

ARQUIVOS DE CRIAÇÃO DE ROBERTO ALENCAR: UMA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

ROBERTO ALENCAR'S CREATIVE ARCHIVES: A CONTEMPORARY
DRAMATURGY

Wagner Miranda Dias

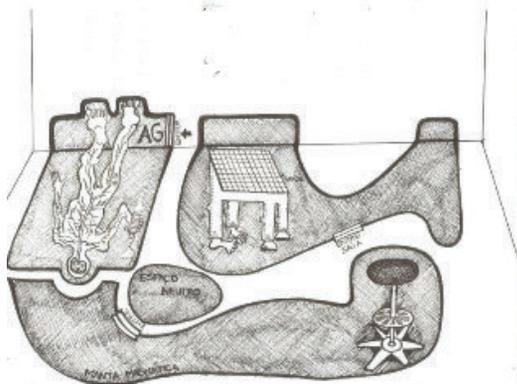
PUC-SP

Resumo: Nesse artigo investigo determinados processos criativos do ator, performer e dançarino paulistano Roberto Alencar como uma possibilidade de articular questões sobre aspectos criativos e comunicativos do corpo na contemporaneidade que apontam trânsitos e modos de criação de dramaturgias nas artes cênicas. Esse trabalho foi elaborado a partir do estudo de documentos de processos de criação de Alencar (cadernos, desenhos e escritos), à luz das teorias de Cecília Almeida Salles sobre crítica de processos de criação, que têm como base a semiótica de C.S. Pierce e propõem diálogos, também, com autores como Edgard Morin, Christine Greiner, Zygmunt Bauman e Patrice Pavis..

Palavras-chave: Processo de criação; Dramaturgia; Corpo; Desenho; Comunicação.

Abstract: *In this article, I will investigate certain creative processes of the actor, performer and dancer from São Paulo, Roberto Alencar, as a possibility to articulate questions concerning the body's creative and communicative aspects in contemporary times that point to transits and modes of dramaturgy creation in the performing arts. This work was elaborated from the study of documents of Alencar's creation processes (books, drawings and writings), in the light of Cecília Almeida Salles's theories on creation processes criticism, which are based on C.S. Pierce's semiotics and propose dialogues with authors such as Edgard Morin, Christine Greiner, Zygmunt Bauman and Patrice Pavis.*

Keywords: *Creation process; Dramaturgy; Body; Drawing; Communication.*



O desenvolvimento do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, ligado ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PEPGCOS/PUC-SP), orientado por Cecília Almeida Salles, tem como base a multiplicidade de olhares sobre os diferentes objetos de estudo, de diferentes áreas, que se dão nas discussões do grupo, à procura de recorrências e nexos que apontem, ao mesmo tempo, tanto para as generalidades como para as especificidades de cada processo. Formado por pesquisadores que investigam processos de criação em linguagens diversas, o grupo tem ancoragem na Teoria de Processos de Criação, criada por sua coordenadora Cecilia Almeida Salles, em diálogo com a semiótica, tal como formulada por Charles Sanders Peirce, e que considera em seus conceitos o sujeito e a função comunicativa da criação.

A abordagem da fenomenologia peirceana aponta para as perspectivas de fluxo e de movimento, o que refuta o cartesianismo e a oposição sujeito x objeto. Tratamos, assim, de percepções. Sob este olhar, analisaremos um recorte do processo de criação do artista do corpo (teatro, dança e performance) Roberto Alencar circunscrito a realização de três espetáculos de sua autoria, na cidade de São Paulo: *Um Porco Sentado* (2010), *Alfaiataria dos Gestos*

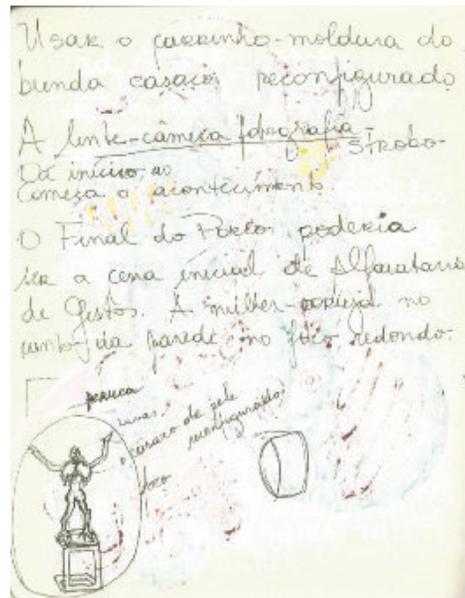


Figura 1 (à esquerda) - Estudo do espaço cênico do espetáculo Alfaiataria de Gestos (2012). Caneta preta sobre papel A4. Figura 2 (à direita) - Caderno de processos de Alfaiataria dos Gestos (2012). Fonte: Cadernos de Criação do Artista

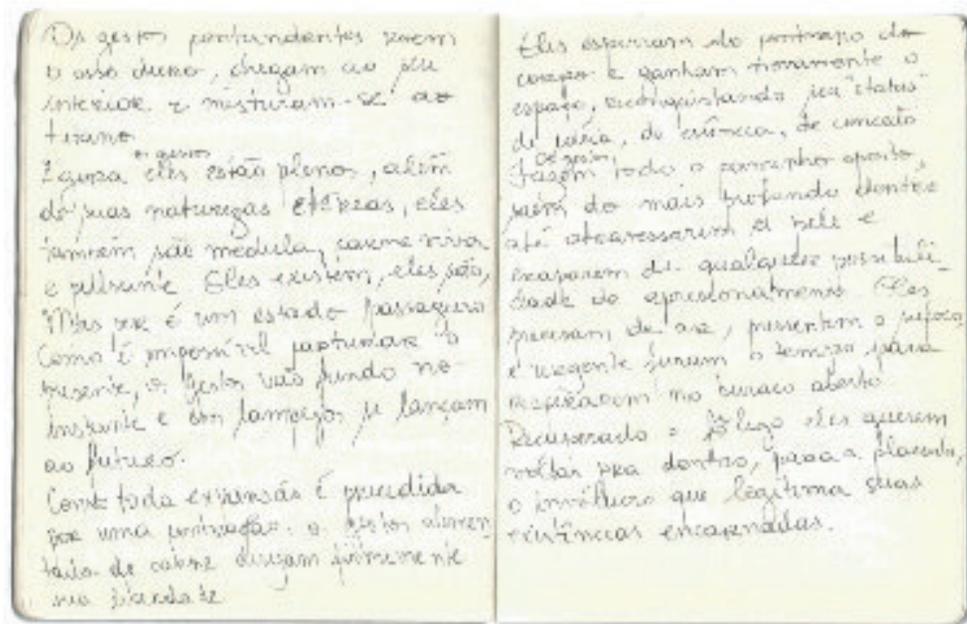
(2012) e *Zoopraxiscópio* (2014). Em seu processo de criação Alencar transita por várias linguagens e procedimentos artísticos, como a criação de textos, desenhos, exercícios de improvisação, jogos etc.

Alencar, na criação de aspectos das dramaturgias de seu trabalho, provoca uma relação de seus parceiros de criação com suas ideias, textos e desenhos, planejando a criação de um universo imagético/dramatúrgico que questionará o lugar e a natureza das linguagens artísticas.

Há uma inquietação, um instigar constante, como podemos identificar no desenho propondo um estudo cenográfico para Alfaiataria dos Gestos ou nas sugestões anotadas e desenhadas acerca do processo do mesmo espetáculo (ver figuras 1 e 2). E no sentido de procurar meios que supram a complexidade exigida pelo surgimento de determinada forma de dramaturgia, o desenho se impõe como importante detonador do processo.

Transcrição do texto da figura 2: “Usar o carrinho moldura do bunda casaco reconfigurados. A lente-câmera fotografia dá início ao strobo.

Figura 3. Caderno de processo de Alfaiataria dos Gestos. Fonte: Cadernos de Criação do artista.



Começa o acontecimento. O final do Porco poderia. Ser a cena inicial de Alfaiataria dos Gestos. A mulher coruja no canto da parede. No foco redondo, peruca, luvas, casaco de pele reconfigurado, foco”.

Alencar nos lembra que o desenho é, também, linguagem do campo da tridimensionalidade, capaz de invadir os domínios do corpo em cena e que os artistas do corpo trabalham, basicamente, com a visualidade, com a criação de imagens. Assim, percebemos que Alencar precisa de um corpo que sirva para suas elaborações poéticas, mesmo as mais abstratas. Em seus desenhos, projeta um corpo que guarda potencialmente a ação, o movimento, o gesto, mas que, ainda assim, apresenta o aspecto da carne. Pretende que seus gestos se expandam além da representação, mas que suas imagens guardem identificação com o corpo. Como artista do corpo e da cena, seus desenhos expressam a carne, os ossos, os músculos, as tensões, mas, também, as sensações. O visível e o invisível. Seu interesse é intenso sobre o gesto e o

movimento. Carne viva (ver figura 3).

Transcrição do texto da figura 3: “Os gestos contudentes 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”.

Esse relato, em que gestos são postos como entidades autônomas que “roem”, “misturam-se ao tutano” dos ossos, pode assinalar uma tentativa de entendimento das dinâmicas entre interiorização/ exteriorização da forma, de como o artista lida, nesse processo, com a passagem entre suas ideias e a concretização delas. Mais adiante, nesse fragmento, os gestos “atravessam” a pele e ‘escapam” de “qualquer possibilidade de aprisionamento”. Desenho e corpo. Dentro e fora. Elaboração do movimento fundamentada na apropriação do gesto pelo corpo e gesto expandindo o corpo, comunicando, expressando, construindo imagens. Acerca das possíveis relações cognitivas na construção de movimento e imagens pelo corpo, Greiner esclarece que:

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 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, p. 72-73).

No *Relatório sobre Sem Título*¹ sobre o espetáculo *Sem Título*, de 2014, Alencar diz:

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

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 toca, no texto acima, em pontos importantes para as artes do corpo na atualidade, em que questões acerca da construção dramaturgicamente e comunicação, são inquietações muito presentes nos processos de criação. Quanto a esses modos de produção da dança contemporânea, Greiner afirma que:

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, p. 180-181).

Nessa perspectiva, a criação das dramaturgias/coreografias de Alencar surge da mistura entre desenhos, textos, imagens, muitas vezes ‘experimentadas” em seu próprio corpo, e/ou nos corpos dos outros artistas que podem fazer parte de determinado processo, com o uso de meios que podem visar à transposição da ideia/

Figura 4. Cena de Alfaiataria dos Gestos. Desenho e corpo interagindo no espaço. O tridimensional e bidimensional em movimento. Foto Gal Oppido. Fonte: Acervo do artista.



desenho/texto/movimento para a cena e, nas trocas estabelecidas com todos que formam sua rede relacional. Elementos e recursos do teatro, da dança e da *performance* caminham juntos na estruturação do projeto. No texto *O Procedimento Incunábula*², Alencar diz que “não quer ser lago, quer ser água corrente”. Essa afirmação de Alencar, encontra eco no pensamento de Bauman acerca das possibilidades de trocas serem efetivamente mais maleáveis no contemporâneo:

Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”, são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos — contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontra-

ram, se permanecem sólidos, são alterados — ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de “leveza”. Há líquidos que, centímetro cúbico por centímetro cúbico, são mais pesados que muitos sólidos, mas, ainda assim, tendemos a vê-los como mais leves, menos “pesados” que qualquer sólido. Associamos “leveza” ou “ausência de peso” à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos.

(BAUMAN, 2001, p. 8).

O que importa é gerar experimentações e questões, se espalhar liquidamente, como a água, numa ação processual que privilegia complexa e profunda teia de trocas. Para ser “água corrente”, há necessidade de Alencar estar mergulhado num contexto de troca contínua e intensa. Essa interação propiciará, de vários modos, a realização de seu trabalho criativo. No engendramento de suas criações, Alencar propõe trocas e experimentações que podem vir a

² Texto que gerou o Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho, que pleiteou a Lei de Fomento a Cultura da cidade de São Paulo, em 2017.



gerar novos significados, diversidade de experiências e permuta de conhecimentos. A troca de conhecimento percorre todo o caminho de realização da obra, inclusive em sua fase de apresentação para o público. Afinal a relação comunicativa criador – obra – público está no próprio cerne da ação da criação. É interessante notar que alguns dos procedimentos criativos sobre o desenho do corpo e o movimento no desenho usados por Alencar, em determinado momento podem ser levados para o espetáculo, numa interlocução mais filtrada e editada de modo a servir à cena, além de arquivo e documento, invadindo o processo já diante do público, como se pode ver nas figuras 4 e 5, 6, 7, 8, 9 e 10.

Percebemos que o desenho assume novos significados, além de tática pedagógico/criativa (ver figura 11), gatilho de construção da representação do corpo (ver figura 12) e elaboração da cena (ver figura 13), ele torna-se cena (ver figura 14). Em cena, o desenho é materialização e vestígio do gesto, compositor da imagem da cena e recurso poético.

Alencar ativa referências, na feitura de sua obra, que abrangem múltiplos assuntos, como política, moda, cinema, fotografia, artes visuais, literatura etc. A interação

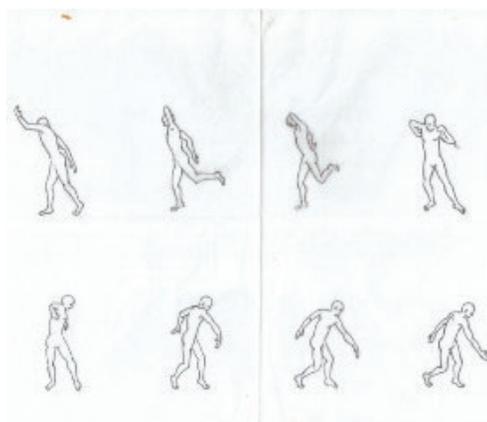
da obra de Alencar com a de outros artistas é comum em seus processos criativos, além, é claro, das interações que são geradas pela vivência cotidiana do artista, influências geográficas, familiares e muitas mais. Mas, transitar por tantas referências, obviamente, exige que se façam escolhas do que vai integrar o processo criativo. As trocas e interações têm que ser mediadas pelo desejo do artista e por suas necessidades. Contaminações podem ocorrer, também, de modo inconsciente, mas, em algum momento, o artista tem que escolher. Por exemplo, quando Alencar, faz fotocópias de gravuras de Gustave Doré³, criadas para ilustrar o *Inferno*, parte da obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri⁴, ele cria interferências visuais nessas reproduções. Alencar intervém nas imagens enfatizando o desenho dos corpos,

3 Paul Gustave Doré - (janeiro de 1832, Estrasburgo, França a janeiro de 1883, Paris, França). Foi um pintor, desenhista e o mais produtivo e bem-sucedido ilustrador francês de livros de meados do século XIX.

4 Dante Alighieri (maio e 20 de junho de 1265 em Florença, Itália a setembro de 1321 em Ravena, Itália) Foi escritor, poeta e político. É considerado o primeiro e maior poeta da língua italiana, definido como o Sommo Poeta (O Sumo Poeta).

Figuras 5, 6, 7, 8, 9, 10. Cenas de Zoopraxis-cópia. Exemplo de relação entre corpo e desenho na cena de Alencar. Fotos Gal Oppido Fonte: Acervo do artista.

Figura 11 (à esquerda). Oficina de Dança e Desenho, ministrada por Alencar. Fotos Roberto Alencar. Figura 12 (à direita). Estudos de Zoopraxiscópio. Fonte: Acervo do artista. Figura 13 (à esquerda). Processo de Alfaiataria de Gestos. Figura 14 (à direita). Cena de Zoopraxiscópio. Foto de Rogério Marcondes. Fonte: Acervo do artista.



destacado-os da paisagem, deslocando o foco de todo para o fragmento.

O cerne do interesse na imagem, então, se transfere da relação geral corpo/paisagem/narrativa para a particularização da forma. Alencar destaca os músculos, os movimentos, os gestos para compreender as forças que atuam nesses corpos (ver figuras 15 e 16). A esse respeito, Salles esclarece o mecanismo dessas interações nos processos criativos a partir das teorias de Morin:

Para que haja organização, na macroestrutura da cultura, segundo Morin, é preciso que haja interações; para que haja essas conexões são necessários encontros; e para que haja encontros, é preciso agitação, turbulência. Isso nos leva a fazer uma relação da atmosfera cultural descrita por Morin,

com o pensamento em criação que age de modo bastante similar. O acompanhamento de processos de criação nos mostra que a efervescência cultural incita o artista. O profundo comprometimento com as obras em construção o põe em condições propícias para encontros nessa turbulência cultural. Os documentos registram muitos momentos de intensidade, nos quais relações ficam claras: ele tudo olha, recolhe o que possa parecer de interesse, acolhe e rejeita, faz montagens, organiza, ideias se associam, formas alternativas proliferam e pesquisas integram a obra em construção. Enfim, um turbilhão de possibilidades interativas. (SALLES, 2006, p. 40).

Imagens de corpos, desenhos que, ao serem abduzidos da moldura da paisagem, destacados, des-sacralizados, retirados de seu contexto, reproduzidos



e por fim, relidos, tornam-se formas individualizadas, estabelecendo sentidos em si mesmos, independentes. Com esse procedimento, Alencar tenta produzir, a partir do entendimento da estrutura dos corpos nas gravuras, novos significados para os desenhos dos corpos. Além disso, ao retirar a representação dos corpos do contexto da totalidade da imagem, permite-se que aconteça uma investigação mais focada das forças que atuam na expressão de cada desenho do corpo. Há, então, um desmonte da integralidade visual das gravuras de Doré, mas as questões gerais da construção da obra de Alencar permanecem.

No acompanhamento dos esboços de uma obra, é também possível observar um interessante trabalho de relação entre o fragmento e o todo. O processo de criação mostra o trabalho do artista com 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 e, por sua vez, sempre revisto na sua relação com a totalidade da obra. [...] Uma série de esboços está, portanto, estreitamente ligada à busca do artista e aquilo que é a investigação artística. A relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em séries de esboços. (SALLES, 2006, p. 115).

O que Alencar faz, de certo modo, é uma autópsia, uma dissecação do desenho do corpo que, ao mesmo tempo, o investiga e lhe con-

fere novos significados. Corpo e a paisagem (ambiente) são formas do sensível e interagem intrinsecamente desde o princípio e suas representações acontecem desde a pré-história. Alencar escolhe e extrai a representação dos corpos da representação da paisagem das reproduções de Doré de modo a tomá-los para si, lhes concedendo uma nova qualidade que, por sua vez, os leva a adquirir novos nexos e maneiras de se organizarem no mundo. Aqui, a relação com o todo se dá em duas vias: há a fragmentação e a resignificação da obra de Doré, que serve a determinados aspectos de elaboração da obra de Alencar. Não é procedimento incomum que artistas se apropriem e estudem imagens, técnicas e/ou proposições de outros artistas na tentativa de esclarecimento de sua própria técnica e poética. Cézanne⁵, 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,

5 Paul Cézanne (janeiro de 1839, Aix-en-Provence, França a outubro de 1906, em Aix-en-Provence, França). Foi um pintor pós-impressionista francês, cujo trabalho forneceu as bases da transição das concepções do fazer artístico do século XIX para a arte radicalmente inovadora do século XX.

Figuras 15 e 16. Estudos feitos a partir das ilustrações de Gustave Doré para a Divina Comédia, de Dante Alighieri. Fonte: Acervo do artista.

Figuras 19 e 20. Estudos anatômicos e de movimento. Fonte: Acervo do artista.

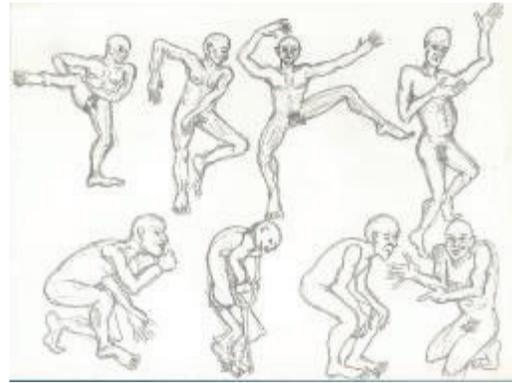


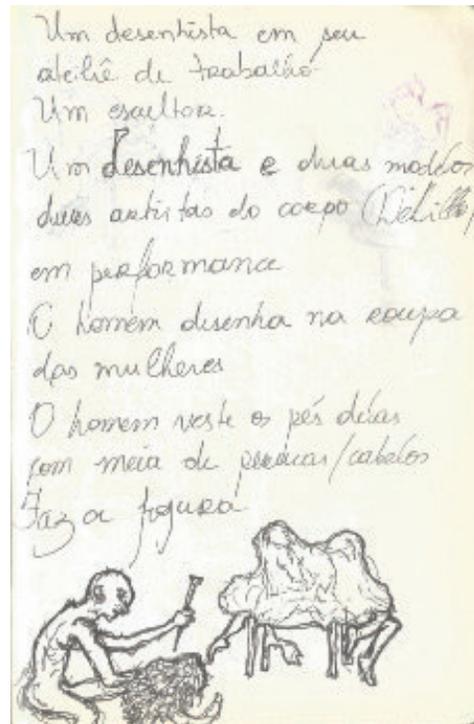
Figura 21. Documento de processo de Alfaiataria dos Gestos. Fonte: Acervo do artista.

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 que Alencar se utiliza para alimentar e dar continuidade aos seus projetos. Essa particularização, a partir da criação de imagens/desenhos, é utilizada para implantação de um pensamento acerca do corpo durante a criação de suas coreografias e/ou dramaturgias.

A partir da representação dos corpos de O Inferno, Alencar desenha compulsivamente a si mesmo, experimentando quase infinitas possibilidades de gestos, ações, movimentos (ver figuras 19 e 20). Quais forças atuam nesses desenhos que os tornam expressão potente de algo? Há evidente esgarçamento autoral nessa apropriação: os desenhos dos corpos tornam-se menos Doré e passam a ser mais Alencar.

Esse mecanismo de reprodução e apropriação caracteriza uma ação de observação meticulosa do artista tentando entender as minúcias de funcionamentos e de acionamento dos sentidos dessas formas e, de modo mais empírico, como essas imagens são possíveis/passíveis de reprodução no corpo vivo – questões do dese-



enho e do corpo que interessam ao projeto criativo de um artista que imbrica desenho e cena (ver figura 21).

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”.

Transcrição do texto da figura 21: “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”.

A relação entre a palavra e a visualidade é reveladora de um modo de pensar o processo criativo por Alencar, em que a linguagem verbal e o desenho está a serviço da organização e da estruturação visual da cena, mas o corpo em cena é sua potência e finalidade.

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).

Alencar aprimora procedimentos na composição e resolução de questões de seu trabalho perscrutando o uso do desenho como recurso de sua criação. Ele passa a recortar esses corpos desenhados, libertando essas figuras, às vezes com instrumentos como tesouras ou estiletes, mas muitas vezes com as mãos, num gesto deliberadamente orgânico, onde corpo (mão) atua mais uma vez no estado dessas imagens (ver figuras 22 e 23).

A forma vai se condensando até chegar ao básico para a observação do movimento e, ao mesmo tempo, aproximando-a cada vez mais da

Figuras 22 e 23. Estudos. Fonte: Acervo do artista

Figuras 24, 25, 26 e 27. Estudos. Fonte: Acervo do artista

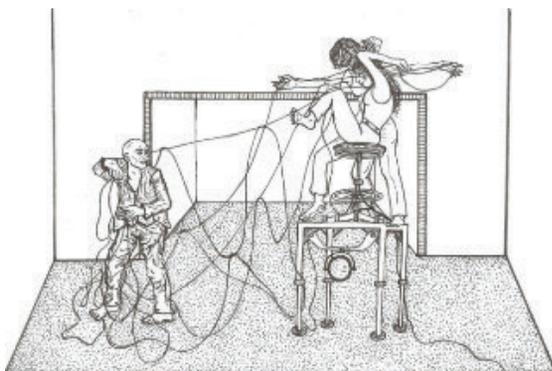


Figura 28. Alfaiataria dos Gestos. Estúdio. Figura 29. Alfaiataria dos Gestos. Estúdio. Fotos de Gal Oppido. Fonte: Acervo do artista

Figura 30. Desenho processo de Alfaiataria dos Gestos. Fonte: Acervo do artista.

Figura 31. Cena de Zoopraxiscópio. Foto de Rogério Marcondes. Fonte: Acervo do artista.

tridimensionalidade (ver figuras 24, 25, 26 e 27)

Essas figuras recortadas à mão, por vezes, denotam uma certa urgência investigativa em que o desenho do corpo “nasce” no próprio recorte. Todo esse processo pode ser definido, também, como anotações de formas 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. Surgem, assim, os diários, cadernos de anotações ou notas esparsas que acolhem esta forma sensível no primeiro suporte disponível, Sensações que carregam ideias e formas em estado germinal. (SALLES, 2011, p. 64).

O desenho do corpo e o corpo que vai para a cena interagem de diversas maneiras, no tra-

balho de Alencar. Em Alfaiataria dos Gestos, 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 por vezes o espaço, interagiam com os corpos, criando uma experiência muito interessante sobre corpo e desenho – tridimensionalidade e bidimensionalidade. (ver figuras 28 e 29). E, fazendo um caminho de volta, a cena gera o desenho (ver figura 30).

Em Zoopraxiscópio, os desenhos de Alencar são transpostos para tecidos translúcidos e o fotógrafo Gal Oppido cria vídeos nos quais, com o movimento do tecido, os desenhos são sobrepostos, criando movimento. Esse vídeo é projetado durante o espetáculo (ver figura 31). Na relação corpo/desenho, no trabalho de Alencar, tudo é vida, tudo busca a vida – movimento. A

figura está em trânsito no corpo bi e tridimensional, mudando continuamente seu contexto. No palco, apresenta inúmeras possibilidades ao criar jogos com essas imagens e elas geram mais perguntas quando respondem as já feitas.

Assim, no processo de criação do artista, o corpo e o desenho, em suas particularidades e entrelaçamentos, se colocam como entroncamentos das redes produtores de imagem e comunicação gerando suas dramaturgias. Porém, para isso, Alencar se desestabiliza e se desafia constante. No entanto, esse desafio se apresenta como algo além de um recurso que o artista utiliza na construção de sua poética: Se desafiar é o estímulo constante que o ajuda a criar o caminho de seu projeto maior em arte, sempre elaborado na observância do protagonismo da continuidade de movimento – uma obra que é processo.

Referências

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Editora Annablume, 2005.

_____. **O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil**. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, p. 180-185, out.2009

MORIN, Edgar. **O método IV: as idéias**. Porto Alegre. Sulina, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Editora Annablume, 2004.

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

Wagner Miranda Dias

Doutorando em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Bolsista Capes. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC SP. Especialista em História da Arte - Teoria e Crítica pela FPA (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, coordenado pela Profa. Dra. Cecília Almeida Salles. É professor convidado na Pós-graduação em História da Arte da Faculdade Paulista de Arte; artista visual, diretor de teatro, ator, cenógrafo, figurinista e performer.