

Cecília Almeida Salles > **Arquivos da criação:
materialidades dos processos de criação**

Resumo

O objetivo deste artigo é propor uma discussão sobre materialidades na arte e no design, no âmbito dos estudos sobre processos de criação ("Crítica de Processo"). Serão discutidas, de modo mais específico, algumas questões que envolvem a complexidade dos arquivos de criação e sua inevitável imersão nas redes culturais, a partir do diálogo com a experimentação contemporânea.

Palavras-chave: Crítica de processo. Arquivos da criação. Materialidade. Processo de criação. Redes culturais.

> Cecília Almeida Salles é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação. Autora dos livros *Gesto inacabado* (1998), *Redes da Criação* (2006), *Arquivos de Criação: arte e curadoria* (2010) e *Processos de criação em grupo: diálogos* (2017). cecilia.salles@gmail.com

Orcid 0000-0003-3826-0142

COMO CITAR:
SALLES, C. (2020). ARQUIVOS DA CRIAÇÃO. REVISTA VAZANTES, 4(2), 187-199.
[HTTPS://DOI.ORG/10.36517/vazppgartesufc2020.2.60318](https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2020.2.60318)

Recebido em: 2020-09-23
Aceito em: 2020-10-19

Cecília Almeida Salles **Creation files:
the materialities at creation procedures**

Abstract

The objective of this article is to propose a discussion on materialities in art and design, within the scope of studies on creative processes ("Process Criticism"). More specifically, some issues involving the complexity of creative archives and their inevitable immersion in cultural networks will be discussed, based on dialogue with contemporary experimentation.

Keywords: Process criticism. Creation archives. Materiality. Process of creation. Cultural networks.

Com o propósito de fazer uma reflexão sobre materialidades na arte e no design, no âmbito dos estudos sobre processos de criação, ou seja, a crítica de processo, serão discutidas algumas questões que envolvem a complexidade dos arquivos de criação, com suas materialidades diversas e funções. Será também abordada a inevitável imersão dos documentos dos processos nas redes culturais.

A discussão sobre materialidade da criação parte de um breve relato da história da crítica de processo, marcada por sua permanente expansão e, conseqüentemente, não determinação de limites. Uma pesquisa, que começou nos anos de 1990, na literatura, no contexto interdisciplinar do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Assim, já em seu início, passaram a ser desenvolvidos estudos sobre os processos de criação em grande diversidade de áreas, como nas artes visuais, cinema, artes cênicas, arquitetura, design, fotografia, jornalismo, curadoria, entre outras. Trata-se de uma abordagem para criação, a partir de todo e qualquer documento ou registro dos processos, tais como anotações, esboços, diários, cadernos de artistas, registros audiovisuais, pauta, maquetes, roteiros (diferentes tratamentos), diferentes montagens, contatos fotográficos, ateliês, *briefings*, maquetes, protótipos etc. A pergunta que move os pesquisadores destes arquivos é: o que dos arquivos podemos extrair acerca dos processos de criação?

Esses documentos dos processos são vistos como índices do desenvolvimento do pensamento criativo, ou registros materiais da criação em processo. Outra característica dessa documentação é sua natureza intersemiótica, em outras palavras, são registros analógicos e/ou digitais do percurso, feitos na linguagem mais acessível ao artista, naquele momento, seja escrita, oral ou visual. Os documentos de Ignácio de Loyola Brandão, ponto de partida dessa linha de pesquisa, mostravam este percurso de tradução de linguagens como forma de desenvolvimento do pensamento literário. Diagramas, fotografias, mapas e referências cinematográficas e musicais transitavam na construção de seu romance *Não Verás País Nenhum*. Ao mesmo tempo, o olhar para os processos de outros artistas e escritores reforçavam a natureza intersemiótica da criação.

Na organização da exposição Bastidores da Criação (Centro Cultural Oswald de Andrade/SP, 1995), que marcou o início do grupo de pesquisa da PUC/SP nesta área, encontrei, nas gavetas de

Regina Silveira (1939-), lado a lado de seus desenhos preparatórios, montagens em xerox e disquetes, tirando a possibilidade de limitar o olhar da crítica de processo aos arquivos analógicos.

Neste mesmo contexto, Daniel Ribeiro Cardoso defendeu, em 2003, sua dissertação de mestrado, [*Arte/comunicação*]: *Processos de criação com meios digitais*, sobre Carlos Fadon Vicente. O pesquisador estudou os arquivos digitais do artista, estabelecendo contato não só com o fotógrafo, mas também com seu programador.

Trago, também, para estas reflexões, alguns documentos dos arquivos de criação do cineasta Evaldo Mocarzel (1960-): cartas enviadas aos montadores de seus futuros documentários. Só como forma de contextualização, estou falando de registros referentes a um projeto desenvolvido junto a um grande número de grupos teatrais de São Paulo. Ele acompanhou os processos sob a forma de registros audiovisuais, gerando documentários, que podem ser vistos como ensaios audiovisuais sobre processos de criação (SALLES, 2017).

Soube da existência dessas cartas, que me pareceram um interessante acesso à complexidade dos processos em grupo, pois o cineasta usou este documento para passar ao montador a experiência vivida em seu acompanhamento dos processos, junto com os fotógrafos. São cartas verbais, que traduzem a experiência teatral vivida sob a forma do audiovisual e alimentam a continuidade desse projeto cinematográfico.

Quanto à natureza dos documentos, destaco dois aspectos: feitos por necessidade do cineasta, passaram pelo percurso de tradução de linguagens, mencionado anteriormente. Mais um questão se coloca: eram cartas enviadas por e-mail, portanto, registros digitais. No contexto de seu processo, não faria diferença alguma se tivessem sido enviadas por correio.

Em um salto no tempo, passando por diversos estudos, nessa ampliação de formas de documentação, feita pelos próprios artistas, chegamos ao mestrado em andamento de Julia Meireles de Lima, sobre o *Instagram*, no qual ela discute, entre outras coisas, esse outro espaço digital encontrado pelos artistas para expor/registrar seus processos de criação.

Voltando à questão das materialidades, é interessante trazer outro exemplo recente: o “Congresso Materialidade e processos criativos no cinema português”, organizado pela Universidade de Florença (Italia), Universidade NOVA de Lisboa, Centre for Portuguese Language and Culture (King’s College, London) e Utopia - UK Portuguese Film Festival, criado em 2019. O evento surgiu a partir do GT “Cinema e materialidades”, na Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento (AIM) 2018, coordenado por Caterina Cucinotta.

A proposta do congresso é discutir o termo materialidades e sua relação com o cinema. Dizem os organizadores, no site português: No seguimento do *materiality turn* das ciências sociais e das ciências humanas, no decorrer dos últimos anos as pesquisas sobre a materialidade intensificaram-se também no âmbito dos *film studies* e dos *media studies*. Se for aplicado ao cinema, o conceito de materialidade remete para diferentes

elementos que interagem na realização de um filme: ferramentas, objectos, tecnologia, lugares, espaços e corpos.

Diversos tipos de matérias e materiais são incluídos em cada filme: tudo o que é filmado e gravado contém na sua origem uma história material que por sua vez se torna parte da história material do filme. Os filmes podem ser estudados como práticas sociais materiais no momento em que se foca a atenção nos diferentes aspectos na base da sua própria organização: da produção à escolha do *décor*; da realização dos figurinos à construção dos cenários; da montagem do *set* à fotografia; do desenho de som à pós-produção”.

Em seguida, explicitam a metodologia adotada para discutir a materialidade do cinema e sua relevância para a crítica:

O estudo da materialidade do cinema empenha-se em observar os vários elementos que constroem o objecto filme com o objectivo de valorizar a génese dos processos criativos aí implicados. Ao desmontar e ao isolar os diferentes componentes materiais, é possível perceber melhor a natureza do filme como objecto complexo, que nasce da montagem de acções únicas e actos concretos.¹

Ressaltam, ainda, o conhecimento gerado pela discussão dessa materialidade sobre a coletividade, na equipe de produção dos filmes.

Não fica claro na proposta, como obter esse conhecimento, isto é, não é mencionado, de modo explícito, o potencial dos arquivos como materialidade das produções cinematográficas; no entanto, os trabalhos do congresso discutem diferentes roteiros ou montagens, por exemplo, que são registros materiais dos processos, ou seja, documentos de arquivos da criação.

São registros feitos por necessidade dos artistas, em uma ampla diversidade de linguagens e materialidades. Abre-se, assim, espaço para a discussão sobre materialidade da criação fora da dicotomia material ou imaterial, podendo pensar em documentos de diferentes materialidades, com a mesma função, no contexto de cada processo de produção. Voltarei a estas questões mais adiante.

A constatação da diversidade de linguagens e materialidades dos documentos está estreitamente relacionada à expansão dos estudos sobre processos, no Grupo de Estudos em Processos de Criação (PUC-SP), na medida em que, ao estudar diferentes processos, observei recorrências ou aspectos gerais da criação, presentes em muitos deles. A sistematização de tais características gerou uma teoria crítica para a arte e a comunicação, com foco nos processos de criação (Crítica de Processos), apresentada nos meus livros *Gesto Inacabado* e *Redes da criação*.

Neste contexto, abre-se a possibilidade de serem feitos estudos comparados de processos de diferentes artistas, ou de campos, como arte e design, para citar somente um exemplo. Embora não seja este o objetivo deste ensaio, acredito que nestas pesquisas, comparadas a partir de instrumentos teóricos gerais, ou

¹ < <https://plataforma9.com/congressos/materialidade-e-processos-criativos-no-cinema-portugues.htm> >. Acesso em: 22 de novembro de 2020.

de uma abordagem comum, é oferecido o espaço para encontrar as singularidades.

Ao longo do tempo, passei a discutir os processos em grupo ou equipe. Algumas das reflexões geradas por esses estudos serão, aqui, retomadas para pensar a complexidade dos arquivos, mais especificamente, suas funções, voltando aos aspectos gerais da criação.

Funções dos documentos

Observei que estes documentos desempenham, na maioria dos casos, dois papéis, ao longo do processo criativo: armazenamento e experimentação.

O artista encontra os mais diversos meios de armazenar informações, que atuam como auxiliares, no percurso de concretização da obra. Nutrem o artista e a obra em criação. Quero enfatizar que o ato de armazenar é geral, está sempre presente nos documentos de processo; no entanto, aquilo que é guardado e como é registrado varia, de um processo para outro, até de um mesmo artista. O que está por trás dessa coleta e preservação é o fato de que aquilo o atrai, o incita, e a sensação de que aquilo pode ser útil em algum momento, ou seja, resguarda um campo de possibilidade. João Carlos Goldberg (1994) chama de coleta sensorial esse tempo de captação sensível de tudo que está em torno.

O armazenamento pode dar-se sob ampla diversidade de formas, como livros, objetos recolhidos, sites favoritos, anotações em diferentes suportes, gravações etc. Até mesmo em caixas de pedras.

Na exposição *Henry Moore: uma retrospectiva* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005), foi instigante ver que muitas das pedras e ossos coletados pelo artista, cujas formas o atraíram, foram guardadas e desenhadas, e depois passaram pelas gravuras, como “ideias para esculturas”. Essas gravuras/anotações chegam às esculturas na abstração da cavidade (do côncavo), afastando-se dos objetos coletados.

Outra função desempenhada pelos documentos de processo é a de registro de *experimentação*, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Neste momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas. São documentos privados, responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São possibilidades de obras. Sob esta perspectiva, são registros da experimentação, sempre presente no percurso de criação, encontrados em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, *story-boards*. Mais uma vez, a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções.

Não se pode, de modo algum, fazer qualquer tipo de generalização quanto à existência e conseqüente uso destes diferentes suportes materiais, nos diversos processos criativos, nem mesmo podemos generalizar o uso destes documentos, feito por determinado artista. Há variações de um artista para outro e de

um processo para outro. Estamos cientes de que não esgotamos, nestas listagens, as possibilidades de suportes, mas o que está sendo oferecido, aqui, é um aspecto de caráter geral, a partir do qual as singularidades de cada artista devem ser trabalhadas, caso a caso.

Esses instrumentos podem, também, aparecer de forma mista, como rascunhos e roteiros, registrados em diários, por exemplo, como observei em muitos momentos do processo de Loyola (SALLES, 2008).

Para responder, o que os arquivos digitais ou analógicos oferecem sobre processos de criação, o mais relevante é compreender as funções e, especialmente, o que move as coletas e experimentações, ou seja, o projeto dos artistas estudados. Estou falando dos princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador, como um todo. São as teorias implícitas no fazer, relativas à singularidade do artista. São planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças, que regem o seu modo de ação. Este projeto está inserido no espaço e no tempo da criação que, inevitavelmente, afetam o artista. A busca, como processo contínuo, é sempre incompleta. O próprio projeto muda ao longo do tempo.

O crítico de processo busca, portanto, compreender os princípios que direcionam os processos e as práticas que geram as obras. Daí a relevância de compreender as implicações das escolhas, tomadas de decisão e critérios e, conseqüentemente, comandos, que tornam as obras possíveis ou não.

As funções dos arquivos de criação ganham maior complexidade no contexto dos processos em grupo, como o cinema, o design e as artes visuais, se pensarmos no contexto mais amplo do ateliê ao espaço expositivo, envolvendo produtores, curadores, instituições de arte etc. Nestes casos, os documentos de cada membro do grupo convivem e interagem com outros, gerados por necessidade da troca entre os diferentes participantes.

Sob o ponto de vista dos documentos de interação entre membros do grupo, as cartas de Mocarzel parecem funcionar como forma de ambientação e envolvimento, feita em clima de contágio. Talvez um recurso para motivar os montadores. Ao mesmo tempo, é o meio encontrado de passar o bastão sensível e conceitual a outro membro da equipe, como ele diz para Ava Rocha, montadora de *Hysteria* (2015): “estou te enviando esta carta/e-mail com os conceitos que guiaram a realização do documentário”.

É importante destacar o contexto de produção deste projeto cinematográfico. É neste ambiente que compreendemos um dos elementos que moveram o projeto de Evaldo Mocarzel: registrar os processos de uma grande diversidade de grupos teatrais. Assim ele apresenta esta questão a Nathalia Okimoto, montadora do documentário “Hygiene” (2018²): “faz parte de uma série de filmes que estou realizando, em parceria com algumas companhias e que tem como objetivo resgatar, preservar a preciosa memória do teatro paulistano contemporâneo, que está ‘bombando’

2 < <https://www.youtube.com/watch?v=f7Xbg5lUjZg> >. Acesso em 22 de novembro de 2020.

artisticamente, linguisticamente, graças à garra e a criatividade dos grupos, e também à chamada “Lei do Fomento”, criada pelos próprios artistas durante uma mobilização muito importante que foi batizada de a ‘Arte contra a Barbárie’”.

A efervescência diz respeito a um momento que a cidade de São Paulo estava passando, segundo Mocarzel,

com o auxílio dessa lei, que possibilitou experimentações por longo prazo, não apenas circunscritas a um curto período de ensaios e a uma temporada de um determinado espetáculo. A ‘Lei do Fomento’ resgatou e valorizou o oxigênio primeiro da criação artística, que é a experimentação liberta de toda e qualquer imposição mercantilista do chamado ‘teatro comercial’, com suas receitas de sucesso ‘colonizadas’ e a estúpida avidez dos produtores pelos inconsistentes astros e estrelas televisivos. Não estou aqui querendo atacar o ‘teatro comercial’, muito menos a necessária preocupação com o público, pois o teatro não pode viver sem a presença viva de espectadores e um êxito no que diz respeito a plateias lotadas é sempre bem-vindo. (op.cit.; 2018)

O estado de ebulição que o teatro paulistano vivia, naquele momento, atraiu o cineasta que, por sua vez, ao propor este projeto, integra-se aos processos, sendo ele também responsável pelas reverberações desta efervescência internamente ao grupo, assim como externamente, quando produz os documentários.

A discussão sobre a materialidade da criação, no contexto da complexidade, passa, portanto, pela contextualização dos processos, em outras palavras, a inevitável imersão nas redes culturais.

Redes culturais

Os arquivos evidenciam artistas em criação imersos e sobredeterminados por sua cultura que, em estado de efervescência, possibilita o encontro de brechas para a manifestação de desvios inovadores (MORIN, 1998). Interação com as redes culturais, alimentando-se e trocando informações com o entorno. Saem, por vezes, em busca de diálogo com outras culturas. As obras, sistemas abertos em construção, agem como detonadoras de uma multiplicidade de interconexões.

As redes dos processos ganham mais complexidade quando se pensa em cada um dos membros do grupo imersos e sobredeterminados por sua cultura. Atores, diretores, iluminadores etc. interagem com seu entorno, alimentando-se e trocando informações e, ao mesmo tempo, o projeto teatral ou cinematográfico em curso, um sistema aberto, age como detonador de uma multiplicidade de interconexões com a cultura, interagindo com os outros membros dos grupos. Os campos de possibilidade se ampliam e começa a surgir a necessidade de fazer escolhas, a partir do modo de trabalho e dos critérios da equipe.

Quanto ao contexto histórico, ou efervescência, de algumas cidades, favoráveis ao surgimento de muitos dos grupos, o livro *A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950*, de Domenico De Masi (2007), oferece-nos exemplos

bastante interessantes, como o caso da Viena do final do século XIX e primeiros anos do século XX.

A cidade é mencionada tanto na discussão sobre a *Politécnica de Wiener Werkstatte*, como sobre o *Círculo Filosófico de Viena*. No caso da Politécnica, Moniconi e De Masi (2007, p.179) dizem que essa Viena oferecia as circunstâncias ideais “que favoreceram o nascimento desta cooperativa de artistas e artesãos, extraordinária tanto pela qualidade dos seus produtos como pela longevidade da sua existência”. No caos do *Círculo Filosófico*, é lembrada a efervescência dos cafés de Viena, aliás, mobiliados com as cadeiras da Casa Thonet, cujo processo também é discutido, neste mesmo contexto.

Quanto a esse marco na história do design de mobiliário, Palumbo (2007, p. 24) destaca a importância desse momento histórico, associada à sagacidade de seu fundador Michael Thonet, que pode ser visto como “filho do próprio tempo mas precursor de tempos novos” (PALUMBO, 2007; p.25-49). Fundada em 1853 na cidade de Viena a firma Gebrüder Thonet, ainda hoje podemos ver uma de suas cadeiras em: <https://thonet.com.au/products/no-18-thonet/> (acesso em 22 de novembro de 2020).

A discussão dos contextos dos processos envolve, portanto, questões relativas a momento histórico, efervescência cultural, aspectos relativos às especificidades de cada processo, liderança, modos e necessidades de formação dos grupos, encomendas (ou não) e formas de financiamento.

Para terminar a discussão sobre a materialidade da criação, levando em conta seus contextos de produção, trago do histórico de minha pesquisa, Loyola escrevendo *Não Verás País Nenhum*, no auge da ditadura, o crítico de processo compreendendo muitas das decisões tomadas em nome das restrições da censura, e o desejo de fazer um livro que “arrebentasse a cabeça” dos leitores, como o escritor afirma em seus diários.

Sem a proposta de fazer um histórico abrangente, passamos também pelo calor cultural do teatro paulistano, no qual, o projeto de Mocarzel estava imerso, e chegamos ao nosso contexto da pandemia, que está afetando, inevitavelmente, não só os artistas mas também nós, pesquisadores.

Observando, ainda de forma muito precária e incerta, nossa vida subitamente transformada por restrições, no que diz respeito ao espaço que passamos a ser obrigados a ocupar. Os limites são muito claros e palpáveis, mas as brechas previstas por Morin (1998) também passam a ser exploradas. Limites se transformam em campo de experimentação.

Em entrevistas, artistas falam sobre os limites e possibilidades de criação. O escritor moçambicano Mia Couto (2020), que é biólogo e jornalista, afirma, em uma entrevista para Ubiratan Brasil (2020), que o “modo de fazer poesia, agora, é estar na luta pela defesa da vida e da verdade, junto com os demais colegas jornalistas, regressando à condição de jornalista como já fui durante 12 anos”³.

3 < https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/05/13/interna_diversao_arte,854265/poeta-contador-de-historias-mia-couto-avalia-a-dura-realidade-da-quar.shtml >. Acesso em 22 de novembro de 2020.

E ao ser perguntado se mantinha uma rotina de escrita, diz que não crê que “este seja o melhor ambiente para a criação. Primeiro, porque é forçada. Depois, porque não posso esquecer que, apesar de tudo, vivo uma quarentena de luxo. Não é possível pensar que, para a maioria dos moçambicanos, esse confinamento tem implicações de sobrevivência muito graves. O sofrimento dessa gente não pode ficar fora das nossas casas por muito que nos fechemos dentro de quatro paredes”.

Milton Nascimento (2020), por sua vez, diz a João Ker, que “para nós, artistas, restou apenas uma única coisa: resistir”⁴, e lança com Criolo o EP (*extended play*) de quatro faixas ‘Existe Amor’, para arrecadar doações à população em situação de rua, na capital paulista.

Outras reações artísticas observadas dizem respeito aos processos, no âmbito das práticas comunicativas. Os processos mostram-se como uma tendência, para outros, na medida em que estão inseridos nas complexas redes culturais, como vimos. O aspecto comunicativo do processo envolve, também, “sujeitos como comunidade” (COLAPIETRO, 2016), travando uma grande diversidade de diálogos de natureza inter e intrapessoais, como com a obra em processo, com futuros receptores, crítica etc.

Algumas *lives*, umas das marcas desses nossos dias, parecem cumprir essa necessidade do estar com o outro, confirmando a constatação de Mário de Andrade (1989, p.61) que “a arte é social porque toda obra de arte é um fenômeno de relação entre seres humanos”.

Neste contexto, tenho visto o *Instagram* como espaço para tornar público ou compartilhar experimentações de naturezas diversas. Trago exemplo de dois artistas, que foram tema de dissertações do Grupo de Estudos de Processo de Criação, cujos processos continuam sendo acompanhados por nós, daí continuarmos a ter acesso a seus documentos (MARTINELLI, 2017; DIAS, 2018).

O fotógrafo Eustáquio Neves, por exemplo, retoma seus arquivos da criação, desenvolve um projeto de visitas virtuais à casa de artistas, faz leitura de portfólios, toca violão e ofereceu um curso *Processos criativos: em casa com Eustáquio Neves*. Fica clara sua intensa ação remota, gerando diferentes formas de interlocução.

O artista do corpo, Roberto Alencar, por sua vez, posta seus desenhos, experimentações, com a imagem, no Instagram e propôs o projeto *Aglomerado* no Zoom. Foi composto por duas performances, ao vivo, de 15 minutos, que investigam interações entre dança, desenho e vídeo projeção, feitas em sua casa e acompanhadas por conversas com os espectadores. O título já explicita o diálogo com o tema do isolamento social.

Assim ele apresenta para a Cia. Fragmento de Dança, os organizadores do Evento Terça Aberta, do qual *Aglomerado* fazia parte:

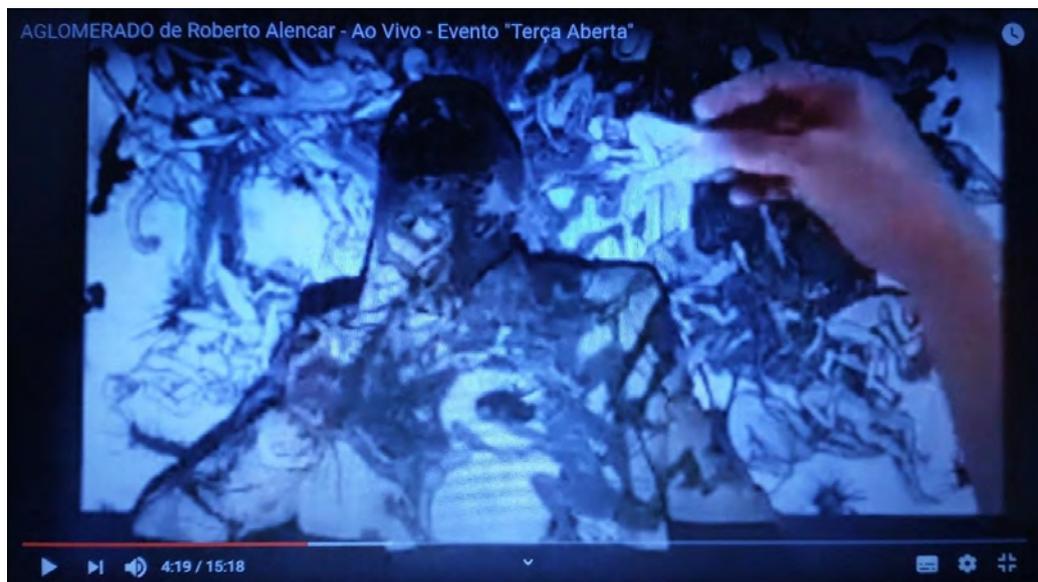
4 < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,para-nos-artistas-restou-apenas-uma-unica-coisa-resistir-diz-milton-nascimento,70003302182> >. Acesso em 22 de novembro de 2020.

Nesse contexto atual de pandemia podemos observar importantes transformações na maneira como cada um lida com o próprio corpo e com o corpo dos outros ao seu redor. Novos parâmetros relacionados ao conceito de espacialidade tiveram que ser introjetados com urgência. O mundo parece ter encolhido de repente. Somos inundados dia após dia por comunicados oficiais, dados estatísticos alarmantes, e noticiários em geral nos lembrando para evitar aglomerações a qualquer custo e ainda manter uma distância segura de qualquer outro humano. As regras de higiene se extremaram ao ponto de todos esconderem os próprios rostos com máscaras de proteção para fazer qualquer tarefa cotidiana em ambiente público. Nossos sorrisos - nesse momento de crise - só são permitidos no mundo virtual. No mundo real é recomendável neutralizar boca e nariz. Os rostos nus são como feridas abertas num ambiente contaminado. Angústia, medo e ansiedade vão se aglomerando no espaço interno do corpo e essas sensações vão criando nesse corpo confinado 'uma sopa borbulhante de gestos interditados. (ALENCAR, 2020⁵)

A partir dessa ideia de aglomeração interior e interdição é que surgem os elementos que vão compor a dramaturgia de *Aglomerado*. Os vídeos projetados sobre o corpo são filmes que foram feitos a partir de desenhos de autoria de Roberto Alencar, produzidos durante a quarentena. Os desenhos fazem parte de uma série intitulada *Coreografias de papel*. Nessa série Alencar se auto retratou em várias situações gestuais. Em seguida, as figuras foram recortadas em seu contorno com o intuito de libertá-las do fundo onde elas foram originadas. Dessa forma as imagens gestuais podem interagir, se aglomerar e se sobrepor de muitas maneiras criando diversas composições possíveis". (Documento cedido pelo artista)

Vejamos algumas imagens de como a dramaturgia proposta por Alencar chegou a todos nós que acompanhamos suas duas "performances", com toda a dificuldade de nomear aquilo que foi compartilhado publicamente, como o próprio artista comentou.

Fig 1. Roberto Alencar - *Aglomerado*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E22kFkHozss>. Acesso em 22 de novembro de 2020.



Para o olhar do crítico de processo, estávamos diante de testagens de uma hipótese artística, diluindo as fronteiras entre obra e processo. O que é arquivo e o que é obra? O processo é a obra. Foi sua forma encontrada para a necessidade de criação de um artista do palco e da interação de corpos, diante de nossas restrições. Tudo isso experienciado pela tela do celular ou computador, nosso espaço de compartilhamento, neste momento, sempre vital nos processos de criação.

Nossa discussão sobre as materialidades da arte (assim como do design ou do jornalismo ou da publicidade), sob o ponto de vista da crítica de processo, no contexto teórico da complexidade, levou-nos aos arquivos digitais e analógicos, suas diferentes funções e necessidade de contextualização.

Chegamos à experimentação contemporânea, que sempre exige que abramos mão de definições de fronteiras, e chegamos a obras em que desenhos, que um dia fizeram parte dos arquivos pessoais de Alencar, vão para o palco/casa, aglomerados em uma performance em estado experimental. Esta é uma observação ainda extremamente superficial, desta complexa e instigante dramaturgia da pandemia e das reflexões artísticas, que movem o projeto desse artista.

Referências

- ANDRADE, M. de. **O banquete**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.
- CARDOSO, D. R. **Arte/comunicação**: processos de criação com meios digitais, sobre Carlos Fadon Vicente. Dissertação de mestrado. São Paulo: Programa de pós-graduação em comunicação e semiótica, 2003.
- CENTRO CULTURAL OSWALD DE ANDRADE, **Exposição Bastidores da Criação**. São Paulo, 1995
- COLAPIETRO, V. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: PINHEIRO, A; SALLES, C.A. (org.) **Jornalismo expandido**: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 43-61.
- COUTO, M. **O vírus não pode ser entendido como o vilão da história**. O Estado de S. Paulo, Cultura. 13/05/20.
- DE MASI, D. (org.) **A emoção e a regra**: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950. 9ª ed. Trad. Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- DIAS, W.M. **O corpo em trânsito em meio às práticas comunicativas: processos de criação de Roberto Alencar**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, 2017.
- GOLDBERG, J. C. **Depoimento ao Grupo de Estudos em Processos de Criação**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1994.
- MARTINELLI P. **Eustáquio Neves**: sujeito fotográfico, memória e imagem. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, 2018.
- MOORE, H. **Henry Moore**: uma retrospectiva (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005).
- MORIN, E. **O método 4**: as ideias, habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulinas, 1998.
- NASCIMENTO, M. Para nós, artistas, restou apenas uma única coisa: resistir. O Estado de S. Paulo, Cultura. 14/5/2020.
- PALUMBO, M.R. "Bom gosto e bom senso na produção em série: a Casa Thonet". In: DE MASI, D. **A emoção e a regra**: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- SALLES, C. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
- _____. **Crítica Genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: Educ, 2008.