando do lado de fora. A respiração pode ser mais difícil fora do que no interior. Estrondo. Com um pouco mais de oxigênio entrando no pulmão da mão, o corpo empurra o armário e escapa pela lateral.

A figura deita-se na face superior do armário, para ver como o objeto reage à opressão. A mão, capataz do cérebro da besta sem olhos, cheira nervosamente o espaço por dentro. É quente? É úmido? É agradável ao isolamento? A mão compara os espaços entrando na boca em seguida do armário.

A figura decide entrar na caixa. Fica entalada na porta. A perna e o braço do lado esquerdo percebem estar para fora. Reivindicam seus espaços. Os membros entram apertando-se e seguindo todas as outras partes. A casa não abriga a largura do corpo. O portal é estreito demais.

A cabeça sai para pensar e respirar no teto. O porco papa senta, nos pés do armário deitado, e imobiliza-se por um instante para ter uma nova luz. Decide lacrar a sombra em gosma que ficou lá dentro. O armário volta à posição de homem vertical. A figura desesperada está presa fora do armário. Pincéis invisíveis traçam um caminho no chão indicando o percurso e direção que a figura deve tomar.

A figura falhou na tentativa de fazer deste espaço enlatado seu casulo, mas não abandona a casca e segue seu caminho com o peso do enclausuramento nas costas. Em sua cegueira, o “carpaccio man” pressente seu antigo lugar de isolamento. A poltrona o chama com voz muito baixa. A boca faminta morde com

prazer o assento almofada. E ergue-se com o enorme bife de couro e espuma preso aos dentes. A poltrona e o armário sentiram-se atraídos em suas diferenças. Sentiram que misturados poderiam produzir um tom de laranja vivo e intenso. Seres de cores primárias se atraem. O amarelo compacto e comprido implora para deitar nos braços da baixinha, rechonchuda e vermelha. A imagem é de uma pietá.

Os objetos estão acoplados, e juntos compõem um espaço de isolamento com dois cômodos. Duas figuras podem conviver no mesmo terreno.

O corpo esconde-se encolhido embaixo do pequeno telhado formado pela lateral do armário em repouso. Como um cão, captura com a boca um pedaço de bife suculento farejado nas imediações de sua zona, e traz para dentro de sua casinha. Procura um esconderijo melhor para a iguaria. Penetra com o tronco e cabeça na fenda criada entre a poltrona e o armário. Buraco quente e escuro. As mãos criam uma espécie de mensagem cifrada, um código estranho e barulhento de bater de portas. Talvez seja um recado secreto do criador, que está fora do quadro e que se comunica com os fatos.

Enquanto o som ecoa nos ouvidos do espaço. Um novo ser objeto adentra o lugar onde as coisas acontecem. Uma moldura vitrine com rodinhas e cortinas passeia como numa calçada movimentada de comércio. Ela é elegante e misteriosa. Para diante do empilhamento. Uma mulher de casaco de couro preto até o joelho está no comando da vitrine móvel. Uma bota preta de salto alto, e um par de luvas de boxe, que vestem um dos pés e uma das mãos dão estranheza ao seu traje. Pé luva e Pé bota. O rosto dela não tem frente. Há cabelos por toda a volta da cabeça. Ela abre a cortina e sai de dentro da moldura. Coloca-se numa diagonal com a frente fora do enquadramento, para olhar o quadro montado. O homem que estava acoplado aos objetos também sai da moldura. Toma o lugar da mulher na posição de observador do acoplamento emoldurado. Empurra a figura feminina para dentro do armário deitado. O encaixe é perfeito. Senta-se no chão ao lado da poltrona, como um cão de guarda. Todos agora estão no quadro, atrás da cortina transparente de frigorífico. FOTO.

Tira a máscara de figura pictórica e assume a vontade do pintor manipulando os materiais. Fecha violentamente a porta do armário com a cabeça que olha para frente. Olha o passarinho! Outra foto. O homem levanta-se e verifica se a mulher

ainda respira lá dentro. Ergue o armário recheado de carne humana, para sua posição funcional e vertical. Os pés em direção ao solo.

Como um mágico de circo, abre a porta amarela da cápsula para liberar a figura transformada. Ela tem um rosto humano, fotográfico. Ela pode ver e ser vista de forma diferente. Ainda não adquiriu vontade própria em sua nova configuração. Está quase inerte, precisa de estímulos e manipulação externa.

O pintor carrega a figura congelada para dentro da vitrine. Atrás do vidro, ele libera as extremidades enroscadas da figura e dá livre poder de movimento e decisão para a mulher da vitrine.

E ela segue em suas rodas enquanto ele vai preparar-se para um novo quadro.

FATO 2 – O caramujo estira-se no espaço com seu arado prótese. Ossos de metal vão à frente sustentando e arrastando os músculos gosmentos. A cabeça tronco da lesma sorridente é gigante em relação ao corpo anão, elegantemente vestido com um terno xadrez cinza de Príncipe de Gales. O nanico tem tamanho de pernas. Por baixo do traje há um caracol de casca dura que aprendeu a caminhar como um bípede e que abriga um ser molhado em suas entranhas. O casaco (mais conhecido como bunda casaco, pois suas omoplatas e nádegas ocupam o mesmo lugar) segue atrasado o pescoço torso escavadeira. A figura libera, além de excrementos deslizantes, um som constante de inseto mordiscando folha. E segue seu trilho, esticando-se e contraindo-se.

Em determinado momento do percurso, logo após uma curva perigosa, o corpo abrigo entra em conflito com sua autoritária e cega hóspede. O caracol quer livrar-se da lesma. A lesma prefere abandonar o seu abrigo a deixar sua estrutura muleta. O bunda casaco não aguenta mais o peso de sua espinha exposta e independente. Deseja engoli-la de volta. Com a força contrária do homem pernas, as antenas, mesmo com seus dedos firmemente enraizados no aparelho metálico, sucumbem e se soltam. As mãos ficam ainda mais cegas do que a boca.

A carne mole não vive sem um osso duro que a sustente. Com este brusco rompimento, um enorme deslizamento de terra úmida toma o espaço. O entorno está imerso num poço de areia escura e movediça.

As antenas do caramujo cego tremem eletrizadas para potencializar forças de escavadeira. O primeiro instinto é de recuperar o apoio perdido, a carcaça artificial que sustenta sua espinha horizontal e ondulante. A lesma está suspensa no ar, pendurada no colarinho do bunda casaco. A sua cauda ainda está presa na saída do pescoço do anão. Ela precisa de seu brinquedo estirador para desacoplar-se de sua civilidade. O paletó que aprisiona o homem. O elegante Sr. Pernas quer engolir a forma fugitiva. O caramujo toupeira – mais cego do que nunca, pois sua visão que era leitosa e seca, agora é molhada e trevosa – escava e come a terra ao mesmo tempo. Engole direto com o estômago. Os dentes afiam-se e mostram-se, não mais como um sorriso bizarro de inseto, mas como mandíbulas de piranha no fundo de um lago vermelho. Cava em todos os sentidos avançando lentamente.

De tanto procurar, as garras encontram, dentro do corpo do bunda casaco um gancho/bengala/guarda-chuva/respirador. O objeto sai das entranhas do vestuário, emoldurado por uma cortina de seda vermelha, espirrando sangue como uma veia cortada. A primeira tentativa com o objeto é respirar usando o acessório de mergulhador. Esbalda-se com o oxigênio da superfície. Enquanto respira, para recuperar e juntar forças, é capturado pela boca, por um gigantesco anzol. Há uma força que vem de cima, de fora do quadro. Será uma tentativa de resgate? Talvez o criador da figura esteja querendo apenas libertá-la de seu sufoco. Pode ser também um predador muito mal-intencionado, ou um observador sacana que queira assistir por prazer e deleite ao naufrágio do corpo disforme.

Um guarda-chuva se abre, com suas enormes asas de ave pré-histórica para criar uma cabana sobre o homem em apuros. Uma outra zona de isolamento é criada. O alívio da figura é evidente quando encontra a moldura e o fundo que legitimam sua realidade artificial. Sua deformação.

O guarda-chuva pterodátilo é uma esperança da criatura escorrer do traje por cima. As garras do gigante pássaro já estão cravadas no crânio da figura sem olhos, comunicando-se diretamente com seu sistema nervoso central. O gancho com asas ouve o encéfalo, a sensação de aprisionamento do corpo penetra no seu cabo. As asas batem com força para içar a massa disforme.

As vértebras não aprenderam a ser edifício. Não sabem viver amontoadas verticalmente. A carne pendura-se no gancho, como numa vitrine de açougue.

Um outro ser rastejante aproxima-se do bunda casaco pelas costas. Ele tem olhos enormes, deformados e vitrificados. A sua matéria de natureza viscosa permite que o ser penetre na carne do bunda casaco. Metade da figura está dentro, e a outra está para fora, como um rabo que sobrou para fora do sobretudo. Uma lombriga que tenta entrar pelos fundos.

O bunda casaco pressente o perigo de ter o seu interior tomado por um ser estranho e pede ajuda à sua cabeça inquietada. Se a casa estiver vazia qualquer um pode entrar e apossar-se. Ainda não é o momento exato do caramujo abandonar sua casa metade.

O guarda-chuva imediatamente torna-se uma chave espada que rasga uma fenda no espaço e mostra onde a estrutura óssea metálica está localizada.

Por esta fenda, escoou toda a lama negra do lugar. A cegueira volta a ser branca e enevoadada. Os radares da antena acoplam-se ao esticador de trilhos.

O bunda casaco caminha de costas para facilitar a passagem do hospedeiro indesejável. Com este movimento, puxa todo o restante do corpo na mesma direção. As antenas com suas potentes fibras musculares agarram-se ao esqueleto cinza. Um portal moldura abre-se do chão como um sepultura sendo violada. O ser que tudo vê, deformado atrás da lente que tudo aumenta, atravessa como num parto o retângulo da moldura.

A figura lente desenha um trilho com o seu arrastamento lateral e repetitivo. Este trilho que desenrola-se como um tapete no solo excita o caramujo de olhos derretidos.

O bunda casaco e sua metade rebelde entraram num acordo de deslocamento. Ele depende dos olhos que vão à frente e o magnetizam. Durante o percurso, de tempos em tempos, dá uma pausa para respirar no buraco lateral do apoio. Ele respira batendo os dentes. O choque dos ossículos produz oxigênio, ao mesmo tempo que ajudam a cheirar e reconhecer o entorno. Na primeira curva, a figura maquinista que puxa e direciona o trem de órgãos, desorganiza-se e cria para si uma nova configuração e segue arrastando o espaço em sua zona magnética.

O bunda casaco começa a sentir-se tonto, nauseado, fraco e cambaleante.

Para uns instantes para recuperar o fôlego. A lente rastejante, após uma pausa provocada pela atração irresistível do couro vermelho da poltrona deitada, desprende-se do seu caroneiro e segue seu rastro.

O caramujo mais uma vez ergue seu gancho sombrinha para isolar-se em sua zona.

Anexo III

Proposta conceitual do figurino de UM PORCO SENTADO (2010)

Roberto Alencar

Para falar sobre a criação do figurino de UM PORCO SENTADO, é necessário estabelecer alguns conceitos “chaves” que nortearam todo o processo de pesquisa, e que serviram como alicerce para a construção da linguagem do espetáculo. Por se tratar de um espetáculo de dança, imagina-se que a coreografia seja o elemento mais forte e evidenciado na dramaturgia, e que todos os outros componentes da cena (cenário, figurino, trilha sonora e iluminação) estariam apenas emoldurando, complementando ou reafirmando a composição coreográfica. UM PORCO SENTADO tem como objetivo refletir sobre os conceitos presentes na obra de dois artistas ligados às artes visuais, o pintor irlandês Francis Bacon e o fotógrafo inglês John Deakin. Ambos traziam, no centro de suas preocupações estéticas, a natureza da imagem e os meios utilizados para expressá-la, buscavam capturar o real, dispensando o emprego de conceitos mais tradicionais, tais como representação e narratividade. Em várias ocasiões, as fotos de um foram ressignificadas nas pinturas do outro.

Em UM PORCO SENTADO, o processo de construção dos figurinos esteve profundamente atrelado ao processo da composição coreográfica. Desde as primeiras experimentações, dos primeiros ensaios, vários elementos do figurino já estavam presentes inspirando e impulsionando a criação da linguagem corporal. Os dois processos constantemente estiveram em diálogo, caminhando juntos, contaminando-se entre si, e transformando um ao outro.

Os corpos recebiam as sugestões vindas dos diferentes trajes experimentados, e respondiam com propostas de movimento e ação no espaço. No decorrer dos ensaios, os trajes também foram adaptando-se e adequando-se às necessidades da concepção coreográfica, mas muitas vezes o figurino apareceu justamente para desestabilizar, criando dificuldades concretas ao corpo, que na ânsia em solucionar proposições cria subterfúgios e possibilidades inesperadas de movimento. O intuitivo aflora e o inusitado instaura-se. O organismo entra em colapso,

ao ser requisitado muito além de suas atividades rotineiras, de seus padrões de comportamento, de sua disciplina “engessada” e aprisionada a uma lógica civilizada e racional. Quando o corpo entra em choque com estes parâmetros, já tão estabelecidos, de imediato ele busca uma nova organização, uma nova configuração interna para dar conta de resolver os problemas a que foi submetido, e isso se reflete diretamente na maneira como se comunica e se relaciona com o seu exterior.

A coreografia do espetáculo, de uma maneira geral, experimenta a distorção e a transformação dos corpos e do espaço, manipulados pelas forças invisíveis, que atuam sobre eles. Contração, estiramento, isolamento, pressão e dissipação são algumas dessas potências.

O figurino foi pensado para ajudar a criar essas distorções e deformações, a tornar visíveis as forças invisíveis. O corpo torna-se fragmentado, desorganizado, esfacelado, mergulhado num profundo estranhamento. As forças de acoplamento são importantes para entendermos o papel que o figurino exerce na encenação. As figuras acoplam-se entre si, assim como podem acoplar-se à sua zona de isolamento (armário, poltrona, tapete, moldura-vitrine e estrutura metálica de apoio). De certa forma, todos estes objetos são também parte da indumentária. O corpo acopla-se ao traje, aos adereços, acessórios e próteses (máscara de tecido, bife no topo da cabeça, máscara peruca, cabo de guarda-chuva, lente de aumento, luvas de boxe, lanterna de cabeça, um ramalhete de folhas de jornal, entre outros). As roupas quando não estão vestindo o corpo estão acopladas a algum objeto ou a alguma outra vestimenta. Todos os elementos adquirem status de figura, com o mesmo peso e importância no quadro, na composição da imagem. Em alguns momentos do espetáculo, queremos provocar a sensação e a ilusão de que as roupas são seres dotados de vontade, que podem manipular e transformar os corpos passivos, como se desejassem mastigar a carne e beber do seu sangue para sugar a vida.

A figura está sentada numa poltrona de couro (vermelha), neste momento o móvel é parte indissociável de seu traje, assim como o tapete (vermelho) oval que forma a base e delimita a zona onde a figura está enclausurada. Veste um paletó (bege), uma cueca calção (bege), está calçando um tênis que lembra os calçados usados por lutadores de boxe num ringue. O tênis (bege) tem detalhes

em couro (vermelho). As cores exploradas neste traje foram inspiradas em livros de anatomia. A carne e a pele são os temas desta figura. O vermelho é o avesso da pele.

A máscara de tecido flexível (bege), utilizada em casos de queimaduras ou após cirurgias plásticas reparadoras, ajuda a neutralizar e a desfazer a face. A ideia é redescobrir a cabeça como parte integrante do corpo, dando um valor equilibrado desta parte em relação às outras partes do organismo. A cabeça, o pé, a barriga, o joelho, a boca, as costas possuem o mesmo valor numa figura. Não há uma hierarquia de importância, a não ser aquela que escolhemos no momento como destaque para melhor estudá-la. O fino tecido da máscara colado à careca do intérprete cria a ilusão de uma cabeça sem traços, uma massa uniforme. Apenas uma abertura em formato oval no tecido cumpre a função de isolar as partes do rosto para melhor observá-las. Num primeiro momento, foca-se a boca e o seu interior, um buraco cor de carne se abre sobre o bege mostrando o movimento da língua. Os dentes escancarados, pequenos ossos expostos, aproximam a figura de seu devir animal. Tema recorrente na obra do pintor Francis Bacon.

No topo do crânio, um bife suculento (vermelho) emoldura um cabelo nesta esfera sem olhos, sem orelhas e nariz, apenas com uma boca que dança alucinada e por onde todo o corpo deseja escapar.

Em outro canto do palco, outra figura está enclausurada dentro de um armário vertical amarelo e extremamente estreito. Com o pé, a figura empurra a porta e escapa de sua zona de isolamento conquistando o território. Como se o caramujo deixasse sua casa pra trás. O pé descalço não pisa o chão, ele guia o movimento como se fosse a cabeça daquele corpo desorganizado. A figura desloca-se pelo espaço, usando apenas os apoios das mãos, da cabeça e de um dos pés. Ela usa um par de luvas de boxe (pretas). A mão direita veste uma das luvas, enquanto a outra calça o pé esquerdo. As luvas possibilitam ao corpo descobrir novos caminhos, novas estruturas e organizações do corpo em relação ao espaço. O intérprete é instigado a experimentar e explorar novas possibilidades físicas abrindo-se para o abismo do acaso, mas com uma precisão cirúrgica. O movimento começa a ser desconstruído a partir de uma informação concreta, real. É a potência de um fato. E não uma personagem, no sentido psicológico da palavra. A partir destas deformidades, pode-se provocar uma confusão em

relação às extremidades do corpo. No deslocamento da figura, mãos e pés se misturam na retina do espectador.

O rosto está coberto por uma peruca, com o corte e a cor do cabelo da intérprete (castanho avermelhado), presa à cara como uma máscara. A figura tem cabelo em toda a volta da cabeça. Perde-se um pouco a noção de frente e trás, e ao suprimir o rosto da figura parecemos estar diante de um ser bestial, daquelas que povoam os nossos piores pesadelos. Um aspecto bizarro e grotesco que dialoga com o horror presente nas obras do pintor. A outra mão está coberta pelo couro preto da luva. Todas as extremidades estão encobertas para que o foco esteja no pé descalço, única parte da figura com a pele exposta. Ela veste uma calça crua com um corte que valoriza o desenho das pernas e um sobretudo do avesso. A figura com máscara de cabelo encontra o homem na poltrona vermelha, com carne na cabeça. O seu pé entra no buraco vermelho da boca da máscara de pele. Acoplam-se. As duas figuras são agora uma. Com muitos pés e mãos. Fundem-se num quadrado de couro roxo ao fundo do palco criando uma nova configuração de seus figurinos. Desfazem-se. Derretem-se. Desacoplam-se. Ele vai para o armário e ela para a poltrona. Trocam seus espaços de isolamento. Outras conexões da indumentária com os objetos são feitas.

Neste contexto, o figurino torna-se absolutamente fundamental para que a comunicação se estabeleça. A indumentária tem o poder de quebrar com a figuração, romper com a narração e a representação óbvia do corpo humano. Os corpos não estão vestidos, eles são aquilo que vestem, se movem de acordo com estes estímulos, possuem texturas, volumes, cores, camadas sobrepostas, onde o tecido da pele confunde-se ao tecido da vestimenta.

Anexo IV

Projeto ALFAIATARIA DE GESTOS (2012)

Roberto Alencar

Objetivos e Apresentação

Este projeto tem como principal objetivo a produção e criação de um espetáculo inédito, intitulado “**Alfaiataria de gestos**”, onde o foco de investigação é a linguagem do movimento em dança, num livre e aberto diálogo com a performance, as artes visuais e o teatro.

A produção artística da escultora belga **Berlinde de Bruyckere** (1964) assim como o conto “**Alfaiataria de gestos**” escrito, em 2011, por Roberto Alencar (autor deste projeto) serão usados como detonadores de ideias e sensações, orientando a busca da linguagem cênica e corporal.

O conto apresenta a fricção e o confronto entre duas figuras arquetípicas: um **Homem vestido de imobilidade** e um mítico **Alfaiate de gestos**. Simbolicamente essa situação expõe a relação de um **Intérprete/Bailarino** com a figura de um **Diretor/Coreógrafo**. Os desdobramentos que brotam desse encontro serão importantes materiais constitutivos na trama de sentidos da cena. Metaforicamente trata-se da trajetória de um **intérprete de movimentos** tornando-se **autor de seus próprios gestos**.

BERLINDE DE BRUYCKERE é a outra fonte inspiradora para a criação proposta aqui. A vasta obra da escultora belga foi escolhida para dialogar com o nosso fazer artístico por relevantes aproximações temáticas, imagéticas e afetivas. A sua função neste processo é de clarear e nortear a concepção da linguagem visual da cena agregando conceitos estéticos aos elementos significantes do espetáculo: cenografia e espacialidade, figurino, iluminação e desenho coreográfico.

Os suportes referenciais foram escolhidos pelo fato de que permitem darmos continuidade à pesquisa de linguagem que já foi iniciada pela Incunábula Companhia há quase dois anos, e que resultou na criação do espetáculo “*Um Porco Sentado*”,

inspirado na obra do pintor Francis Bacon. (Projeto desenvolvido em 2010, para o Festival da Cultura Inglesa).

Pretende-se construir uma encenação que possa unir, de forma dialógica, as sutilezas tecidas pelas motivações internas dos corpos em movimento aliadas a uma rigorosa investigação espacial e coreográfica.

Para isso, em nossa equipe de criação, estão reunidos artistas reconhecidamente competentes de áreas diversas, promovendo um tipo de colaboração criativa baseada no diálogo e na contaminação entre linguagens.

A companhia compromete-se em realizar 10 (**dez**) apresentações do espetáculo, sendo que (**quatro**) em temporada **na capital** e mais (**seis**) em **três diferentes cidades** do estado de São Paulo. Serão feitas **duas** apresentações em cada cidade seguidas de debates com a plateia, pontuando a reflexão sobre os procedimentos práticos e teóricos que sustentam a montagem cênica em questão, visando instrumentalizar o público para uma melhor apreciação do material apresentado. O público alvo da criação proposta são todos os interessados em dança, performance, artes visuais e teatro físico, maiores de 14 anos.

Justificativas

A proposta de reflexão e debate da Companhia em sua segunda criação, **“ALFAIATARIA DE GESTOS”**, está direcionada para a construção e o aprimoramento de uma linguagem corporal, onde as forças invisíveis que atuam sobre os corpos possam ganhar formas e cores, escancarando o fluxo interno e povoando o entorno visível com intensidades, ritmos, dinâmicas e suspensões. Busca-se o movimento pleno e potente, livre na apropriação do espaço não visível da subjetivação e na ocupação criativa e inusitada do espaço físico do palco. No conto referência, a personagem central é o gesto cênico. A dança é o foco de estudo. Que poder o movimento tem de transformar um indivíduo escavando-o profundamente em seus afetos? Que força a produção de novas realidades tem de nos fazer renascer a todo instante?

A simbólica Alfaiataria tem uma estrutura dramatúrgica que deforma, fragmenta, amplia e distende no tempo e no espaço o desenho do percurso poético do movimento e do gesto acontecendo num corpo humano, imobilizado pela falta

de autoria e autonomia da própria criação, reaprendendo a movimentar-se e a olhar o mundo. Uma máquina orgânica e caótica que busca constantemente a reinvenção de si mesma.

A escultora **Berlinde de Bruyckere**, nascida na Bélgica em 1964, é uma artista absolutamente original, autora de uma vasta e intensa produção artística. Suas obras já foram expostas nas principais galerias de arte contemporânea da Europa, como por exemplo, a Hauser & Wirth Gallery, em Londres. A despeito de tudo isso, tem seu trabalho muito pouco conhecido e divulgado no Brasil. Trazer ao público paulista, a discussão acerca da vigorosa produção dessa artista é uma importante justificativa deste projeto. Bruyckere nos sugere em suas figuras tridimensionais a plasticidade do gesto em suspensão no tempo. A imobilidade pálida e nua de suas esculturas de cera sem rosto, aprisionadas em armários transparentes, distorcidas e isoladas sobre mobiliários rústicos, nos remete às figuras bestiais e animais das pinturas de Francis Bacon. O horror da carne sôfrega, exposta no limite da desfiguração.

A artista revela de maneira concisa, feroz e marcante, a incompletude e a falta que nos une como espécie humana e que assola nosso corpo frágil. Ao expor e destacar a deformidade e a debilidade de seus seres, suas obras provocam no observador, numa primeira instância, uma sensação de estranhamento e desconforto, mas logo em seguida é capaz de aflorar no homem o real desejo de escapar da imobilidade que a fraqueza e a falta de imaginação lhe impõem como condição. A vontade de possuir um corpo potente e vivificado, a partir deste enfrentamento, é despertada no sistema nervoso de quem observa sensivelmente as estátuas esculpidas por Berlinde.

A busca pela comunicação direta e violenta, que alcança a medula do espectador, está entre as prioridades da criação aqui proposta. Nosso foco reside na geração de uma linguagem que viabilize uma experiência sensorial e transformadora, tanto aos artistas envolvidos como ao público.

Sinopse do espetáculo

A trajetória e a transformação de um *corpo esgotado de possibilidades* em um *corpo pleno de vontade criadora* é o tema essencial da reflexão desenvolvida no

conto **“Alfaiataria de Gestos...”**. O espetáculo, assim como faz o conto, também deverá tratar da jornada solitária de um sujeito incompleto conhecendo seu organismo e construindo sua diferença no mundo. O texto, ficcional e autobiográfico ao mesmo tempo, servirá apenas de alicerce dramático à intraduzível abstração do movimento em dança. Não há qualquer intenção de imprimir uma narrativa tradicional à linguagem sensorial do corpo. Não há história a ser contada. A figuração e a representação serão firmemente combatidas, tanto no tratamento da imagem como no levantamento do material expressivo.

Neste trabalho, a intenção é encontrar a autoria gestual de cada artista envolvido na cena, trazendo para os diferentes corpos uma dramaturgia costurada por afetos, percepções e memórias pessoais. Pensar uma cartografia de imagens e sensações capaz de desenhar as peculiaridades e motivações internas que fazem mover o corpo de cada intérprete.

Descobrir o quê move estes corpos é o primeiro passo na construção da linguagem que estamos propondo, para num segundo momento escolhermos como eles se movem.

As transfiguradas criaturas de cera, esculpidas por **Berlinde de Bruyckere**, servirão também como inspiração para gerar diferenciados estímulos corporais, que impulsionem a construção do repertório gestual do espetáculo e também da concepção estética e visual da cena. Seus temas, antagônicos e complementares, trazem muitas afinidades com a pesquisa que o grupo vem desenvolvendo nos últimos dois anos. Os assuntos citados abaixo são potentes incentivadores na investigação de dinâmicas cênicas e de qualidades de movimento:

A forma e a deformação. A figura e a transfiguração. A imobilidade e o movimento. O fluxo e o bloqueio. As forças visíveis e as invisíveis. O orgânico e o autômato. A desconstrução e a organização. O belo e o terrível. O ínfimo e o exuberante. A resistência e a fragilidade. O real e o inventado. A sombra e a claridade. A harmonia e o descompasso. O pensamento e a ação. A fala e a escuta. A carne e o espírito.

Queremos encontrar um lugar no corpo, um estado físico e mental, onde todos estes conceitos dançam desterritorializados destruindo as grades que aprisionam as ideias e os sentimentos antagônicos em gaiolas separadas.

Um corpo humano em verdadeiro devir possui todas essas dicotomias e paradoxos coexistindo. O caos e a ordem estão irmanados e entranhados nas células deste complexo organismo.

Roteiro da Obra Coreográfica

Em cena, estará um trio de intérpretes-criadores – um homem e duas mulheres – em busca de autonomia na criação de seus gestos.

As figuras, cada qual com sua enrugada solidão costurada à pele, esforçam-se em resistirem e enfrentarem a imobilidade que um simbólico escultor imprimiu em suas carnes macias e moldáveis. Através das distorções e deformações expostas nas figuras torna-se possível visualizar as forças invisíveis do espaço atuando nos corpos.

Para dar suporte à esta criação, pretende-se criar um roteiro dramático sustentado por imagens e sensações que seja capaz de potencializar, nos bailarinos, a descoberta e a invenção de novas e inabituais maneiras de mover seus corpos, atravessados por pulsões e intensidades.

Uma das imagens que melhor traduz o pensamento da composição cênica é a de um homem posto dentro de um enorme aquário de lentes de aumento. O objetivo é vestir os olhos nus do espectador dando forma e expressão aos mínimos esforços do corpo. Queremos iluminar o imperceptível. Os detalhes e sutilezas que se escondem sob a aparente imobilidade encerrada das figuras serão evidenciados em desenhos nítidos na ocupação do entorno.

Não há a intenção de criar sequências coreográficas rígidas. A criação em tempo presente sempre estará no centro de nossas investigações. A improvisação será uma ferramenta fundamental tanto no processo de construção quanto na cena propriamente dita.

A dança, apesar de ser o foco central da discussão, é mais um dos elementos da encenação; todos os outros (cenário, figurino, música e luz) vão com certeza dialogar e transformar a estrutura da gestualidade pesquisada.

Considerações Finais

Há um preocupante congelamento das vontades no homem contemporâneo, paralisando-o e assaltando sua singularidade e presença no mundo. Por isso as figuras mutiladas, incompletas e atrofiadas de Berlinde de Bruyckere nos causam tanto horror. Mas, ao mesmo tempo, a sensação de incômodo e impotência que é gerada nesta experiência nos afeta diretamente no instinto e faz resgatar no âmago de nossa humanidade a absoluta necessidade de nos movermos em resistência ao pensamento massificador que tenta esmagar nossas individualidades.

Anexo V**Alfaiataria de Gestos Extra Cotidianos (2011)**

Esse texto inspira o texto “Acrobacias da carne no trapézio dos ossos” de 2016.

Roberto Alencar

VISITA NOTURNA

Um homem de corpo pálido, engelhado e nu está diante de um mítico ALFAIATE DE GESTOS.

O alfaiate elegantemente veste a escuridão do recinto onde recebe o visitante inesperado.

No meio da noite, ele foi arrancado do seu leito diário de morte por gemidos tímidos, quase telepáticos, de socorro.

Há uma descarada estranheza em sua aparência. Sua figura insólita transfigura o real e impõe uma irresistível admiração.

Uma medusa-macho que seduz e liquefaz o enfeitiçado, ao invés de aprisioná-lo num contorno de pedra.

Na sua face acesa não há vestígios de expressões humanas reconhecíveis, mas pode-se antever que sua atenção luminosa está fixamente perfurando o peito despido do ser esbranquiçado e opaco que o procura em estado tão debilitado. Dilacerado para dentro.

O lugar onde o artífice habita e produz suas obras é todo coberto e ladeado por lentes de aumento de vários tamanhos e formas. Um enorme aquário de lentes. Uma câmara de vidro ultra facetada e multifocal. Uma estufa deformante emborcada no solo, naufragando num deserto de areia fina de chumbo imantado. As figuras pisam sobre uma poeira magnetizada, instável e dinâmica. Os grãos não se amontoam em punhados, mantêm uma pequena distância entre eles, reagindo uns com os outros sem se tocarem. Eles imprimem em sua movimentação coletiva de areia um furor ditado e guiado, não pelo vento, mas por um deus Imã,

que reina escondido no céu da alfaiataria. Com a ajuda deste Deus magnético, todos os grãos, submissos às solas dos pés, sonham em chegar ao céu. Alargar os vazios entre eles.

A caixa devassada, porque permite a entrada de todos os olhos, funciona como uma zona de isolamento. Isolar para examinar e conhecer. Ela permite radiografar com mais agudeza e nitidez o minúsculo e o encoberto. A exposição é cirúrgica. As pequenezas grudam nas lentes oferecendo-se despididamente como prostitutas em vitrines sexuais.

Os detalhes embaçam a superfície vítrea com a proximidade de sua respiração.

- As quebrantáveis e deflagradoras paredes da loja convocam o silêncio e o cuidado dos que visitam o seu interior.
- O nada está em redor. Não há vizinhança do lado de fora. Somente a luz cortante e metálica da Lua atravessando as camadas transparentes, sufocando e matando a penumbra de dentro. Arregalando a falta de intimidade daquele encontro noturno.
- Como um peixe branco secando suas escamas expostas ao ar venenoso, o frágil corpo enrugado urgentemente declara o motivo de sua visita. Caça os olhos desviados e indefinidos do artesão mudo e desabafa envergonhado:

– Meu corpo está fraco e viciado. Preciso de uma quantidade extraordinária de movimentos para fazer valer a corrida venosa do meu sangue. Minhas necessidades estão muito além da demanda que a vida real pode me oferecer. Preciso absorver fartas doses de artificialidades. Quero mastigar e engolir realidades inventadas para depois regurgitá-las em forma de movimento. Desejo injetar nos nervos a força do gesto criado. Resseco sem estas moléculas artísticas. Elas me salvam do caos, e me guiam no meu perigoso labirinto interno.

Humildemente abro minhas fendas e desesperadamente te imploro uma ajuda vermelha. Preciso imediatamente de gestos extra cotidianos para

acordar minhas células dormentes. Exauri-me. Estou escorrendo pelas bordas de mim mesmo para o ralo da imobilidade. Estou quase parando, em instantes vou parar por completo.

Perdi, momentaneamente, minha capacidade de auto gestação. Eu sabia gerar, desaprendi. Meus velhos e repetidos gestos não podem mais me suprir nem tampouco me inventar.

O pouco movimento que ainda me cabe e me salva de um colapso total é autômato. Ultimamente movo-me sem entusiasmo. Sinto frio na superfície. O tecido que reveste minha carne está desidratado e tem sede de desconhecido, minhas vísceras tremem famintas diante do inusitado.

Vontade de vestir os teus ternos gestos, alfaiate – costurá-los tão rente à pele, até não ser possível separá-los. Peço que crie para mim uma dupla pele cravada de gestos que aqueça minha casca fina e suscetível e libere minha intuição e imaginação das garras do real, da verdade falsificada.

Quero o atrito, a faísca. Dependo da potência que rebenta do confronto de nossas naturezas tão diferentes e ao mesmo tempo tão complementares. Sou pleno nos ínfimos instantes em que o caráter impalpável de suas crias acopla-se à concretude macia e porosa da minha perene carcaça.

Salve-me.

- O elegante alfaiate mantém em seu semblante uma misteriosa neutralidade. Ele nada responde ao visitante, permanece calado em sua imobilidade plenamente dinâmica. A sensação é de que o chão movediço de partículas flutuantes, onde os dois pousam, pode desfazer-se e abocanhá-los a qualquer momento. Há um estranho trepidar nas paredes. Uma vibração incomum intensifica a atmosfera de expectativa do enfermo, do sujeito incompleto.
- De repente, uma névoa de insetos translúcidos começa a formar-se envolvendo e circulando a aura enigmática do criador.
- Como num enxame cutucado e remexido, os gestos-insetos, de corpos e asas transparentes, multiplicam-se tomando todo o entorno. Gestos-insetos

são muito rápidos na aderência, facilmente atingem a corrente sanguínea de um corpo bípede e carente. Esta espécie é a primeira a ser convocada em situações de extrema emergência.

- Há uma breve suspensão de tempo, onde se pode perceber até mesmo as asas velozes e agitadas dos milhares de invertebrados paradas em pleno voo.
- Depois da curta pausa com aroma de eternidade, eis que brota magicamente uma intensa paixão, toda vermelha, dos gestos pelo corpo e vice-versa.
- 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. A casa móvel – feita de ossos, nervos, veias e músculos – deve estar sempre pronta. Úmida e limpa para receber com hospitalidade seus hóspedes tão esperados.
- 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. A carne inunda de cores e formas a potência de invisibilidade dos gestos. Eles começam morando na superfície, mas logo são excitados pelo grito submerso. Um irresistível cheiro de sangue, que vem do mais profundo subcutâneo, os chamam e eles vão, simplesmente seguem os seus instintos. Começam penetrando pelos poros dilatados, invadindo, perfurando sem nenhum cuidado as várias camadas que estão sob a derme, e estas camadas vão ficando cada vez mais resistentes à medida que mais se aproxima do interior, do núcleo. É preciso rasgar os tecidos, cavar espaço entre as fibras musculares, nervos e veias até chegar à carne, mastigar a carne e expor o osso.
- O organismo simplesmente abre espaço, não faz nenhum esforço contrário, deixa-se ser penetrado, deixa-se ser escavado em seus afetos. Às vezes os engates e acoplamentos podem ser difíceis e dolorosos, mas o prazer,

principalmente o erótico, quase sempre traz enrustido no seu êxtase, na sua alegria, tons e cores de dor.

- O osso é duro e rígido. Tem seus motivos orgânicos, é alicerce. A ossatura serve como trapézio para as acrobacias “*kamikases*” da carne. A estrutura óssea serve com apoio ao mesmo tempo em que está em franco confronto com a acrobata musculosa e sanguínea. Existe no homem o medo incrustado de desabar, de ruir. O seu instinto animal quer sobreviver ao soterramento da sua civilidade estruturada em terreno encharcado e sujeito a deslizamentos.
- O que pode nos garantir uma estrutura mais flexível, resistente a ventos fortes e tremores de terra, são as articulações relaxadas e a serpente vertebral sempre em alerta, pronta para o bote.
- Os gestos contundentes roem o osso duro, chegam ao seu interior e misturam-se ao tutano. Agora eles estão plenos, além de suas naturezas etéreas, eles também são medula, carne viva e pulsante. Eles existem, eles SÃO. Mas SER é um estado passageiro, fugidio. Em seus devires, sabem o quanto é impossível capturar o presente, portanto vão fundo no instante, e em seguida em lampejos se lançam ao futuro.
- Toda paixão ardente se consome muito rápido. Seguindo a lei da atração e da repulsa, como uma faísca que provoca uma combustão, os gestos desejam firmemente sua liberdade. Com violência delicada, eles espirram do contorno do corpo e ganham novamente o espaço, reconquistando assim seu “status” de ideia, de essência, de conceito. Fazem todo o caminho oposto, saem do mais profundo dentro até atravessarem a pele e escaparem de qualquer possibilidade de aprisionamento. Eles precisam de ar, pressentem o sufoco e urgente furam o tempo, para respirarem no buraco aberto. Recuperado o fôlego eles querem voltar para dentro, para a placenta, para o invólucro que legitima suas existências encarnadas.
- Os gestos são vampiros, ficam à espreita, em suspensão, a espera de mais sangue para embebedarem-se, de mais carne para chafurdarem-se e misturarem-se. Assim eles seguem, encarnando e desencarnando. Vivendo paixões fulminantes, porém efêmeras.

- Mas basta um novo olhar, um novo contato sensorial para que o fogo seja reacendido. Um mesmo gesto pode apaixonar-se milhões de vezes pelo mesmo corpo, todos os dias! Gestos não têm memória, podem viver experiências repetidas sempre com a intensidade e novidade do primeiro encontro. Para o corpo viciado no acúmulo de memórias, é mais difícil a tarefa de esquecer-se e deixar-se levar. Este frescor merece e deve ser batalhado e conquistado.
- O corpo albergue deve estar sempre disponível para abrigar uma infinidade de gestos solitários e carentes procurando suas metades, buscando uma cama para pousarem e aquecerem suas artérias incolores e vazias.
- Alguns gestos são ainda virgens, pois nunca provaram do néctar viscoso e tinto dos humanos; outros já estão amadurecidos e amaciados pelo tempo, são densos, porque já estiveram no interior de muitos templos, já balançaram muitas estruturas; e outros tantos são ainda larvas em gestação.
- Gestos embrionários são presas facilmente capturáveis, quando se trata de um corpo que tem solas gastas pelo piso rugoso da estrada. Mas justamente por sua vulnerabilidade, estes gestos filhotes merecem atenção redobrada e cuidados especiais, é preciso muita delicadeza para não sobrepor-se a eles e esmagá-los. São frágeis e belos como bolhas de sabão rodeando uma fogueira.
- O homem, em êxtase, despeja sua plenitude por todo o espaço enquanto move seu corpo rejuvenescido e tonificado.
- O alfaiate desfez-se em fragmentos. De sua figura inicial nada mais resta. Sua aparência agora é de uma enorme e iluminada espinha vertebral flutuando no espaço. O sistema nervoso está intacto e vibrante. Uma infinidade de fios nervosos sai de dentro do tutano cor de vinho da coluna. Estas fibras incandescentes servem como braços e pernas das vértebras. Através de estreitos tubos de transporte de líquidos, é possível manter os gestos informes e voadores, molhados e vivos. A imagem é semelhante a uma água-viva gigante, com terminações elétricas humanas e com longos tentáculos de polvo encharcados de luminosidade.

- Neste momento, o grande e poderoso imã, localizado acima de todas as cabeças, resolveu manifestar-se criando um denso campo de força, atraindo para si os ínfimos grãos de chumbo que materializam o solo. Lentamente as partículas vão subindo em direção ao teto como pequenas bolhas de água fervente, espalhando-se e tomando todo o espaço interno.
- Infinitamente agradecido ao onírico ser, seu benfeitor, o homem realizado descreve o que sente. Solta a fala num jorro, e afoga de felicidade e prazer tudo em volta:

Nos pequenos espaços vazios entre um gesto e outro, minha alma dança inebriada. Ela mergulha nos silêncios e nada nas entrelinhas dos movimentos. Perpassa pelas tramas do tecido sensorio como uma linha invisível, costurando uma imagem na outra.

Como uma aranha que constrói sua teia estrategicamente para enredar e envolver os insetos distraídos, a minha alma cria armadilhas para capturar os gestos, seduzindo-os com seu fluxo contínuo e sinuoso.

No vazio mora o mistério que meu espírito inquieto se alimenta.

Gozo com o prazer de ouvir o discurso mudo de cada movimento gestual. É um deleite e um privilégio poder invadir a privacidade de um gesto, investigar seus códigos, desvendar seus significados, trazer à tona sua carga emocional, sensorial e imagética, respeitar suas vontades, reconhecer suas sombras. Todo gesto, assim como nós, tem um lado que não quer ser visto, o lado escuro, escondido, subliminar, contraditório, pantanoso. É preciso ser persistente para conseguir vê-lo e trazê-lo à luz. Nunca desrespeitando, é claro, os segredos que precisam ser mantidos, afinal são eles que atiçam a curiosidade, e libertam o campo imaginário.

És um escultor de irrealidades extremamente concretas. Talha sutilmente, com suas ferramentas invisíveis, as abstrações para em seguida tatuá-las com ferro e fogo na massa corpórea.

Fazes a sua arte com tamanha sensibilidade, precisão e apuro, que suas herméticas invenções ganham contornos verdadeiramente humanos,

porque vêm carregadas com toda a simplicidade e complexidade que um homem incompleto traz em si. O caimento no corpo é perfeito. Veste com uma legítima peça sob medida da mais fina e sofisticada alfaiataria.

Entre os cavalos marinhos, os machos é que trazem os filhotes na barriga em gestação. O Senhor também traz à luz, de dentro do seu ventre largo e generoso, uma multidão de gestos-espermatozóides, que buscam desesperados encontrarem um corpo-óvulo e fecundá-lo. Todos ouriçados na corrida da sobrevivência carnal.

Seus filhotes estão, agora, cumprindo suas sinas em arrebatadoras pulsões de presença. Intensidades e forças visíveis e invisíveis passeiam deliciosamente desordenadas e harmônicas roçando o veludo úmido e escorregadio das paredes celulares. O movimento parece acontecer em todas as direções ao mesmo tempo. Meu corpo entra e trafega em todos os vetores simultaneamente.

Seus rebentos, agora nossos, livres no mundo, dançam alucinados, revezam-se e estendem-se no fio do tempo como notas de uma sinfonia macabra, não nos deixando esquecer que a nossa carne tem validade. O destino dela é fenecer, decompor-se e transformar-se num requintado banquete para um exército de seres invisíveis, de tão minúsculos. E a nossa matéria perecível será repartida em bilhões de micropartículas, cada grãozinho estará na barriguinha de um verme diferente, e estes restos seguirão o seu ciclo natural, vão misturar-se à terra como uma poeira de solidariedade, um mutirão da caridade, e com isto poderemos descansar em paz, porque saberemos que muitos famintos fartaram-se com a nossa carne santa.

Despeço-me agora aliviado e com a sensação de que amanhã novos gestos, gerados nervosamente na minha própria medula espinhal, acordarão comigo.

Seus gestos sensíveis e treinados levaram-me a conhecer o fundo do meu oceano interno. Eles remexeram minhas águas mais turvas e profundas. Os movimentos que estavam parados e encalhados no fosso abissal estão vindo à tona com força. Posso sentir. O maior presente que eu levo

daqui, deste nosso potente encontro, é que seus filhos ensinaram-me o caminho para voltar lá sozinho sempre que for necessário.

Sei que não estarei livre do meu vício, nem quero estar, mas agora sei também que poderei produzir eu mesmo o remédio para os males e angústias que afligem minha mente. Levantarei da cama enfrentando a gravidade com vigor e elasticidade e com a superfície porosa, lubrificada e aquecida. Agora, só um futuro muito distante me fará enrugado e empalidecer.

No incendiar do dia, sob a intensa e amarelada luz solar, saudarei a vida dançando livremente. Que o amarelo entre alaranjando todo o vermelho que há em mim. Estarei vestindo apenas os tecidos pouco peludos da pele e, por cima, pelos lados e por dentro, camadas de abstrações e subjetividades em inéditas sobreposições. Será um baile fechado onde serão convidados somente os gestos inventados por mim, fermentados e assados no meu forno central.

Pergunte ao Sol, se duvidares, ele será novamente testemunha de mais um de meus renascimentos.

Estou constantemente tornando-me menino. Quanto mais do devir (tornar-se) criança me aproximo, mais forte e aumentado percebo o meu corpo. Tenho os olhos ampliados para “a eterna novidade do mundo” e os ouvidos fincados na altura do umbigo, atendendo aos anseios mais íntimos e inaudíveis da eterna novidade do ser.

O alfaiate ouviu tudo em silêncio. Ao final, sem qualquer vaidade humana, apenas fechou seus poros luminosos. Recolheu seus milhares de olhos, e apagou a noite. E toda a cena dissolveu-se na mais completa escuridão.

Anexo VI

Texto O PROCEDIMENTO INCUNÁBULA (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 à medida que vai se afinando e criando conexões com outras ideias que encontra no caminho. As ideias nascem querendo se tornar obras assim como cada espermatozoide – na corrida da fecundação – quer se tornar um corpo.

Os caminhos por onde uma ideia pode te levar são infinitos. Muitas não te levam à 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. Imagens, palavras, sons, pensamentos, sensações, afetos, intuições e ações fluem misturadas à deriva na correnteza. A correnteza é o processo. O caldo incunábula quando corre não obedece somente às fissuras e reentrâncias sugeridas pelo espaço externo. O caldo vai cavando e abrindo novas fendas no solo, comendo a terra até criar largura suficientes para se tornar um lago com margens delimitadas por onde o seu líquido seminal pode ser acessado. A obra finalizada é um lago com margens para abrigar os observadores. O lago está lá diante da subjetividade e ponto de vista de cada observador. Sua superfície está aparente, mas a sua profundidade será sempre um mistério que ao mesmo tempo seduz e amedronta quem escolhe estar em suas margens.

O Procedimento Incunábula não quer ser lago, quer ser água corrente. O observador do nosso procedimento vai estar às margens da correnteza caótica que não têm ideia de onde vai desembocar.

Os espectadores são convidados a saírem da zona de conforto para entrar nas águas turvas da nossa correnteza. Com seu corpo e sua vontade, o público jogador

tem o poder de interferir no curso da água, transformar a sua dinâmica, acelerar ou desacelerar o seu fluxo, abrir novas trilhas e córregos.

O corpo do intérprete no espaço está à deriva, mas ele não está sozinho. Todos estão à deriva e um protege o outro.

Anexo VII

PROJETO INCUNÁBULA: O trânsito do corpo entre a dança e o desenho (2017)

APRESENTAÇÃO

Meu nome é Roberto Alencar, sou ator, bailarino, coreógrafo e artista visual. Uma característica marcante da minha formação como artista é que sempre estive em trânsito nas fronteiras entre as artes. Como intérprete do corpo, atuei em espetáculos de dança contemporânea, ações performáticas em galerias de arte e intervenções urbanas. Fiz teatro, cinema, tv e vídeo como ator. Nas artes visuais, produzo trabalhos como ilustrador e desenhista. Participei como coreógrafo, diretor de movimento e preparador corporal em produções de teatro paulistanas.

Há vinte anos, trabalho profissionalmente como bailarino, mas só em 2010 resolvi me dedicar a um trabalho mais autoral. Desde lá, venho estudando e desenvolvendo uma linguagem em que a dança contemporânea está em intercâmbio com outras áreas da criação artística, principalmente, o teatro físico-visual e as artes visuais. 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.

Há dois anos, propus ao coreógrafo Sandro Borelli realizar uma revista em quadrinhos inspirada em cinco coreografias criadas por ele a partir da obra de Franz Kafka (*A Metamorfose*, *O Processo*, *Carta ao pai*, *O artista da fome* e *Colônia Penal*). Atuei como bailarino nas coreografias e fiquei com vontade de desenhá-las, buscando entender como seria grafar estados que havia experimentado profundamente no corpo. O corpo inteiro que 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. A proposta da revista de dança em quadrinhos, que batizei de TANZ KAFKA (em português, Dança Kafka), integrou o Projeto Carne Agonizante de Borelli contemplado na XVII edição do

Fomento à Dança. As cinquenta páginas de ilustrações foram publicadas também na edição especial da revista *Murro em Ponta de Faca* de maio de 2016, mostrando uma forma experimental de transposição da obra coreográfica para a linguagem bidimensional do desenho, sem perder as especificidades da dramaturgia imagética, sensorial e cinestésica da dança.

Depois de 7 anos de atuação profissional da Companhia Incunábula e graças à maturação dos processos anteriores, entendo ser este um momento especial, em que me aventuro a propor um projeto de pesquisa continuada, certo que a investigação aqui delineada pode levar o grupo reunido em torno dessas propostas a lugares insuspeitados.

No presente projeto, *PROJETO INCUNÁBULA: O trânsito do corpo entre a dança e o desenho*, proponho três ações complementares que trazem em suas estruturas formais e conceituais o mesmo foco de pesquisa – o devir do corpo que funde as fronteiras entre o movimento e o traço, a pausa e o gesto, a eclosão do impulso e a rasura. Linhas de força que deslocam o corpo, deformam o espaço e subvertem o limite do plano.

As ações que proponho realizar dentro de um período de 18 meses são:

1. Remontagem e recriação de ZOOPRAXISCÓPIO, espetáculo solo criado em 2014 para o 18o. Cultura Inglesa Festival. O experimento cênico foi inspirado no livro de fotografias *A Figura Humana em Movimento*, de Eadweard Muybridge (1830-1904).
2. Criação e desenvolvimento de PROCEDIMENTO INCUNÁBULA, uma *game performance* inédita que relaciona corpo, desenho e improvisação. Este procedimento propõe a interação do espectador com a coreografia através da manipulação de desenhos. O público/jogador torna-se um coautor dos eventos performados no espaço cênico.
3. Criação, produção, publicação e distribuição do livro de imagens cinestésicas e dançantes inédito, chamado ACROBACIAS DA CARNE NO TRAPÉZIO DOS OSSOS – Coreografia em Quadrinhos. ACROBACIAS DA CARNE será uma coreografia em formato de livro, dando continuidade à pesquisa dedi-

cada à obra do coreógrafo Sandro Borelli, agora inspirada por espetáculos assinados por mim.

As ações serão realizadas em 3 fases. Para finalizar o projeto, faremos uma programação híbrida, apresentando as três criações numa única temporada: *Zoopraxiscópio* abre o programa, seguido de *Procedimento Incunábula* e culminando com o lançamento do livro *Acrobacias da Carne no Trapézio dos Ossos*.

Equipe de Criação

Para a realização das ações deste projeto, conto com uma equipe de criação de parceiros constantes e que são fundamentais no amadurecimento da linguagem cênica que vimos desenvolvendo. Os resultados a que chegamos e os que pretendemos atingir dependem da potência desses encontros que impulsionam a criação. Apresento a seguir a função que cada um desses parceiros artísticos exerce na Companhia, fortalecendo os laços constituídos em coletivo.

Renata Aspesi, parceira antiga de trabalho, fundou comigo a Incunábula Cia, em 2010. Renata contribuiu muito como criadora intérprete para o desenvolvimento da pesquisa corporal de duas das criações da Companhia, *Um Porco Sentado* (2010) e *Alfaiataria de Gestos* (2011/12). Agora, voltaremos ao encontro e ao desafio mútuo em *Procedimento Incunábula*. Renata será minha assistente de direção em *Zoopraxiscópio* e *Procedimento Incunábula*, além de ser uma das artistas convidadas a interagir com o Procedimento.

[EDITADO]³¹

Objetivos:

31 O texto é parte de um documento de processo de criação do artista.

1. Remontagem de ZOOPRAXISCÓPIO, espetáculo idealizado por Roberto Alencar e produzido originalmente para o 18 Festival da Cultura Inglesa, em 2014.
2. Realização de quatro meses de ensaio, de quatro a cinco vezes por semana, visando a retomada e o refinamento da linguagem corporal, apenas apontada em ocasião da primeira montagem, e a apresentação da obra em outros contextos.

O refinamento da linguagem se dará através da criação de procedimentos, exercícios e técnicas específicas que estimulem a criatividade do corpo, gerando novas perguntas sobre o material, deslocando o intérprete das zonas de conforto e fomentando a criação de respostas renovadas. A nova temporada trará a compreensão da experiência no corpo, explicitando as conquistas do processo criativo e aquecendo o encontro com os espectadores.

3. Preparação corporal para prevenir lesões e ampliar os limites e possibilidades do uso do corpo.

Serão convidados profissionais da área de pilates e/ou ginástica funcional e/ou propriocepção para ministrar aulas para o Grupo, duas vezes por semana, durante os 4 meses de ensaio. As aulas criarão condições para o trabalho sobre o material criativo, a partir do estudo do livro de fotografias *A Figura Humana em Movimento*, de Eadweard Muybridge.

4. Treinamento e compartilhamento de procedimentos de improvisação e composição.

Um profissional convidado (nome a confirmar) ministrará encontros de compartilhamento e treinamento, duas vezes por semana, com duas horas de duração, durante os quatro meses de ensaio. Dez participantes inscritos, selecionados pela Companhia, poderão acompanhar através das aulas o percurso da pesquisa e entrar em contato com o vocabulário e dinâmicas de movimento do espetáculo *Zoopraxiscópio*, que vão se criando quando o intérprete começa a se mover e que definem o roteiro definido de estações por onde o corpo deve passar.

5. Realização de 08 apresentações do espetáculo, duas vezes por semana, com entrada franca, na cidade de São Paulo.

As apresentações acontecerão em teatro do circuito profissional da cidade, na Galeria Olido ou espaço similar.

6. Realização de divulgação, com a contratação de assessoria de imprensa profissional, garantindo a visibilidade do projeto e a repercussão das criações entre um maior número de pessoas; democratizando o acesso e contribuindo para a formação de público para a dança contemporânea.
7. Produção de vídeos curtos, de até três minutos, para exibição na internet. Realizados por Roberto Alencar, os vídeos serão feitos com baixo custo, utilizando a câmera do celular e lançando mão de recursos simples de manipulação digital. O formato deverá, contudo, garantir a qualidade no conceito e na forma do material apresentado. Os vídeos serão exibidos através de uma página da Incunábula na rede, como mais um suporte para a experimentação das relações entre corpo e desenho.

Atividades complementares – contrapartidas

8. Realização de Oficina de Cenografia – Dramaturgia espacial, coordenada por Rogério Marcondes. Como parte de nosso projeto, estamos propondo a realização de uma oficina de cenografia cujo tema é a construção de dramaturgias espaciais. Como impulso inicial, utilizamos o livro escrito por Albert Manguel e Gianni Guadalupe chamado *Dicionário dos lugares imaginários* (editado em São Paulo pela Companhia das Letras). Nessa obra, os autores apresentam centenas de verbetes descrevendo os lugares imaginários que só existem em narrativas, como a cidade de Macondo, no romance *Cem anos de solidão* de Gabriel Garcia Marques; O país das Maravilhas nas estórias de Lewis Carrol ou Lilibut no livro *Viagens de Gulliver*. Este dicionário transforma narrativas famosas em geografias que são descritas com uma linguagem semelhante à de um guia para viajantes; o que era, nas narrativas, uma sucessão de ações passa a ser observado como um

lugar autônomo, onde a estória original teria sido apenas uma das estórias possíveis de acontecer naquele lugar.

A proposta da oficina é reconstruir esses lugares imaginários utilizando as ruas da cidade como base. As possibilidades são múltiplas, desde a simples seleção de lugares até a transformação física destes lugares e a criação de eventos efêmeros para significá-los de um modo novo. Uma primeira edição desta oficina aconteceu na Oficina Estadual Oswald de Andrade, Bom Retiro, São Paulo, no primeiro semestre de 2015. Propomos que a oficina atual aconteça em 8 encontros com 4 horas de duração (totalizando 32h) e com a participação de até 20 pessoas.

9. Palestra, aberta ao público, sobre Processo Criativo com o escritor e desenhista Lourenço Mutarelli.

A palestra pretende abordar o universo da criação literária do autor, desde o surgimento de uma ideia, o processo de elaboração e formatação até o seu produto final (história em quadrinhos ou literatura). Por meio de exemplos gráficos e práticos, Lourenço Mutarelli transmite seu método de criação. A palestra será ilustrada por uma apresentação de slides.

Carga horária: 02 horas.

Público Alvo: interessados em geral.

Justificativas

ZOOPRAXISCÓPIO é um experimento cênico, em formato solo, que mistura dança contemporânea, desenho e vídeo. É inspirado no livro de imagens *A Figura Humana em Movimento*, do fotógrafo inglês do século XIX – precursor do cinema – Eadweard Muybridge (1830-1904).

No livro, Muybridge retrata corpos nus de homens, mulheres e crianças realizando um vasto repertório de ações, sobre um fundo diagramado e numerado. Aproximadamente, 160 diferentes tipos de ação são retratados pelo artista, que utilizava múltiplas câmeras fotográficas, a fim de captar em separado

várias fases de uma ação contínua. Ao fragmentar o fluxo da ação em quadros seqüenciais, o fotógrafo possibilitava que certos detalhes do movimento, não vistos a olho nu, pudessem ser observados com maior precisão.

Muybridge foi o inventor do zoopraxiscópio, aparelho ótico revolucionário 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.

O espetáculo explora o pensamento sobre o movimento humano contido nesta invenção que revolucionou os estudos da mecânica do movimento dos corpos, divulgando o trabalho deste cientista do movimento dotado de uma intuição artística visionária. Assim, seus experimentos, que mudaram o rumo das ciências e deram origem a uma das mais importantes invenções do século XX, o Cinema, ganham corpo.

O abrangente e minucioso estudo acerca do movimento humano abordado em *A Figura Humana em Movimento* é imprescindível e absolutamente inspirador para os que se dedicam a investigar e expandir as possibilidades do corpo, além de sugerir muitos caminhos de exploração relacionados à expressividade das ações e dos gestos cênicos. Muybridge morreu há mais de um século, mas deixou sua obra como um legado para as futuras gerações. A forma como relacionou ciência e arte continua reverberando até os dias de hoje no trabalho de desenhistas, pintores, animadores, fotógrafos e cineastas de diversas épocas e nacionalidades.

A retomada dos ensaios permitirá mais tempo para o aprofundamento da pesquisa corporal, não realizado na temporada de 2014. Os corpos retratados por Muybridge saltam em altura; lançam-se em distância; sobem; descem; giram; caem; deitam; correm; atiram dardos e pedras etc. São estudos sobre a biomecânica dos corpos que exigem do intérprete força, flexibilidade, destreza e prontidão para lidar com a complexidade e extensão de matizes, qualidades de movimento, impulsos e apoios abordados na obra; aspectos que a preparação corporal deverá suprir.

A presença nos treinamentos e compartilhamentos de procedimento de outros artistas, profissionais e 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. Por outro lado, as pessoas que vierem a participar dos compartilhamentos terão a oportunidade de estudar com profissionais gabaritados, sem custo, além de conhecerem a construção coreográfica da Incunábula “a quente”.

Colocado agora em relação às criações anteriores e posteriores da Incunábula, o espetáculo *Zoopraxiscópio* deverá adquirir nova perspectiva. O primeiro espetáculo desenvolvido pela Companhia, *Um Porco Sentado*, de 2010, partiu de um estudo aprofundado sobre a obra de Francis Bacon e sua relação com a imagem fotográfica. Muitas das pinturas do célebre pintor irlandês foram inspiradas em corpos retratados anteriormente por Muybridge, principalmente, os corpos masculinos em situação de luta. Retomar o estudo da obra de Muybridge em retrospectiva trará de volta o olhar de Bacon, permitindo o diálogo entre duas criações bastante complementares no que diz respeito à abordagem da imagem, do corpo e do movimento. Por outro lado, o Procedimento Incunábula e a feitura do livro *Acrobacias da Carne no Trapézio dos Ossos*, presentes neste projeto, reativam o material criativo do Grupo. Assim, a reapresentação de *Zoopraxiscópio* permitirá a visualização concentrada de um percurso, antes disperso em anos de trabalho.

A apresentação na Galeria Olido, pleiteada no Projeto, local da primeira temporada de *Zoopraxiscópio*, colaboraria para o desenho desse caminho, construído em diálogo com o espaço cênico, com suas dimensões e condições do palco. Dependendo da disponibilidade de agenda do Teatro, as apresentações deverão ocorrer em local semelhante, em termos de localização na cidade e de acesso democrático ao público.

A criação de uma plataforma virtual para a visualização dos vídeos curtos, na exploração da temática dança-desenho, permitirá que um número maior de pessoas dialogue com a linguagem visual e corporal pesquisada pela compa-

nhia Incunábula há sete anos. Esta ação estratégica visa também aproximar um público não afeito à ida ao espaço teatral, gerando a curiosidade necessária para a formação do hábito e do gosto pela criação cênica em dança contemporânea.

Ficha Técnica – Zoopraxiscópio

Concepção: Roberto Alencar

Direção: Roberto Alencar e Angela Nolf

Assistente de direção: Renata Aspesi

Intérprete: Roberto Alencar

Cenografia: Rogério Marcondes

Desenho de luz: Domingos Quintiliano

Música original: Daniel Maia

Criação de vídeos: Gal Oppido

Desenhos: Roberto Alencar

Figurino: Marco Lima (profissional convidado para releitura do figurino da primeira montagem)

Registro fotográfico: Gal Oppido

Registro em vídeo: a confirmar

PROCEDIMENTO INCUNABULA

Procedimento Incunábula é uma espécie de *game performance*, em que o espectador contribui com a construção coreográfica através de um procedimento de manipulação e composição de desenhos.

Idealizado por Roberto Alencar, o procedimento reverbera as intenções criativas do grupo: a palavra Incunábula tem origem na expressão latina *in cuna* (no berço) e pode também ser empregada para designar um processo de criação artística. Desse modo, o caráter deste experimento é mobilizar a ideia de uma obra em gestação, do vir a ser.

Durante o processo de criação de *Um Porco Sentado* e *Zoopraxiscópio*, foi produzido muito material visual, entre desenhos, colagens, pinturas, recortes

fotográficos e vídeo-animações. Esse material era utilizado para inspirar células coreográficas, qualidades de movimento e estados corporais.

No atual projeto, INCUNABULA será o nome dado ao conjunto dessas imagens que foram, em algum momento, disparadoras de estímulos para a criação de novas imagens, movimentos e cenas. Para a construção da *game performance*, o público vai manipular o Incunábula, jogando com a composição das imagens recortadas e, através delas, irá interferir diretamente nos movimentos dos performers.

Em cena, Roberto Alencar e um(a) bailairin@ convidad@ experimentarão as composições surgidas da escolha e do acaso. Junto a eles, um músico e um vídeo-performer também responderão aos estímulos gerados pelo conjunto de imagens recortadas. As imagens serão, então, capturadas por um vídeo-performer e transmitidas em tempo real para um monitor posicionado em ponto estratégico no espaço de ação.

O performer, desse modo, se afeta pelos estímulos visuais que aparecem no monitor e compõe com seu corpo no espaço, escolhendo os desenhos que ele quer misturar em sua composição. INCUNÁBULA torna-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.

Objetivos:

1. Criação e desenvolvimento de um procedimento de improvisação e composição cênica em que o público é o detonador dos estímulos que irão estabelecer as relações espaciais e corporais da performance, chamado Procedimento Incunábula. A cada duas apresentações, um(a) *performer* convidad@ irá dividir a cena com Roberto Alencar, idealizador do procedimento e autor dos desenhos. Os nomes dos convidados serão definidos no decorrer do processo, de acordo com as afinidades artísticas, com o formato da criação (bailarinos com bastante experiência em improvisação) e as especificidades desses bailarinos, com vistas a sua contribuição na

pesquisa. (Renata Aspesi, parte do núcleo artístico, será uma das performances convidadas e já está confirmada).

2. Realização de 5 meses de ensaios, incluindo levantamento de material e pré-produção, encontros de estudo, aulas abertas de preparação técnica e encontros de criação, descritos a seguir.
3. Realização de preparação técnica sobre a relação corpo-desenho-composição e aulas abertas, através de encontros com professores convidados, em torno de técnicas de suporte e preparação do corpo, com vistas às solicitações do procedimento. As aulas serão abertas aos interessados, com número de participantes limitado a dez pessoas. *View points* e contato improvisação serão as técnicas que se afinam com a linguagem investigada, experimentadas em uma aula por semana de *view points* e uma aula por semana de contato improvisação, aulas de duas horas (distribuídas em 4 meses de ensaio).
4. Realização de 40 horas de encontros de criação, com artistas propositores.

Lúcia Romano e Ângela Nolf serão as artistas convidadas para a realização de encontros de criação, com o objetivo de agregar conhecimentos específicos ao projeto. Essas colaborações acontecerão de maneira alternada, durante os meses em que o procedimento estará em desenvolvimento. Cada uma das artistas propositoras realizará 10 encontros de 4 horas cada, distribuídas em 04 (quatro) meses de ensaio. A cada encontro, irão propor vivências e exercícios afeitos às suas áreas de atuação e à formação profissional.

5. Realização de 08 apresentações do procedimento, com entrada franca, em espaço cênico da cidade de São Paulo.

Em 08 apresentações, o Procedimento será aberto ao público, sem cobrança de ingressos. As apresentações ocorrerão no Espaço Guará, uma sala de ensaio ampla, arejada, com pé direito alto e boa luminosidade, o mesmo local em que serão realizadas as aulas e ensaios. O chão de madeira feito para dança e paredes brancas compõem o

espaço físico ideal para as necessidades do Procedimento Incunábula, compreendendo as aberturas como continuidade dos ensaios.

6. Realização de divulgação, com a contratação de assessoria de imprensa profissional, garantindo a visibilidade do projeto e a repercussão das criações entre um maior número de pessoas; democratizando o acesso e contribuindo para a formação de público para a dança contemporânea.

Atividades complementares – contrapartidas

[EDITADO]³²

Justificativas

Um dos principais pressupostos do Procedimento Incunábula é 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 – reverberam 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.

Roberto Alencar (idealizador do procedimento e autor dos desenhos) está em cena acompanhado de outros dois artistas – Ramiro Murilo (músico e bailarino) e Bruno Autran (diretor de cinema e ator). Para dialogar com o trio, serão convidados alguns bailarinos da cena contemporânea. Os quatro improvisadores convidados a interagir com o procedimento terão suas participações alternadas, tanto nas apresentações, como nos ensaios para experimentos. Cada um deles estará presente em 08 (oito) encontros, de quatro horas cada, para treinar com os equipamentos e parâmetros do Procedimento, criando zonas de contaminação entre os participantes do jogo. Cada *performer* vai participar de duas apresentações abertas ao público.

32 O texto é parte de um documento de processo de criação do artista.

A estratégia de rodízio entre os performers foi pensada pela Companhia para observar e estudar de que maneira o Procedimento Incunábula dialoga com a singularidade de outros corpos. 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.

Tendo em vista a radicalidade da experiência proposta aos performers no Procedimento Incunábula, é imprescindível que haja um treinamento específico, durante os ensaios, que garanta ao performer um corpo preparado para se colocar inteiramente à deriva, entregue às vontades do coletivo. Por isso as aulas de *view points* e contato improvisação – com profissionais especializados – são tão importantes para a manutenção técnica do intérprete na linguagem do improviso.

As aulas, que serão abertas também para outros participantes de fora do grupo, vão dar o suporte necessário aos alunos para desenvolverem um corpo mais expandido e poroso ao em torno e aos outros corpos.

Lúcia Romano e Ângela Nolf são convidadas do projeto para atuarem como artistas propositoras. O motivo por elas ocuparem este espaço de proposição é que ambas foram codiretoras de Roberto Alencar em criações anteriores. Lúcia propôs um trabalho sobre motivações internas e dramaturgias sensoriais que foi determinante para o desenvolvimento da linguagem híbrida de *Um Porco Sentado* e Ângela contribuiu profundamente com seu olhar arguto sobre os processos do corpo na dança, ela sabe ler movimento e espaço como poucos, e os seus conhecimentos, que conquistou com anos de experiência, generosamente compartilha com o trabalho com o único intuito de ver o corpo chegar ao seu melhor. O objetivo dessas parcerias é realizar um intercâmbio de informações através de novos procedimentos de criação, trazendo para o processo as especificidades da formação e do olhar de cada uma delas sobre o material que está sendo pesquisado.

Por este ser um procedimento que dialoga com a interação do público, o nosso desejo é compartilhar a gestação da obra em todas as fases. Durante o processo

dos ensaios, estaremos abertos para receber visitantes interessados em conhecer os mecanismos de criação da Incunábula Companhia.

A proposta é que as 08 apresentações do módulo 2 aconteçam na própria sala de ensaio onde o processo se desenrolou. O Espaço Guará, no bairro da Pompéia, é o lugar que melhor conversa com os conceitos do trabalho. Os três espetáculos anteriores da Companhia foram ensaiados neste Galpão, de tal modo que o espaço está impregnado de memórias corporais e sensoriais. O espaço em si já é um incunábula, por isso sua total adequação ao que estamos propondo como linguagem cênica.

Ficha técnica:

Concepção e Direção: Roberto Alencar

Assistente de direção: Renata Aspesi

Artistas propositoras: Lúcia Romano e Ângela Nolf

Performer: Roberto Alencar

Músico performer: Ramiro Murilo

Vídeo performer: Bruno Autran

Performers convidad@s: Renata Aspesi (confirmada) os outros três performers a definir

Cenografia: Rogério Marcondes

Desenho de luz: Domingos Quintiliano

Figurinos: Marco Lima

Fotografia: Gal Oppido

Registro em vídeo: a definir

Proposta de cenografia – Procedimento Incunábula – Por Rogério Marcondes

No seu último espetáculo, a companhia Incunábula explorava o mecanismo de transformação de imagens fotográficas estáticas em movimento, concebido por Muybridge, o zoopraxiscópio. O espetáculo decompunha o processo original apresentando uma coreografia que interagia com objetos cênicos isolados. O artefato de Muybridge era fragmentado para que a sua pretensão científica e o seu encanto caleidoscópico desse lugar a uma narrativa existencial, composta por uma sucessão de imagens, como própria da vida metropolitana, cuja temá-

tica, a grosso modo, era a máscara social do indivíduo e os condicionamentos corporais. Utilizavam-se imagens bidimensionais – projetadas e desenhadas – e também imagens tridimensionais que surgiam pela repetitividade de alguns gestos, de modo que a progressão temporal típica de uma coreografia era contida, propiciando a percepção espacial do evento.

Essa nova montagem pretende dar continuidade a essa pesquisa, agregando a participação do público e a interação entre dois intérpretes. O processo continua sendo mediado por imagens e continua propondo a construções de imagens bidimensionais e tridimensionais. Novos elementos cênicos serão desenvolvidos podendo ser utilizados em conjunto com os de *Zoopraxiscópio*. Esses elementos não configuram uma ambientação – a construção de um lugar imaginário – eles são instrumentos de interação entre as pessoas. Trata-se de uma cenografia utilitária, pode-se dizer, tão pretensamente inocentes como os equipamentos que utilizamos no dia-a-dia.

[EDITADO]³³

33 O texto é parte de um documento de processo de criação do artista.

Anexo VIII

Relatório sem título (2014)

“Dramaturgia designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer”. Conceito proposto por Patrice Pavis (PAVIS, 2005).

Quero começar falando sobre o significativo fato de SEM TÍTULO ter sido o termo escolhido para nomear e apresentar o resultado cênico de nossas investigações dramáticas junto à Cia Fragmento.

Uma criação que se denomina SEM TÍTULO escancaradamente assume que o que se propõe na experiência em questão é justamente expandir as possibilidades de comunicação entre a obra cênica e o espectador. É tornar ainda mais evidente que a dramaturgia só verdadeiramente acontece no contato sensível do material que foi investigado na sala de ensaio com o público. Muitos possíveis títulos poderão surgir a partir do encontro com o universo imaginário de cada espectador sentado na plateia. Cada qual, a partir de suas singulares percepções e afecções, tece uma dramaturgia muito própria, e que muitas vezes pode em nada coincidir com a trama de sentidos anteriormente formulada pelos criadores e intérpretes.

Em muitas situações, deixamos nossas mais genuínas e sutis percepções serem soterradas pela nossa grave, viscosa e arrogante racionalidade. Agimos como se fossemos capazes de dar título à cada imagem que vemos, a cada som ou ruído que ouvimos, a cada cheiro que nos penetra o nariz, a cada sabor que experimentamos, a cada toque que recebemos ou doamos, a cada gesto ou movimento corporal que executamos. Obviamente esta é uma missão impossível. O limitado vocabulário de nossa linguagem não pode abarcar todo o infinito abismo de sensações sem nome que habitam nosso potente corpo.

A dança transita principalmente nesse terreno do inominável, e é justamente aí nesse lugar que mora sua beleza.

Gestos e movimentos não existem para substituir palavras, nem para ilustrar ideias. O gesto é em si. A peculiaridade de sua natureza é expressar o que não pode ser dito através da fala.

Construir uma dramaturgia em dança não significa em absoluto que uma história deva ser contada e muito menos que deva ser compreendida, sob o ponto de vista racional e lógico.

“Não por acaso, é na dança que as novas imagens corporais podem ser consideradas de modo mais claro. A dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto. [...] A realidade própria das tensões corporais, livre de sentido, toma o lugar da tensão dramática. O corpo parece desencadear energias até então desconhecidas ou secretas (LEHMANN, 2007).

Investigações dramáticas

Eu, Angela Nolf e Lavínia Bizotto fomos convidados pela Cia Fragmento para participar de um projeto de pesquisa onde o foco investigativo era a dramaturgia em dança.

O procedimento prático proposto pela Vanessa Macedo foi o de criar um material coreográfico em formato de solo, para em seguida dispor este material aos corpos dos três intérpretes. Três solos. Três diferentes propostas cênicas e conceituais surgiriam a partir de uma partitura de movimento em comum.

A partir desse pressuposto básico, iniciamos nossas investigações dramáticas.

Numa primeira fase do processo, eu, Ângela e Lavínia começamos a frequentar os ensaios e compartilhar da rotina da Companhia. Fizemos muitas aulas de improvisação junto ao grupo com o objetivo de promover a contaminação de movimento entre os corpos. No jogo da contaminação, a regra é afetar e deixar-se afetar pela singularidade gestual e expressiva de cada intérprete. A convivência com os bailarinos foi leve, prazerosa e muito frutífera artisticamente.

A questão temática que primeiro se insinuou nesse processo foi trazida pela Vanessa. “Corpos sem cabeça”. Ela sugeriu que pesquisássemos imagens relacionadas ao tema para começar a inspirar um caminho para a movimentação. Escolhi um desenho, feito por mim, de uma silueta do corpo humano onde apenas se evidencia a coluna vertebral e o sistema nervoso. Talvez esteja nesta imagem a primeira célula dramática que se apontou para mim.

Para iniciar a construção da coreografia dos solos, a Vanessa escolheu começar montando um dueto.

Elegeu para cada um de nós (Angela, Lavinia e eu) um dos bailarinos da companhia para ser uma espécie de sombra encarregada de manipular nossos corpos. A figura responsável por conduzir mantinha sua barriga e pélvis coladas às costas de quem estava sendo manipulado; com suas extremidades, o condutor ia direcionando o percurso do movimento como se fizesse mover uma marionete.

A minha sombra foi o Danilo, a sombra da Lavínia, o Urubatan e a Ângela era manipulada pela Jéssica. Experimentamos trocar as duplas algumas vezes, mas esses foram os pares mais constantes.

Cada manipulador imprimia a sua característica física na maneira de conduzir. O Danilo por ser um homem grande e forte dava um certo tom violento, com dinâmicas explosivas, em sua manipulação, enquanto Jéssica conduzia o corpo da Ângela com muito mais delicadeza e suavidade.

Exploramos esse exercício por um bom tempo, até que toda a estrutura gestual estivesse estabelecida. Era muito confortável para o meu corpo não ter que tomar nenhuma decisão. Achava possível repetir diversas vezes a coreografia sem qualquer cansaço, muito diferente de quem estava no comando da situação, que devido ao esforço empregado terminava exausto e molhado de suor.

A ideia dramática desse procedimento era criar entre os corpos tamanha dependência que quando o manipulado se desvencilhasse de seu manipulador fosse atravessado por uma falta real, deixando em sua memória celular a forte presença de uma ausência.

Chegou o tempo da separação. Os pares diluíram-se. Os solos começaram a nascer. As características dramáticas que nesta altura do processo começava a se delinear nos duos sofreram significativas transformações.

O corpo teve que se reprogramar para manter-se em pé sem os apoios do outro corpo. Os centros de equilíbrio migraram de um canto ao outro. Tivemos que reaprender a coreografia. Um novo pensamento dramático deveria acompanhar a nova e solitária configuração corporal.

Na ausência do outro que antes nos guiava é que começa a aventura da emancipação. O momento onde o intérprete precisa engolir a coreografia, oferecendo a ela como morada provisória o leito macio de seus órgãos. No processo de gestação, os movimentos ganham novos sentidos e retornam ao espaço reconfigurados pela marca autoral do corpo que os recebeu e os reinventou.

Agora estou só.

Meus pés são pais. Minhas mãos são mães.

Eu sou coluna vertebral – o filho. Sou sistema nervoso.

Meus sentidos são meus irmãos de fé. Devo confiar neles?

Dúvidas são mãos.

A cabeça é uma deusa que sempre fracassa, pois à natureza não se submete.

O corpo não é o rabo da cabeça.

O coração é a bomba que rega a vida com rubro entusiasmo.

A vontade veste vermelho.

As cores vivas sofrem de impermanência.

Nada que é vivo permanece. Nem os músculos, nem os ossos, nem o encéfalo.

O que é agora em um instante já não é mais.

E por incrível que pareça este é o presente que nos foi dado.

A dádiva é o PRESENTE.

Anexo IX

TANZ KAFKA – Dança em quadrinhos (2014) – Projeto de livro ilustrado por Roberto Alencar – Inspirado em coreografias de Sandro Borelli

A Cia Carne Agonizante, dirigida por Sandro Borelli, em parceria com o bailarino e desenhista Roberto Alencar, propõem a criação e produção de um livro de ilustrações, com linguagem de Quadrinhos, intitulado TANZ KAFKA. (TANZ significa dança em alemão e KAFKA é uma referência ao nome do escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924). O estudo que será desenvolvido no livro são as intersecções entre a dança de Borelli e a literatura de Kafka transpostas para a linguagem do desenho.

Como suporte referencial para a criação da dramaturgia visual do livro TANZ KAFKA, serão usadas cinco obras coreográficas, criadas por Sandro Borelli, inspiradas no universo de Kafka. São elas: “A METAMORFOSE” (2002); “O PROCESSO” (2003); “CARTA AO PAI” (2006); “ARTISTA DA FOME” (2008) e “COLONIA PENAL” (2013).

Roberto Alencar, o responsável pelas ilustrações deste projeto, foi intérprete de Borelli por onze anos consecutivos, de 1999 a 2010. Nesse período, atuou em mais de dez espetáculos do repertório da companhia. Participou de quatro das cinco montagens de Kafka citadas acima. Em 2010, criou sua própria companhia e desde então vem desenvolvendo uma pesquisa cênica onde explora as relações da dança contemporânea com as artes visuais, sobretudo o desenho.

Uma das principais justificativas deste projeto é ampliar os espaços de fruição de ideias relacionadas ao corpo humano e suas representações. Com a publicação do livro, a Cia Carne Agonizante pretende dar continuidade à reflexão sobre assuntos que persistem há mais de uma década em sua trajetória criativa.

O discurso poético de Borelli encontrou uma ressonância perfeita com vários dos temas abordados por Kafka em sua obra. Temas que atormentaram o imaginário do obsessivo escritor – medo, culpa, tortura, inadequação, alienação, angústia e opressão – afetaram também brutalmente a dança criada por Borelli.

A linguagem visual dos quadrinhos – com sua comunicação ágil e direta – é capaz de atingir um público bastante diversificado, acessando pessoas com diferentes formações culturais e de todas as idades. Além de ser uma maneira diferenciada de documentar processos de criação em dança, que na maioria das vezes se limita ao registro em vídeo ou fotografia.

[EDITADO]³⁴

34 O texto é parte de um documento de processo de criação do artista.

Anexo X

Posfácio por Roberto Alencar para a 12ª edição da revista MURRO EM PONTA DE FACA (completo) (2015)

Os cruzamentos entre as obras de Franz Kafka e de Sandro Borelli foram o tema da minha investigação. O encontro com o Kafka definitivamente foi um divisor de águas no trabalho do Borelli e, por consequência, no meu também.

Por onze anos fui intérprete da Companhia de Dança Contemporânea dirigida por Borelli. Neste período, participei de doze espetáculos; cinco deles inspirados na obra de Kafka – A Metamorfose, O Processo, Carta ao Pai, Artista da Fome e Colônia Penal – e foram estas coreografias que serviram de ponto de partida para a criação desta revista.

Nesse último ano, enquanto criava as ilustrações, pude rever e reviver cada espetáculo sob uma nova óptica, com um olhar atento de quem vai desenhar. Voltei a estudar sobre Kafka e aprendi ainda mais sobre esta figura tão profunda e misteriosa. Ao me deparar com todo o material de pesquisa misturado (vídeos, fotos, textos, críticas), tudo caótico, sem nenhuma cronologia, pude fazer outras associações sobre o Kafka, sobre o Borelli e sobre como a dramaturgia dos dois artistas continuam reverberando no meu corpo e nos meus modos de criação. Sou fascinado pela biografia de Kafka e pelo mundo sombrio, absurdo que ele criou com tanta concretude e ofereceu à humanidade através de seus textos.

Na minha trajetória como bailarino, Borelli foi um mestre. Fui iniciado na dança através dos seus gestos. A inventividade, singularidade, sofisticação e engajamento de seu vocabulário corporal me tornaram um artista melhor, mais consciente no uso das potências do corpo. Sou muito agradecido por todo o espaço de desenvolvimento que ele sempre me deu e continua dando.

A prova de nossa contínua parceria é a revista *Murro em Ponta de Faca*. Nela eu interpretei Vaslav – personagem criado pelo Sandro – para a capa de onze edições da Revista. Todos os ensaios fotográficos foram feitos pelo multi-artista Gal Oppido, outro parceiro artístico a quem eu admiro e agradeço muito.

E agora, nesta edição comemorativa da revista, eu tenho o prazer de apresentar o resultado de um processo que para mim foi muito transformador e importante.

A ideia de fazer uma revista ilustrada, em quadros, usando a dramaturgia da dança, surgiu do meu desejo de pesquisar sobre todos os possíveis diálogos entre o Desenho e a Dança. Sempre me interessei muito pelas artes visuais. Desde criança, eu desenho e, até me tornar um adulto, a minha profissão sonhada era ser desenhista.

Aos dezessete anos, comecei a estudar Teatro. Fiquei tão entusiasmado, que parei de desenhar e comecei a me dedicar intensamente ao trabalho do ator. Algum tempo depois, comecei a dançar, e então o desejo pelo desenho ficou mais aplacado.

Voltei a desenhar – ainda um pouco timidamente – quando criei meu primeiro espetáculo autoral. Em 2010, criei a Incunábula Cia e dirigi meu primeiro trabalho, em parceria com Lúcia Romano dentro do Festival da Cultura Inglesa. O espetáculo chamava *Um Porco Sentado* e era inspirado no pintor inglês Francis Bacon.

Nesse período eu conheci o escritor e desenhista Lourenço Mutarelli. Fui convidado por minha amiga Renata Jesion para atuar em uma série criada para a internet chamada “Corpo Estranho” – o texto era do Lourenço Mutarelli. Eu já era muito fã dos seus livros e quadrinhos. Topei na hora. No primeiro dia de gravação, eu tinha uma cena com o próprio Lourenço e o Zé do Caixão. Foi ali que nos conhecemos; conversamos bastante na cozinha da casa onde as filmagens aconteciam. Depois desse dia, combinamos de tomar um café em sua casa. Aos poucos, fomos nos tornando amigos. Um dia, ele propôs de fazermos um encontro semanal em sua casa para aulas de desenho. Vibrei com a ideia de fazer aulas de desenho, ainda mais com um ídolo. Éramos apenas quatro alunos: eu, Lucimar Mutarelli – sua esposa – e mais dois amigos, Takai e Daniel. Desenhávamos e depois jantávamos juntos. Eram muito estimulantes e criativos esses encontros. Voltei a desenhar desenfreadamente, peguei gosto pelo traço novamente.

Um tempo depois, fui fazer um curso coordenado pelo Mutarelli chamado Quadrinhos de Autor, nas oficinas de criatividade do Sesc Pompéia. No segundo módulo do curso, tínhamos que desenvolver uma história curta para publicar numa revista que o Sesc produziria. Fiquei bem perdido, não conseguia inventar uma

história que eu tivesse vontade de desenhar. Tentei vários caminhos; já estava bem frustrado quando Lourenço me deu uma luz: “Por que você não desenha uma história que tenha a ver com o seu trabalho na Dança? Escolhe uma cena do espetáculo que você criou – *Um Porco Sentado* – e desene. Não há uma fórmula para fazer uma HQ. Aqui é um espaço de experimentação. Arrisque”. E foi decisiva e transformadora a sua orientação.

Eu segui o conselho, fiz uma história de três páginas e fiquei bastante feliz com o resultado. Isso me deu vontade de experimentar mais. Então surgiu a ideia de rever os espetáculos do Sandro Borelli – inspirados na obra do Kafka – e propor uma transposição para a linguagem do desenho, explorando mais precisamente o desenho sequenciado em quadros, trazendo para as histórias uma dramaturgia mais imagética e sensorial como a utilizada pela dança.

Dedico esta publicação para estes dois artistas que foram indispensáveis na minha formação e que sem eles estas páginas não existiriam: Sandro Borelli e Lourenço Mutarelli, meu muito obrigado.

Agradeço especialmente à Manuela Romano Bittencourt e Zeca Bittencourt por toda a paciência e contribuição durante o processo criativo.

