

Grupo XIX e Roberto Alencar: memórias à deriva – Práticas cênicas na perspectiva da teoria crítica dos processos de criação

Grupo XIX and Roberto Alencar: drifting memories – Scenic practices
from the perspective of the critical theory on creative processes

Paula Martinelli

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Semiótica

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
São Paulo, Brasil

paulamartinellia@gmail.com

Wagner de Miranda

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Semiótica

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
São Paulo, Brasil

wagnerdemiranda@hotmail.com

RESUMO

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

PALAVRAS-CHAVE

Processos de Criação, Artes do Corpo, Teatro, Dança, Performance

ABSTRACT

The article highlights aspects of the creation processes conducted by the body artist Roberto Alencar's, concerning the play *Zoopraxiscópio*

(2014), as well as those from Grupo XIX de Teatro in the assembly of the play *Intervenção Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo* (2017). Alencar provides vast material on interactions and transits by resorting to diverse scenic resources and procedures in various artistic languages. Grupo XIX, on its turn, highlights important aspects of group production by contemplating the participation of people from outside the company while discussing the socio-political dimension of public spaces. Both are observed from the point of view provided by documents and archives that were generated by the artists and by the researchers who followed their respective creative paths. For this, the article utilizes the critical theory on creation processes proposed by Cecília Almeida Salles and its theoretical basis supported by the artistic practices. Salles considers complexity in a proposition that starts from the objects of study to elucidate general aspects on creation and also taking into account the specificities of each process —an interdisciplinary effort that brings together collaborations from theorists such as Charles Peirce, Edgard Morin, Vincent Colapietro and Pierre Musso. In the article, the productions of Alencar and Grupo XIX are the starting point to a discussion about the studies on creative processes in affinity with scenic production.

KEYWORDS

Creation Processes, Performing Arts, Theater, Dance, Performance

Introdução. *E se?*

Nas possibilidades de se trilhar um caminho ou outro na construção da materialidade artística, encontra-se o grande desafio das práticas. As escolhas, além de darem forma ao que podemos chamar de obra, definirão o próprio caminho —muitas vezes pavimentado pelo erro e

pelo acaso. Ao investigarmos a dinâmica dos processos criativos, nos deparamos com várias formulações de hipóteses, inúmeras alternativas de começos e recomeços, e nos damos conta de que disso se trata o processo; eternos começos e recomeços. Não há início ou fim, mas há sempre as perspectivas, hipóteses, referências e memórias —materializadas nos arquivos e ativadas nas práticas e experimentações. Acerca desse aspecto dos processos dinâmicos da criação, Salles nos esclarece que

A natureza inferencial do processo, associada a seu aspecto transformador, nos remete ao raciocínio responsável por ideias novas ou pela formulação de hipóteses, diante de problemas enfrentados (abdução, em termos 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).

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

A partir disso, há duas importantes implicações: a primeira seria a ausência da verticalidade entre as práticas e aqueles que as conduzem, visto que objetos e sujeitos se modificam mutuamente ao longo dos processos. Segunda, e derivada: a ausência de controle sobre o objeto, de forma que a atividade criadora, seja ela em qualquer área da expressão ou do conhecimento, incorre na troca entre subjetividades e, por outro lado, naquilo que o objeto —mesmo quando inanimado— tem a oferecer. Falamos da negociação entre autores e destes com os materiais, da experimentação dos limites do corpo, dos procedimentos que a materialidade, orgânica ou inorgânica, possibilita; dos desafios e conflitos que ela impõe e, naturalmente, das respostas do pesquisador e do artista a essas provocações inerentes ao processo. Nas reuniões do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, conduzido por Salles e do qual fazem parte estes autores, é comum que se diga: “o objeto aponta a abordagem”, significando que não existe uma metodologia prévia à qual se moldaria o objeto. Pelo contrário: é na plena tensão entre objeto e sujeito, e nas perguntas e hipóteses que ela impõe, que o processo se desenrola; no “e se?”.

Stanislavski 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, 1999, p. 87). A dúvida, a indagação, as tentativas, as idas e vindas; enfim, a negociação e a não-linearidade são constantes dos processos —muito embora existam narrativas posteriores que mascaram o não-saber sob uma aura de controle e objetividade que não se confirma na prática. Nesse sentido, propomos neste artigo a abordagem de projetos cênicos que foram publicados e nos quais o “e se?” e todos os seus desdobramentos são acatados e convertidos em procedimentos. O valor da incerteza, do indeterminado e das surpresas que se revelam durante o processo seriam, portanto, motrizes da atividade criadora —e assim são postas por Roberto Alencar no processo de criação do espetáculo *Zoopraxiscópico* (2014) e pelo Grupo XIX, em *Intervenção*

Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo (2017), acompanhados pelos pesquisadores que assinam este artigo.

Grupo XIX. Núcleo de acompanhamento e a deriva como estratégia de criação

Em agosto de 2017, começaram as reuniões do assim chamado *Núcleo de Acompanhamento de Processo*, um grupo composto por cerca de quinze pessoas externas ao Grupo XIX de Teatro que foram por ele selecionadas para fazerem parte do desenvolvimento do então novo projeto da companhia, o espetáculo *Intervenção Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo*. Foram quatro meses de reuniões e ensaios. Nesses encontros, o desenvolvimento da peça aparecia intercalado a discussões sobre assuntos gerais: atualidades, o fazer artístico, referências e preferências dos presentes.

No primeiro encontro, quando o projeto ainda se chamava *A Estufa e a Cidade*, o romance *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, foi apresentado pelos integrantes da companhia como o ponto de partida para a peça. A partir do livro, da leitura de excertos, o espetáculo-performance foi tomando forma. A companhia já tinha clara a proposta de obra itinerante, a sugestão de que atores e público caminhassem pelas ruas do centro de São Paulo, enquanto os estímulos auditivos eram reduzidos pelo uso de protetores auriculares. De frente para a Avenida São João, no calçadão que dava acesso ao Vale do Anhangabaú —hoje completamente modificado após grande obra que descaracterizou completamente o patrimônio—, o próprio público construía uma estufa de madeira e lona transparente, com degraus que posteriormente eram ocupados por plantas e por ele próprio. Uma coreografia executada pelos membros da companhia, em meio ao fluxo corriqueiro de pedestres, finalizava o espetáculo-performance.

O vagar pelas ruas da cidade como o detonador de experiências sensoriais trazidas pelo contato com os labirintos urbanos e com as tantas pessoas desconhecidas; ir além das atividades cotidianas executadas apressadamente; prestar atenção ao entorno e sentir-se, ao mesmo tempo, absorto pela cidade e deslocado daquele ritmo que rege todos os outros: esses eram objetivos amplamente discutidos durante as reuniões. Inadvertidamente, *Intervenção Dalloway: Rio dos Malefícios do Diabo* foi também a despedida de um espaço, de uma cidade e de uma rotina que já não existem mais.

Chegou-se à proposta de deriva facilitada pelo uso de protetores auriculares —ao passo em que eles filtram muitos dos ruídos que criam uma massa sonora indistinguível, não eliminam totalmente os sons e direcionam a atenção a certas situações. Funcionam como foco sonoro que pode, a cada apresentação, direcionar-se ao desconhecido à espera no curso de trajetos, que também foram definidos com a ajuda do núcleo de acompanhamento.

A própria composição do núcleo, tão heterogênea e diversa —havia atores, pesquisadores e entusiastas vindos de áreas muito diferentes do conhecimento— nos mostra que processo e obra estão articulados. Nós, do núcleo de acompanhamento, pessoas desconhecidas, éramos os passantes de um experimento nascido na deriva, no flunar, no desconhecido. Quais contribuições levaríamos? Quais as nossas histórias, referências? O que esse encontro entre dispares poderia acrescentar ao projeto poético da companhia? Quais descobertas esse processo traria? Essa postura do indagar e do testar as articulações coletivas do núcleo de acompanhamento seguiu como premissa dos encontros. Referências eram frequentemente apresentadas pelos integrantes da companhia, que compartilham suas leituras, gostos e opiniões em busca de retorno.

*O morto no mar da Urca*¹, conto de Clarice Lispector, foi uma dessas provocações. No texto, uma mulher experimenta seu vestido novo, uma tarefa tão trivial quanto a saída de Mrs. Dalloway rumo à compra das flores, quando descobre que um homem morrerá afogado perto dali. Ela então começa a se perguntar sobre quem seria aquela pessoa cuja vida fora tragada pelo mar e, assim, é arrebatada por seus próprios medos, em uma ocasião que deveria ser tão leve quanto a roupa nova que vestia.

A mulher e o morto no mar. Eis um dos anti-encontros nos casos de vidas separadas por barreiras invisíveis, tão profundos mesmo que breves e fortuitos; esses não-encontros que podem nos conectar com aquilo que há de mais íntimo. O desconhecido, o que não tem controle, o medo que solapa a banalidade prazerosa da prova do vestido, a ideia de suicídio que irrompe os preparativos para uma festa. Mas, também, a doçura das crianças que passam e brincam entre os remedos do planejamento urbano; dos skatistas que fazem pistas em canteiros cheios de verde —e que anos mais tarde seriam demolidos.

Walter Benjamin recorre a Proust e à imagem literária que o autor francês descreve longamente ao final do primeiro capítulo de *Em Busca do Tempo Perdido* (1927) para falar dessas memórias surpreendentes, lampejantes. A memória involuntária em Proust é a do encontro com a infância a partir das sensações gustativas do personagem; arrebatadora. E, para Benjamin, pode, a exemplo do que fez Proust, ser provocada através da literatura. Ou seja, a passagem da *madaleine* não é apenas um excerto descritivo, mas um esforço de escrita com ritmo e cadência literários suspensivos e, por isso, potencialmente provocadores de memórias involuntárias. A busca convertida em procedimento de criação. Assim ocorre com o espetáculo-performance do Grupo XIX: o que as esquinas familiares e pessoas desconhecidas nos têm a oferecer de surpreendente a partir do confronto das circunstâncias com registros individuais.

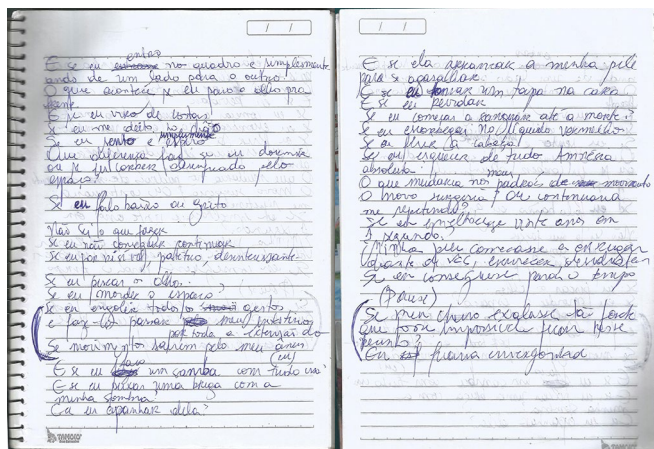
A memória, essa matéria-prima idiossincrática, dá sentido à deriva da prática cênica —tanto no processo de desenvolvimento do espetáculo-performance junto ao núcleo de acompanhamento, quanto nele próprio, para os participantes. É preciso reconhecer-se como *um* no meio dos *tantos* que caminham por aquelas ruas e, ao mesmo tempo, parte dos fluxos da metrópole —e do processo— que acontecem conosco e, ainda sim, à nossa revelia. Esqueçamos a lembrança fidedigna, do resgate daquilo que foi, para pensarmos em uma construção presente —e, por isso, inacabada— de um vir-a-ser cujos desdobramentos não estão sob o controle do Grupo XIX, de ninguém. O espetáculo-performance é ato de provocação, faísca, chamado à memória e à imaginação; puro “e se?”.

Esse chamado se constitui, desde o início, por procedimentos que evitam o ensimesmar da linguagem teatral e da própria companhia. Da seleção de um núcleo de acompanhamento às referências literárias, o descentramento, a não-linearidade entre as linguagens —sempre em diálogo nos processos— e a abdicação do controle são convertidos em práticas e transpostos para o público no espetáculo-performance. Não havia espectadores passivos e, sim, participantes que, ao final do trajeto pelas ruas, ainda com os protetores auriculares, construíam a estufa onde eles pensavam sobre os anti-encontros que haviam acabado de ter, reconstruindo suas próprias memórias sobre a cidade, sobre pessoas, sobre si mesmos. Memórias dos encontros de outrora, de outra vida, soterradas no espaço já modificado por retroescavadeiras e pela crise de saúde pública, mas vivas nestas linhas.

Roberto Alencar. Criação no âmbito do erro e do acaso

Roberto Alencar é dançarino, ator e performer-artista do corpo que transita por várias linguagens e procedimentos artísticos, como a criação de textos, desenhos, exercícios de improvisação, jogos etc. Aqui observamos processos circunscritos à realização de *Zoopraxiscópio* (2014), espetáculo que reflete sobre a obra do fotógrafo Eadweard Muybridge², inventor de aparelho ótico homônimo e 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 que projetava, em uma superfície externa, as figuras em movimento.

Ao observarmos arquivos de criação de *Zoopraxiscópio*, percebemos que o erro e o acaso são incorporados como procedimentos por Alencar. Muitas vezes, a partir da expectativa do erro, abre-se o caminho para a experimentação, que pode levar à delimitação de escolhas e à concretização da obra. Há um sentido muito claro de usar o improviso —recurso recorrente de treinamento do corpo para o artista— como sistema de criação em todo o trajeto, inclusive nas apresentações públicas. Alencar diz: “A improvisação será uma ferramenta fundamental tanto no processo de construção quanto na cena propriamente dita”. Nos documentos a seguir, podemos encontrar pistas do uso, por Alencar, de exercícios de improvisação em que a possibilidade do erro atua na estruturação do espetáculo, instaurando processos geradores de imagem e movimento (ver figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2. Cadernos de Roberto Alencar. Fonte: Acervo do artista. Foto: Wagner de Miranda

Transcrição de texto das figuras 1 e 2:

“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

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

1 Disponível em <https://claricelispector.blogspot.com/2007/11/o-morto-no-mar-da-urca.html>. Acesso em 5 de maio de 2021.

Se eu me sento e simplesmente espero.
Que diferença faz se eu dormir ou se eu correr desespera-
do 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 enruguar
diante de vocês, escurecer, desidratar
Se eu conseguisse parar o tempo
(pausa)
Se meu cheiro exalasse tão fortemente que fosse impossí-
vel ficar nesse recinto?
Eu ficaria envergonhad”.

O artista pretende gerar instabilidade a partir de infundáveis perguntas que abrem possíveis caminhos de ação, na tentativa de acionar mecanismos criativos que convocam a incerteza e o acaso a participar de seu processo de criação. O erro é assumido como via e o acaso como potência em um procedimento de aproximação com Muybridge. É como se, em seu processo de criação, *Zoopraxiscópio* estabelecesse um jogo de contato e improvisação com a obra do fotógrafo.

A conjunção “se”, que se repete nos arquivos, pode impor à cena ou ao desenho, por exemplo, a condição de possibilidades de movimentos. “Se” coloca, potencialmente, infinitos graus de entrelaçamento que são acionados no processo de busca do que pode vir a ser criado. A partir dos cruzamentos propostos no texto, o acaso é posto, a dúvida é convocada, o erro é assumido e os procedimentos vão aparecendo. A esse respeito, Salles afirma que

As interações são norteadas por tendências, rumos, desejos vagos. O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade, seduzido pela concretização do desejo que, por ser operante, o leva à ação, ou seja, à construção de suas obras. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a esta vagueza. (Salles, 2006, p. 33).

São essas perguntas que o artista faz a si mesmo, detonadoras de crises, impulsionadoras de possibilidades, que o direcionam, o movem. Mais do que as ações descritas no texto que ora analisamos, importam as possibilidades que abrirão os caminhos para trabalho. As listas de Alencar pretendem acionar caminhos que, como as imagens de Muybridge, possam “revelar mais do que os olhos podem ver” e mostrem “o que

nunca tinha sido visto antes” (ver figura 3). E isso —mostrar o que não foi visto ainda— é uma busca muito clara de Alencar, presente em outros momentos de seus arquivos. Para alcançar esse objetivo, como Muybridge, ele propõe-se a “fatiar o tempo —expandir e multiplicar o tempo em várias imagens sequenciais” (ver figura 3).

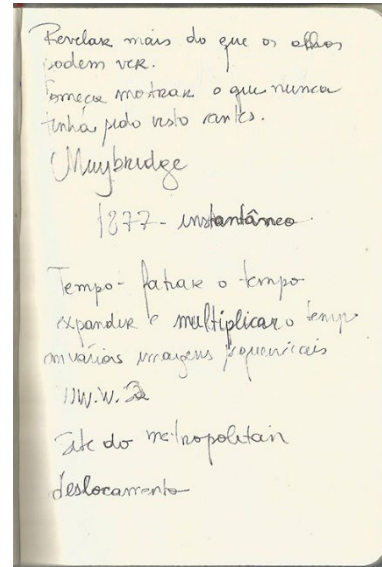
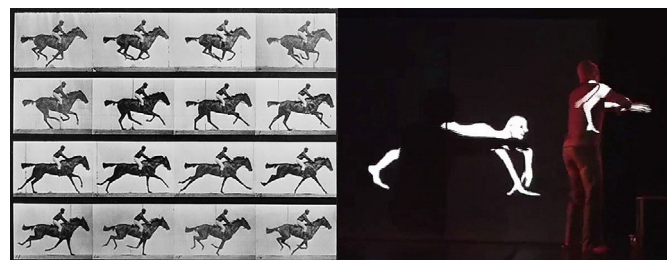


Figura 3. Anotações de Roberto de Alencar. Fonte: Acervo do artista. Foto: Wagner de Miranda

É preciso ir além do registro do funcionamento mecânico do movimento para transformá-lo e subvertê-lo de modo a lançar uma proposição artística: imagem e palavra intermediadas pelo corpo, estabelecendo um processo comunicativo que, ao mesmo tempo em que se utiliza do corpo, avança além dele para revelar o não visível.



Figuras 4 e 5. Reprodução de imagem do livro *The human figure in motion* sobre a obra de Muybridge, e cena do espetáculo *Zoopraxiscópio*. Foto: Wagner de Miranda

Em *Zoopraxiscópio*, o artista cria um caminho em que a imagem de Muybridge (ver figura 4) ressignifica a imagem para Alencar (ver figura 5). E esse movimento abrange o percurso oposto. Ambas as propostas são intermediadas pelo corpo. No processo artístico de Alencar não há princípio, não há fim. Há marcos. O artista, inserido no mundo, volta, muitas vezes, às questões que o contaminam: corpo, desenho, movimento. Os processos são não-lineares. Eles apresentam várias camadas: algumas podem ser constituídas da formação técnica, empírica e/ou acadêmica do artista, outras são feitas de escolhas conscientes e inconscientes, procedimentos repletos de idas e vindas, em ligações sutis ou nem tanto, que se esclarecem na medida em que acontecem, se

desenvolvem e são postas no mundo. 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. Essa não-linearidade é apresentada por Salles como elemento geral dos processos:

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

A partir do exposto, verificamos que a elaboração de pensamento sobre processos de criação estabelece diálogo com o artista e com a obra, refutando disposições esquemáticas e, assim como a dinâmica do processo criativo, contemplando o inesperado. O artista, ao assumir essas relações no seu trabalho, as toma e as transforma em matéria-prima, produzindo técnica e linguagem pessoal.

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).

Observamos que Alencar estabelece um uso para o desenho que vai além de um sistema de registro e construção do corpo na cena. Para ele, o desenho é compositor da cena, interferindo e reconstruindo o sentido do corpo que dela participa, num jogo que questiona as formas bidimensionais e tridimensionais. A construção de memória não está somente no poder de registro do desenho, a memória se faz no próprio desenho.

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, pp. 83-84).

Assim, o uso de determinada matéria-prima, táticas ou recursos criativos, pode surgir da necessidade de estabelecimento de critérios ou de respostas a problemas e dilemas surgidos do próprio trajeto poético. O processo produz dúvidas e incertezas que são como entroncamentos das redes produtoras de imagem e comunicação. É preciso, portanto, que Alencar se desestabilize e se desafie constantemente —estímulo que o ajuda a criar o caminho de seu projeto elaborado na observância do protagonismo da continuidade e do movimento. Uma obra que é processo.

Alencar procura um corpo capaz de pô-lo à deriva, no sentido segundo o qual também se dá todo o seu processo de pesquisa, investigação e produção. O artista apresenta o corpo em movimento, entendendo “movimento” também como “pensamento”. É corpo permanentemente em estado provisório, em transição, em nomadismo, em mutação que explicita conceitos acerca da mobilidade, próprios das artes do tempo e da natureza da elaboração do pensamento artístico no contemporâneo, como pilares que sustentam seu trabalho.

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

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

Convém diferenciarmos procedimentos (Salles, 2006) de técnicas e tecnologias; embora inseparáveis, estes três termos não são sinônimos. Em suas buscas pessoais, apoiadas em tecnologias disponíveis e técnicas próprias de cada linguagem, os artistas desenvolvem seus procedimentos, ou seja, suas maneiras de fazer. Procedimentos são criados a partir de técnicas e meios selecionados por autores, ao passo que também são criadores de meios e técnicas; são a demanda por outros modos de criar, que gera, ainda, outras tecnologias.

Essas estratégias de criação baseadas nas incertezas nos remetem, necessariamente, ao caráter dinâmico e relacional da criação, conforme teoria das redes proposta por Salles (2011): as interações entre sujeitos não seguem uma ordem pré-estabelecida, não respeitam etapas ou subordinações hierárquicas; é na não-linearidade que se dispõem os nós das redes e, na transversalidade, que ocorrem as intersecções e ligações entre eles. Com isso, há a desconstrução de conceitos sedimentados no senso comum sobre os processos de criação, como se fossem a sucessão de etapas a serviço da realização de uma grande epifania originária. Além disso, a continuidade do ato criativo em rede, cujo entremeio de agentes está em constante construção e movimento, posiciona atos da autoria e contemplação como parte dos processos.

Quando escolhemos a lógica não-linear e transversal estamos, portanto, reafirmando o vínculo entre a teoria e os processos sobre os quais ela versa, de maneira que as práticas do Grupo XIX e de Roberto Alencar nos servem como a transposição das contribuições teóricas de Salles aos exercícios artísticos e à materialidade das obras levadas a público. Em ambos os casos, a pesquisa e o levantamento de hipóteses são levados às apresentações, ao público. O experimento é, portanto, ato de pesquisa: quando define experimentação, Salles coloca busca e pesquisa como elementos balizadores —“a experimentação deixa transparecer a natureza indutiva e investigativa da criação. [...] hipóteses artísticas são levantadas e postas à prova [...]” (2010, p. 80).

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

Chegamos assim à fundamental similaridade entre a teoria de processos e os seus objetos do estudo:

Ao discutir a criação como processo de conhecimento (Salles, 2011), observam-se, com clareza, momentos nos quais o artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, se poderia falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem. Nos documentos dos processos são encontrados vestígios de coleta de informações, por exemplo, sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre as propriedades da matéria-prima que está sendo manuseada. (Salles, 2017a, pp.197, 198).

Temos, a partir das falas de Salles, que os processos de criação artísticos coincidem, portanto, com a elaboração de uma pesquisa — conduzidos por meio das explorações de procedimentos de cada autor ou grupo deles— e vice-versa. Artistas são pesquisadores inquietos que criam e vasculham arquivos, buscam referências, experimentam e ensaiam em um trabalho constante de formulação, teste, descarte ou confirmação de suas hipóteses. Criar é estar constantemente às voltas com o “e se?”. A identificação desse caráter hipotético da criação nos leva a outra importante constatação teórica geral: as transformações sucessivas. Cada hipótese e as escolhas que delas derivam desembocam em inúmeras outras perguntas e possibilidades.

Percebemos como o próprio percurso de construção da teoria dos processos de criação é visto por Salles como uma busca que, em muito, se aproxima da atividade artística. Um trabalho arqueológico, de sondagem por vestígios de cada processo e das memórias a ele vinculadas na forma de arquivos de criação, mas com um robusto amparo teórico que nos orienta para o tratamento dessas evidências processuais, uma vez que elas sejam “escavadas”. Neste ponto da discussão, fica evidente o motivo pelo qual reunimos neste artigo os espetáculos *Intervenção Dalloway Rio dos Malefícios do Diabo* e *Zoopraxiscópio*. Ambos transportam a não-linearidade entre tempos e linguagens, a deriva, as hipóteses e as transformações —aspectos gerais dos processos de criação— a seus procedimentos peculiares e, ainda, inserem o público como agente criativo a partir dessa proposta. São exemplos contundentes que demonstram a força da Teoria Crítica de Processos de Criação e a relevância da produção contemporânea na elucidação de modos de criar —não apenas os da atualidade, como aqueles que os precedem.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. (1985). *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas; v. 1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense.
- Salles, C. A. (2002) *Crítica genética e semiótica: uma interface possível*. In: Zular, R. (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. Iluminuras.
- _____. (2006). *Redes da criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Anablume.
- _____. (2008). *Crítica genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. Educ.
- _____. (2010). *Arquivos da criação: Arte e curadoria*. São Paulo: Horizonte.
- _____. (2017a). *Crítica dos processos de criação e a recepção em artes: Uma interação possível*. In Desgranges, F. & Simões, G. (Org.). *O ato do espectador: Perspectivas artísticas e pedagógicas*. Hucitec; iNerTE.
- _____. (2017b). *Processos de criação em grupo: diálogos*. Estação das Letras e Cores.
- Stanislavski, C. (20014). *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Editora Civilização Brasileira.

SOBRE OS AUTORES

Paula Martinelli possui bacharelado em Comunicação Social pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde atualmente desenvolve pesquisa de doutorado com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É especialista em Teoria Psicanalítica pela PUC-SP e integra o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação na mesma instituição, além dos grupos internacionais The International Federation for Theatre Research e The Image Research Network. Os processos de criação nas artes são a principal área de interesse e pesquisa. Discussões sobre a imagem, sobre as práticas do sujeito que cria, bem como sobre a história da arte e as recorrências processuais encontradas nas diferentes linguagens, momentos e áreas da expressão artística orientam trabalhos que sugerem abordagem ampla e interdisciplinar sobre a criação e sua função psíquica.

Wagner de Miranda é doutorando —desenvolve pesquisa sobre os processos de criação do teatro, dança e performance— (Bolsista Capes) e Mestre (Bolsista CNPq) em Comunicação e Semiótica, ambos na PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) orientados pela professora Cecília Almeida Salles. Especialista em História das Artes – Teoria e Crítica e Graduado em Artes Visuais (Licenciatura) e em Teatro (Licenciatura), pela Faculdade Paulista de Artes. É ator formado na Casa das Artes de Laranjeiras/CAL, no Rio de Janeiro. Integra o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP (CNPq). É professor de história das artes (teatro, performance e artes visuais) e de interpretação teatral há duas décadas. É diretor de teatro, ator, cenógrafo, figurinista, performer e artista visual.