



# Interações do audiovisual e processos de criação: um campo de experimentação

*Audiovisual interactions  
with creative processes:  
a field of experimentation*



Wagner Miranda Dias<sup>1</sup>

Cecília Almeida Salles<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Doutorando em comunicação e semiótica na Pontifícia Universidade Católica/SP, bolsista CAPES, orientado pela prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Cecília Almeida Salles. Especialista em história da arte – teoria e crítica e graduado em artes visuais, ambos pela Faculdade Paulista de Artes. É ator formado pela Casa das Artes de Laranjeiras/RJ. É professor convidado de história da arte e semiótica na Pós-Graduação em História da Arte da Faculdade Paulista de Arte. Diretor de teatro, cenógrafo, figurinista, performer e artista visual. E-mail: wagnerdemiranda@hotmail.com

<sup>2</sup> Cecília Almeida Salles é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica/SP (PUC/SP). Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC/SP. Autora dos livros *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998), *Crítica genética* (2008), *Redes da criação: construção da obra de arte* (2006), *Arquivos de criação: arte e curadoria* (2010) e *Processos de criação em grupo: diálogos* (2017). E-mail: cecilia.salles@gmail.com

**Resumo:** Este artigo propõe uma discussão sobre a experimentação do audiovisual na contemporaneidade. Suas interações com os processos de criação e as artes cênicas são discutidas a partir dos projetos artísticos do documentarista Evaldo Mocarzel e do artista do corpo Roberto Alencar. Trata-se de estudo inserido em campo mais amplo de pesquisa, que propõe uma abordagem para a grande diversidade de manifestações artísticas sob a perspectiva de seus modos de produção: crítica de processos de criação. Apresentam-se, mais especificamente, reflexões teóricas sobre algumas questões que envolvem a produção contemporânea, incluindo a exploração de arquivos e as diferentes relações entre processo e obra.

**Palavras-chave:** audiovisual; artes cênicas; processos de criação; crítica de processos de criação; arquivos.

**Abstract:** This paper discusses audiovisual experimentation in the context of contemporary production. The interaction between its creative processes and performing arts will be analyzed based on the artistic projects of documentary filmmaker Evaldo Mocarzel and body artist Roberto Alencar. This study is part of a broader field of research that proposes an approach to the great diversity of artistic manifestation from the perspective of its modes of production: criticism of creative processes. Theoretical reflections concerning matters involving contemporary production will be presented: archive exploration and the varying relations between process and art work.

**Keywords:** audiovisual; performing arts; process of creation; criticism of processes; archives.

## Introdução

Este artigo objetiva inserir os estudos acerca dos processos de criação artística nas discussões sobre as experimentações contemporâneas do audiovisual, mais especificamente nas suas interações com o teatro. Trata-se de um estudo crítico dos percursos de produção desenvolvido a partir de uma abordagem fenomenológica, ou seja, os projetos artísticos do documentarista Evaldo Mocarzel e do artista do corpo Roberto Alencar serviram de guia controlador para as interpretações, que se sustentam na crítica de processos de criação.

É no estabelecimento de relações entre diferentes índices de processos que nos aproximamos da complexidade da rede da criação dos artistas estudados. A metodologia dessas pesquisas se assenta, sob esse ponto de vista, naquilo que Morin e Moigne (2000, p. 23), ao discutir a reforma do pensamento em direção ao desenvolvimento de uma inteligência mais geral, descrevem como a “arte de transformar detalhes aparentemente insignificantes em indícios que permitam reconstituir toda uma história”.

Entende-se, então, como uma proposta teórica gerada pelo potencial oferecido por arquivos da criação sob a forma de ensaios, diferentes tratamentos de roteiros, registros audiovisuais, diferentes cortes etc., bem como pelo acompanhamento de percursos criativos, a exemplo das artes cênicas, que será discutido neste artigo.

Retira-se, desse modo, uma teoria crítica de processos que está implícita na prática artística. É oferecida uma abordagem crítica para a criação, em sua natureza, de complexas redes em construção. Sendo assim, trata-se de uma teorização, no que tange ao processo de criação construída a partir da interação dos conceitos de semiose (Charles S. Peirce, 1992) e de rede (Pierre Musso, 2004), em diálogo com pensadores da cultura e da complexidade (Edgar Morin, 1998). Essa teoria crítica de processo não será aprofundada aqui, por não ser esse o nosso foco; no entanto, é relevante destacar que essas reflexões parecem responder a algumas indagações da produção contemporânea, que envolvem, entre outras questões, exploração de arquivos e diferentes relações entre processo e obra.

Em 2000, Daniel Ferrer explicitou a “vocalização transartística” da crítica genética ao afirmar que o desenvolvimento desses estudos se sustenta nos esforços que alguns pesquisadores têm ao “promover uma reflexão da crítica genética que atravesse as fronteiras dos gêneros e das artes”, e vê que esse é o caminho para os genéticos sobreviverem no século XXI (FERRER, 2000, p. 49), com destaque para o trabalho dos pesquisadores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, que já tinha tomado esse rumo.





Ao longo da pesquisa, a partir da ampliação da rede dos processos em equipe, pudemos refletir sobre a relação das cartas e os diferentes cortes dos documentários à medida que se tratava de um projeto em processo, visto que os documentários ainda não tinham sido feitos.

Sem nos aprofundar na análise desses arquivos da criação de Mocarzel, por já ter sido objeto de outras publicações, essa proposta de acompanhamento de processos, que não se sabia onde chegaria – um “documentário de busca” (BERNARDET, 2005, p. 143) –, possibilitou a feitura de cartas que verbalizam esboços de montagem, mostrando-se como uma espécie de roteiros a posteriori, isto é, após ter passado pela experiência do acompanhamento dos percursos.

Em muitas cartas, ele sugere aos montadores que fossem abertas pastas digitais como uma forma de armazenar situações mais abrangentes, que diziam respeito às especificidades de cada espetáculo, em outras palavras, aspectos gerais da rede do processo daquele grupo. É nesse momento que nos sentimos parceiros, pois adotávamos a mesma postura metodológica ao buscar alguns dos “nós” das redes da criação de cada espetáculo. Partíamos do estabelecimento de nexos entre as diferentes informações observadas, como anteriormente mencionado, em busca de recorrências que, em seu caso, revelavam as especificidades dos processos registrados. Ainda sob o ponto de vista metodológico, esses documentários de Mocarzel desenvolveram-se a partir do acompanhamento dos processos teatrais.

Além disso, embora ofereçam uma reflexão crítica sobre processos de criação ao mapear aquilo que seriam alguns dos princípios direcionadores de cada grupo, não são filmagens de espetáculos nem registros narrativos dos processos. Trata-se, portanto, de estudos críticos sobre processos de criação teatral com os mesmos propósitos dos textos verbais das pesquisas que dizem respeito ao desenvolvimento criativo. Podem ser vistos como ensaios críticos audiovisuais, em diálogo com a discussão de Arlindo Machado sobre ensaio cinematográfico, que por sua vez dá destaque ao documentário nesse campo (MACHADO, 2003). Logo, observamos o potencial de experimentação do documentário como espaço de elaboração teórica sobre processos de criação.

Se os documentários de Mocarzel, vistos como estudos críticos de processo, se expandem nesse campo restrito à linguagem verbal, é interessante lembrar um outro desmembramento experimental, quando os documentários vão para o cinema: o deslocamento do processo de criação teatral para o espaço “expositivo” do audiovisual – a sala de cinema.

Podemos observar, portanto, que o processo de criação também se torna obra, no que tange àquilo que é mostrado publicamente, de maneira semelhante

ao que foi discutido por Bernardet (2003) a respeito da instalação de Pedro Costa, mencionada anteriormente. Nesse contexto, lembramos do documentário *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, que leva para a sala de cinema registros de ensaio, uma proposta de experimentação teatral com o Grupo Galpão.

O próximo projeto de Mocarzel que será aqui discutido ganha contornos ainda mais complexos na diluição dessas fronteiras entre os registros audiovisuais de processo e as artes cênicas.

A obra *A festa de separação: um documentário cênico* (2009) é uma proposta do ex-casal Janaina Leite (atriz) e Felipe Teixeira Pinto (músico e filósofo), com direção de Luis Fernando Marques, também diretor do Grupo XIX<sup>3</sup>, do qual a atriz faz parte.

Assim Mocarzel apresenta o projeto para o montador Fernando Severo em suas cartas digitais: “fui convidado para interagir com eles numa aventura artística única, completamente inusitada: a transformação da separação ‘real’ de um casal (eles mesmos, Janaína e Felipe) num ato de criação artística que tinha como mote a separação do casal, que havia acontecido recentemente”<sup>4</sup>.

*Festa de separação* é um projeto multimídia que engloba um documentário cênico e esteve em cartaz durante alguns meses no Teatro Imprensa, em São Paulo, no segundo semestre de 2009, um documentário fílmico – o filme que iria ser montado –, um CD com composições do Felipe, as quais possuem algumas letras da Janaína, além de diversos encontros com parentes e amigos do ex-casal que serviram como “esboços do que foi se tornando a encenação” no Teatro Imprensa.

Podemos observar que há um campo denso de experimentação dramaturgica sob a forma de superposições de camadas audiovisuais, como é demonstrado pelo cineasta em sua carta: “me chamaram para interagir com eles no processo principalmente como documentarista”. Nessa ocasião, ele já tinha começado a participar de *A festa da separação* na filmagem desses esboços, já que o início do projeto apontava para a impossibilidade de definir o que é obra e o que é processo.

<sup>3</sup> Coletivo nascido no Centro de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo a partir de pesquisas acadêmicas. Seus espetáculos narram dramas sociais e políticos, apresentados em edifícios antigos, invariavelmente abandonados, aproveitando a arquitetura como cenografia e a luz natural como iluminação. O Grupo XIX de Teatro tem um trabalho contínuo desde 2001, criando um patrimônio simbólico com os espetáculos: *Hysteria*, *Hygiene*, *Arrufos*, *Marcha para Zenturo* (em parceria com o Grupo Espanca! – Belo Horizonte), *Nada aconteceu, tudo aconteceu, tudo está acontecendo* e *Estrada do Sul* (em parceria com teatro Dell’Argine – Itália).

<sup>4</sup> As citações fazem parte dos documentos de processo inéditos cedidos pelo cineasta.

Sob o viés das interações entre processo de vida e processo artístico, aspecto relevante do projeto de Janaína Leite<sup>5</sup> – sem entrar na complexidade de sua discussão –, destacamos aqui, sob o ponto de vista da experimentação audiovisual, as filmagens de Mocarzel que adensam as camadas sobre como a história da separação foi vivida e contada. Ao mesmo tempo, observa-se a ida das filmagens de seus encontros para o palco, e a isso o cineasta chama de “encontros”.

A escolha de procedimentos teatrais que atuam na não segmentação entre processo de criação e encenação é entendida na medida em que a “festa da separação” leva para o palco, sob a forma de vídeos, as festas que fizeram parte da textura de seu processo.

Assim, pode-se tecer a ideia de que a experimentação audiovisual expande a noção de dramaturgia teatral a partir dos processos vividos, das experiências trocadas, bem como dos contágios mútuos. Além disso, ressalta que essas questões ganham complexidade por serem documentários gerados com base em acompanhamentos de processos que integram e explicitam o potencial propositivo do crítico/cineasta.

Sob essa perspectiva, recorreremos aos estudos sobre processos de criação em equipe mencionados anteriormente para discutirmos as especificidades desta experiência vivida por Mocarzel no que diz respeito a diferentes modos de trabalho, que geram novas possibilidades artísticas.

Passemos, agora, para os outros projetos artísticos que movem nossas reflexões sobre experimentações do audiovisual em interação com as artes cênicas e seus processos de criação.

### **Roberto Alencar**

Roberto Alencar (São Paulo, 1973) é dançarino, ator e performer – artista do corpo. Em seu processo de criação, transita por várias linguagens e procedimentos artísticos, como criação de textos, desenhos, exercícios de improvisação, jogos etc. Concebeu e dirigiu os espetáculos *Um porco sentado* (14º Cultura Inglesa Festival), *Zoopraxiscópio* (18º Cultura Inglesa Festival) e *Alfaiataria de gestos*<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Ver Salles (2014).

<sup>6</sup> Entre os profissionais com quem trabalhou na área de dança/teatro destacam-se: José Possi Neto, Ana Teixeira, Renata Melo, Luciana Brites, Vanessa Macedo, Angela Nolf, Denise Namura, Elisa Ohtake e Lúcia Romano. Como ator, trabalhou com importantes diretores na área de cinema e teatro: José Celso Martinez Corrêa, Débora Dubois, Marco Antônio Rodrigues, Zeca Bittencourt, Mauricio Paroni de Castro, Hector Babenco, Sergio Rezende e Helena Ignez, entre outros.

Discutiremos aqui os espetáculos *Alfaiataria de gestos* (2012) e *Zoopraxiscópio* (2014) a partir de seus arquivos de criação que tínhamos em mãos, constituídos por 13 cadernos de criação e outros documentos desses processos: desenhos, estudos, projetos para editais, anotações e vídeos.

Acompanharemos o percurso criativo sob o ponto de vista de seus desenhos. Para Alencar, o desenho do corpo é ponte para a observação e estudo tanto do corpo quanto de seus estados. Isso significa que desenho e corpo são matérias-primas que formam um duplo de criação e investigação. Daqui, derivarão os limites e as adequações para a construção poética do trabalho de Alencar, que diz respeito às suas interações com a fotografia e com o audiovisual.

As relações entre o desenho do corpo e o próprio corpo que vão para a cena compõem o universo criativo do artista. Nessa discussão, o que interessa são os muitos estudos que foram encontrados (Figuras 1 e 2) que exploram o movimento do corpo e mostram ser reflexões visuais para o futuro espetáculo, *Alfaiataria de gestos*.



Figura 1: Estudos/desenhos para *Alfaiataria de gestos*.

Fonte: acervo do artista.



Esse procedimento, como veremos, é retomado no espetáculo *Zoopraxiscópio* (2014), que é construído a partir de uma vasta pesquisa sobre a obra de Eadweard Muybridge<sup>7</sup>, um dos mais importantes fotógrafos britânicos e marco na história do cinema, além de ser responsável por estudos pioneiros acerca da imagem em movimento. Ficou conhecido também por sua técnica de captura de imagens que utiliza várias câmeras em diferentes posições para fotografar movimento humano e animal. Foi o inventor do zoopraxiscópio, aparelho óptico revolucionário capaz de criar a ilusão de movimento animado, que tanto atraiu Roberto Alencar, a ponto de dar o nome do objeto a seu espetáculo.

O projeto proposto por Alencar baseou-se especificamente na coletânea *The human figure in motion*, obra que apresenta os trabalhos de Muybridge, na qual estão reunidas 4.789 fotografias de movimentos sequenciais de pessoas e animais que, segundo o projeto proposto por Alencar, seriam detonadores das ideias da dramaturgia cênica.

No projeto de *Zoopraxiscópio*, enviado para o edital Cultura Inglesa Festival-Dança (2013), Alencar explica que seu interesse pela máquina está na possibilidade de o movimento do corpo ser captado *frame a frame*: “as imagens eram impressas nas margens de uma base circular, uma espécie de disco que ao ser girado com velocidade por uma manivela, através de ilusão de ótica, as figuras podiam ser observadas em movimento, como num filme”<sup>8</sup>.

Devido à exposição *The photographer who proved horses could fly*, o artista pretendia utilizar o aplicativo The Muybridgizer, lançado pela Tate Britain em 2010, que possibilitava que uma cena fosse registrada por uma câmera de celular e depois convertida em imagens sequenciais, seguindo a estética do fotógrafo homenageado. Esse aplicativo seria utilizado para “fotografar pequenas células coreográficas criadas durante os ensaios. Com a intervenção do aplicativo cada célula coreográfica será decupada em uma sequência de quadros” (Figuras 4 e 5). Isso mostra que Alencar apropria-se da pesquisa de Muybridge no horizonte de seu projeto cênico.

<sup>7</sup> Eadweard J. Muybridge (1830-1904) foi um fotógrafo inglês. Desenvolveu quase todo o seu trabalho como fotógrafo nos Estados Unidos. Considerado um dos precursores do cinema.

<sup>8</sup> As citações fazem parte dos documentos de processo inéditos cedidos pelo artista.





As proposições iniciais do artista ganharam novos rumos ao longo do processo, pois foram estabelecidas relações com a fotografia e com o vídeo na ida para a cena, que passa a ter uma grande relevância na estruturação dessa obra. É no contorno dessas escolhas de Alencar que surge Gal Oppido, um dos seus parceiros artísticos, que faz parte da sua rede de criação há muitos anos na exploração do movimento.

Sobre Oppido, Alencar afirma que “a questão central de seu trabalho é o corpo e seus afetos. Um estudioso do corpo humano, Gal constrói imagens e gestualidades muito potentes e com muito movimento, seja com o gesto rápido e sinuoso de seu desenho, ou com as suas lentes forradas de pele humana e luz”.

Ao explorar a relação fotografia, vídeo e cena, Alencar retoma os desenhos de *Alfaiataria de Gestos*, adensados pela sua reflexão visual no embate com a pesquisa de Muybridge. Daremos destaque a três intervenções audiovisuais que fazem parte do espetáculo *Zoopraxiscópio* para compreender a complexidade das relações dessas linguagens no contexto da experimentação cênica proposta por Alencar e Oppido. A primeira diz respeito à exploração de máscaras, e as outras são reencontros com seus esboços. Para discutir a máscara, vejamos o seguinte registro fotográfico da encenação (Figura 8):



Figura 8: Cena de *Zoopraxiscópio*. Máscara de papel. Foto de Rogério Marcondes.  
Fonte: acervo do artista.

É interessante observar que foi encontrada uma anotação nos cadernos de ensaios de Alencar que roteiriza a entrada da máscara no vídeo:

*6763 Riscar a face/Rasgar a máscara  
Até 1:02 → rasga a máscara/repete algumas vezes  
Começar a partir de 12 segundos/aumentar o ritmo do risco mais rápido/usar repetição*

*Cortar no 1:02 para 1:24  
1:24 → usar os gestos da mão rosto/até o final*

Em seguida, ele prevê a ida do vídeo para o palco:

*Usar a cena toda voltando bem rápido  
Emendar com o stopmotion do rosto*

Pode-se observar que o roteiro prepara a cena na qual o performer explora o uso da máscara de modo desdobrado, isto é, tanto em cena quanto no vídeo, simultaneamente.

A máscara, ao ser usada como procedimento artístico, torna-se parte do corpo e causa um estranhamento, assim demonstrando sua força. Ao promover o apagamento e/ou a criação de uma nova identidade, age como elemento potencializador do corpo do intérprete, instaurando um outro corpo e propondo novos contextos para a cena e para o espectador.

Dessa forma, a máscara ganha contornos mais dramáticos na grande tela com a qual ela contracena e se intensifica a partir da multiplicação de rostos, que é gerada pela relação do intérprete com o vídeo.

Em um primeiro momento, a máscara é apresentada como neutra, isto é, uma massa de papel branco posta sobre o rosto, que a partir da ação do performer se torna inequivocamente personagem. Isso é feito a partir do trânsito entre a projeção audiovisual, o ato de desenhar e o corpo do artista.

O vídeo pré-gravado reproduz a mesma ação de mascaramento e desenho sobre a máscara que o artista fará em cena, mas não há intenção de sincronicidade entre essas ações. O vídeo não é utilizado como simples ampliação da imagem a fim de que o público veja a ação do corpo mais claramente; isso significa que age como um outro performer numa proposição de jogo de cena ao contracenar com Alencar. Há a necessidade de criar margens não rígidas para que a interação entre o audiovisual e o corpo aconteçam do modo como o artista deseja, pois o ato de contracenar supõe um jogo, e o jogo é vivo.

Por isso, no roteiro que o artista cria para essa cena, em vez de ele definir quantas vezes determinado gesto será repetido, prevê, de modo vago, “algumas vezes”.

Essa instrução a si próprio é a margem que o artista propõe para que as linguagens possam interagir sem a fixidez de uma coreografia prévia, oferecendo espaço para escolhas feitas no momento da ação performática, o que promove a manutenção de um fluxo contínuo.

Nessa intervenção especificamente, o audiovisual agrega um desdobramento inusitado e radical nos usos e significados da presença da máscara na cena, pois além de focar o corpo, amplifica-o e multiplica-o. São novos corpos que interagem, novos significados que emergem a partir das relações entre a presença do performer e a imagem projetada. O artista arquiteta uma variedade de formas e sentidos na experimentação bem como o choque entre essas contaminações e mediações. Ao atuar como multiplicador e amplificador do corpo, o vídeo também atua como uma máscara superdimensionada.

As duas outras intervenções de audiovisual que serão aqui discutidas envolvem a volta dos estudos sobre o corpo em movimento, iniciados no processo de criação de *Alfaiataria de Gestos*, como mencionado anteriormente.

É interessante observar que os processos de criação são movidos por inquietações que movem os projetos artísticos ao longo do tempo e, muitas vezes, são preservadas em documentos, como os cadernos de Alencar. Seus arquivos de criação agem como espaço de armazenamento e experimentação permanentes, na medida em que são retomados em novas perspectivas e ressignificados ao longo do tempo.

Sobre a segunda intervenção, observemos a seguinte cena de *Zoopraxiscópio* (Figura 9):



Figura 9: Cena de *Zoopraxiscópio*.

Fonte: acervo do artista; foto de Rogério Marcondes.

Nesses momentos do espetáculo, os desenhos, agora explorados por Oppido, saem dos cadernos e vão para a cena, e Alencar dá continuidade à sua proposta de dialogar com o vídeo. Os estudos de corpo e de movimento são traduzidos a partir do potencial do audiovisual. Assim, em cena o artista adequa o tempo, o corpo, o movimento e as ações às propostas ao impor novos tempos e atitudes às formas e estados do corpo. O corpo do artista, interagindo com o audiovisual, reage a esse novo lugar e performa com as imagens projetadas na construção da cena, tanto nos ensaios como nas apresentações públicas.

Nesse sentido, o encontro do artista com os desenhos e os vídeos nessa intervenção surge como elemento fundamental, pois age de modo a amalgamar o processo de criação do espetáculo (desenhos/estudos) por meio do audiovisual.

A terceira intervenção, também interessante para as reflexões aqui propostas, é outro diálogo com os esboços que vêm sendo explorados por Alencar ao longo do tempo em suportes diferentes. Nesse caso, em um caderno de folhas transparentes, como vemos nas Figuras 10 e 11:



Figuras 10 e 11: Caderno de folhas transparentes.

Fonte: acervo do artista.

Como se pode observar, os desenhos dos corpos no caderno de folhas transparentes são testagens de hipóteses no plano das inquietações deste artista. É um caderno feito para ser manipulado, pois a transparência e a superposição das formas se ativam no movimento, visto que se revelam como uma potente ferramenta de sua pesquisa poética que, no caso de *Zoopraxiscópio*, gera interações com o audiovisual a partir dessa exploração da imagem em movimento.

Esse caderno, portanto, é feito de confrontos, a partir das superposições dos desenhos, entre formas bidimensionais, propondo tridimensionalidades, e o estático, com potencialidade de movimento.

Essas experimentações levadas para o tecido serão usadas na composição da projeção audiovisual dessa outra intervenção de Oppido. O tecido leve e translúcido oferece outra materialidade para os procedimentos experimentados nos cadernos, também transparentes, explorando novas superposições.



Figuras 13 e 14: Desenhos no tecido sobrepostos em movimento.  
Fonte: acervo do artista; foto de Gal Oppido.

Em entrevista para os pesquisadores, Alencar explicou que a passagem dos desenhos para o forro de um vestido de noiva – por ele comprado em um brechó – foi feita de modo artesanal, colocando o que ele chama de “bonecos” um a um por baixo do tecido e (re)desenhando com caneta de tecido.

Assim, novas camadas do processo adensam essa exploração de corpos em movimento. A projeção dos vídeos no decorrer do espetáculo cria novas sobreposições com a cena, com o corpo de Alencar e com os novos tempos. Parece ser um zoopraxiscópio que se alia a um caleidoscópio, trazendo à tona outras possibilidades de relações entre processo e obra na exploração de seus esboços – sempre em mobilidade.

### Considerações finais

Imersos nas experiências provocadas pelos projetos artísticos aqui discutidos, chegamos a algumas conclusões.

No contexto do audiovisual, Evaldo Mocarzel leva seus ensaios críticos audiovisuais e processos de criação para as salas de cinema, que costumam abrigar filmes em seus cortes finais, ou seja, considerados acabados.

Já na *Festa de separação*, o cineasta, em suas múltiplas interações na produção do documentário cênico de Janaína Leite e Felipe Teixeira Pinto, provoca o adensamento da experimentação dramatúrgica sob a forma de superposições de

camadas audiovisuais. Ao mesmo tempo, gera uma diluição de fronteiras entre o processo e o espetáculo que vai para o palco.

Todos os projetos de Mocarzel aqui discutidos deixam claro o potencial do documentário como campo de experimentação.

Roberto Alencar, por sua vez, encarna as inquietações dos artistas de nosso tempo, incitados a responder às contradições múltiplas e fragmentadas do contemporâneo. Alencar é um artista que atua na interação das linguagens artísticas e estabelece nesses trânsitos a singularidade de seu trabalho, que se dá como algo vivo e forjado nas necessidades que a elaboração da obra solicita.

Sua pesquisa acerca do corpo em movimento não se esgota, mas amplia o campo de possibilidades a cada trabalho, engendrando redes em constante expansão. Nos seus processos, a investigação das relações entre imagem e movimento atua como detonadora de caminhos e produz camadas de significados para o desenvolvimento de propostas artísticas e suas materialidades. Seus arquivos trazem à tona uma densa relação entre linguagens, que passam por múltiplas traduções: desenhos que se transformam em vídeos ou fotografias; fotografias que se tornam desenhos e vídeos; e desenhos que vão para tecidos, são projetados e vestidos. O artista faz também experimentação de alguns recursos audiovisuais, como a multiplicação e amplificação do corpo, assim como o superdimensionamento da máscara.

Os deslocamentos de seus arquivos de criação – cadernos de ensaios, fotos, diários de bordo – para o palco explicitam camadas de seu processo de criação, diluem fronteiras do universo privado e evidenciam a não segmentação entre processo e obra.

Os projetos aqui discutidos mostram, portanto, como as interações com o audiovisual geram um vasto campo de experimentação, pois envolvem explorações de arquivos bem como o apagamento de fronteiras entre o processo de criação e o objeto mostrado publicamente. São questões ligadas aos processos de produção, e não às obras. Defendemos, assim, que são propostas artísticas que precisam do olhar da crítica de processo para que se consiga lançar luzes sobre as suas complexas singularidades.

## Referências

BERNARDET, J. C. “O processo como obra”. *Folha de S.Paulo*, Caderno Mais!, 13 jul. 2003.

BERNARDET, J. C. “Documentários de busca: 33 e passaporte húngaro”. In: MOURÃO, D.; LABAKI, A. (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 143-56.

