

ROBERTO ALENCAR DO DESENHO À CENA E VICE-VERSA: A CONSTRUÇÃO DO CORPO GROTESCO

*Roberto Alencar from drawing to scene and vice-verse: the
construction of the grotesco body*

Wagner Miranda Dias

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP

Resumo: O artigo investiga os percursos de criação do artista do corpo Roberto Alencar, refletindo sobre a produção do grotesco em seu trajeto criativo, destacando as relações entre desenho e corpo. A análise foi elaborada por meio do estudo de documentos de processos criativos de Alencar, criados no desenvolvimento de seu trabalho, à luz das teorias de Cecília Almeida Salles sobre crítica de processos de criação, que tem como base a semiótica de C.S. Pierce e propõe diálogos com autores como Victor Hugo, Vsevolod Meyerhold e Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: Processo de criação; Corpo; Grotesco.

Abstract: The article investigates the paths of creation of body artist Roberto Alencar, reflecting on the production of the grotesque in his creative path, highlighting the relationship between drawing and body. The analysis was elaborated through the study of documents of creative processes of Alencar, created in the development of its work, in the light of the theories of Cecília Almeida Salles on critical of creation processes, that is based on the semiotics of CS Pierce and proposes dialogues with authors such as Victor Hugo, Vsevolod Meyerhold and Mikhail Bakhtin.

Keywords: Creation process; Body; Grotesque.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun-dez/2019, p. 195 a 208

Roberto Alencar é dançarino, ator e performer – artista do corpo de São Paulo. Em seu processo de criação transita por várias linguagens e procedimentos artísticos, como a criação de textos, desenhos, exercícios de improvisação, jogos etc. Aqui observaremos processos circunscritos a realização de três espetáculos de sua autoria, na cidade de São Paulo: Um Porco Sentado (2010), Alfaiataria dos Gestos (2012) e Zoopraxiscópio (2014) e para as ilustrações que criou para a revista Murro em Ponta de Faca em 2010. Ao refletirmos sobre processos de criação, de modo mais geral, não é incomum perceber o uso do atravessamento de linguagens e procedimentos que não pertencem, inicialmente, ao escopo da matéria prima do artista. Ao analisarmos o trajeto de Alencar fica claro que o artista transita com grande consciência por diversas linguagens e procedimentos, por vezes inusitados, como veremos. Segundo Salles:

O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos

criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos “mundos” novos, está relacionada a outras e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado, quando nexos são estabelecidos. (SALLES, 2011, p. 93-94)

Esses aspectos inferenciais e sistêmicos presentes nos processos criativos de Alencar fornecem à pesquisa uma série de possibilidades de análises. Nesse artigo, investigaremos uma pequena parte do processo em que o artista cria desenhos que parecem sublinhar determinados estados do corpo – tanto no desenho do corpo, como no corpo que vai para a cena – relacionados a um sentido de grotesco. O sentido de grotesco, provavelmente, já estava presente desde os primórdios da cultura humana, porém esse termo foi cunhado entre os séculos XV e XVI:

O termo refere-se a um tipo de motivos pictóricos que se difundiram em Itália entre finais do século XV e as primeiras décadas do século XVI e que foram denominados grotescos porque eram inspirados nas pinturas encontradas nas salas subterrâneas (grutas, em italiano grotte) da Domus Áurea, em Roma. (D'ANGELO, CARCHIA, 1999, p. 171)

As questões existentes entre as categorias estéticas, biológicas e sociais dos conceitos de Beleza e de Feiura estão no âmago das definições do grotesco. Victor Hugo, ao discorrer sobre essas questões, esclarece aspectos fundamentais sobre o grotesco:

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

conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 2002, p. 36)

Esse sentido de incompletude que o feio propõe, em que “aspectos novos” são apresentados sem cessar, serve de modo muito eficiente à análise dos processos criativos de Alencar, ligados às relações entre seus desenhos de corpos e o corpo que vai para a cena. Segundo Meyerhold (2012, p. 212), “o grotesco tem outra maneira de chegar ao cotidiano. O grotesco aprofunda o cotidiano de tal maneira que ele deixa de ser em si somente natural”. O grotesco é a mistura dos elementos mais díspares e inusitados, da revelação do inesperado e não natural, foge das regras do “certo” e “errado” e tem na exacerbação (hiperbolização) uma característica central. Além disso, no grotesco, algumas partes do corpo são evidenciadas e outras relegadas.

Essa divisão do corpo, onde algumas de suas partes são hierarquizadas, traz questões interessantes que se colocam de maneira fundamental para uma reflexão acerca do grotesco. Bakhtin, em seu estudo sobre o grotesco, afirma que:

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

A partir do corpo grotesco, os sistemas morais são subvertidos e distorcidos, e torna-se clara a relação íntima entre a arte, a vida e a morte. Em suas pesquisas sobre o

trabalho do ator e o grotesco, Meyerhold afirmava que:

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



Imagem 1 – Desenhos de Roberto Alencar, 2010, São Paulo. (Acervo do artista)

Nesse sentido, Alencar apresenta nos seus desenhos “estados” do corpo físico/emocionais/formais, em que oposições físicas criam contrastes, talvez pretendendo ampliar os limites do corpo em cena e

expandir essa experiência para algo além de um acontecimento acabado. São imagens de corpos onde todas as potências – musculares, ósseas, espaciais, de movimento e gestuais – estão “ligadas” e maximizadas, e em que, na transposição da experiência empírica tridimensional para a bidimensionalidade, visam apontar, em suas contradições, o supernatural. Desenhos de corpos potencialmente reativos, ativáveis, latentes, pulsantes, atentos, que tentam captar “estados” do corpo expressivo, porém, extraordinário (ver imagem 1), por sua representação não estar ancorada na reprodução das possibilidades reais do corpo, mas em possibilidades que ultrapassam exageradamente essa qualidade.

Nesses desenhos, Alencar cria imagens de corpos anatomicamente impossíveis para a investigação da natureza dessas representações em que estados de tensão são descomedidos. A falta ou excesso de membros, desproporcionalidades físicas, posições corporais inexequíveis, denunciam que o artista não

pretende que a imagem sirva à representação de um corpo real. Esses estudos de corpos já prenunciam experiências com o monstruoso e o grotesco pelo qual ele se interessa intensamente.

Alencar, ao adentrar nas questões do grotesco, nos oferece um universo em que são postas questões que nos levam a refletir acerca do espaço, da cognição e do movimento nos desdobramentos e trânsitos do corpo nas artes contemporâneas e, principalmente, nos aspectos dos processos de criação ligados às escolhas de procedimentos e recursos poéticos. Alencar cria uma grande quantidade de desenhos desses corpos grotescos (ver imagem 1), que se configuram, num determinado momento, como hipóteses de possíveis estados do corpo que vai para cena, possibilidades de as formas impossíveis transitarem do desenho à cena. É importante frisar que esses desenhos de corpos têm origem em seus exercícios e treinamentos corporais e se dão do corpo que vai para a cena ao desenho do corpo. Salles se utiliza

de Peirce ao pensar sobre esses aspectos inferenciais do signo que geram hipóteses:

Toda cognição, para Peirce, por definição, está fundada em alguma outra cognição. A natureza inferencial do processo nos remete ao raciocínio responsável pela formulação de hipóteses explicativas, a única operação lógica que introduz uma nova ideia. Em termos peircianos estou falando de abdução, que se trata de um dos modos de desenvolvimento do pensamento. (SALLES, 2011, p.169)

A teoria de processos de criação de Salles (2011) destaca a importância desses aspectos inferenciais na análise dos procedimentos criativos, como já vimos, e aponta, ainda, que a formulação de hipóteses é caminho para a entrada de novas ideias. Que hipóteses Alencar levanta ao propor, em seus desenhos, a subversão do corpo naturalmente articulado em corpo monstruoso e impossível e/ou híbrido de animal e homem? O que ele quer ao movimentar essas

quimeras? Segundo Bakhtin (1987), ao evidenciar partes do corpo e exagerá-las, o grotesco pode apresentar o corpo como cômico, que é risível, ou bizarro, que surpreende, ou ainda, trágico, que amedronta e repugna.

No entanto, ainda que se apresente, regularmente, com características de humor, toca em aspectos do humano que falam a dimensões de fragilidade de nossa existência coletiva profundamente. Um de seus cadernos (ver imagem 2), referente ao processo de *Um Porco Sentado*, em que Alencar se apropria de um trecho do artigo *O Corpo Desfeito por Francis Bacon*, de Rogério Luz (2000, p. 305), transcrito abaixo, pode nos dar uma pista do que o artista procura.

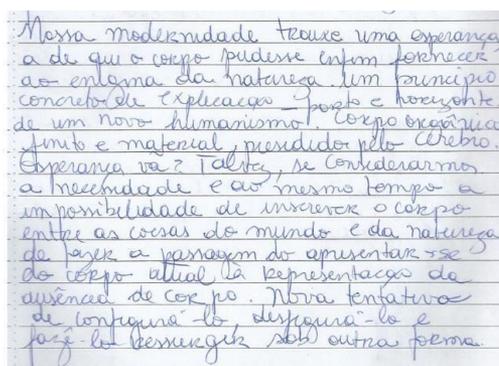


Imagem 2 – Fragmento de texto do artigo *O Corpo Desfeito por Francis Bacon*, de Rogério Luz, do processo de *Um Porco Sentado*. (Caderno de ensaio)

Transcrição do texto da imagem 2:

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

As quimeras de Alencar (ver imagens 3) estão a serviço da desconstrução de um universo estabelecido e estático, talvez pretendam “desfigurá-lo e fazê-lo ressurgir sob outra forma”. O acionamento desse corpo grotesco propõe movimentar os sentidos para fora de seus vícios e acomodações constantemente. Há que se desfazer de camadas e

mais camadas para se atingir o centro. De acordo com Alencar, no texto *Acrobacia da Carne no Trapézio dos Ossos*:

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

Para Meyerhold (2012, p. 213), “o fundamental no grotesco é a tentativa constante do artista em levar o espectador de um plano recentemente alcançado para outro que não espere de modo algum”. As intensidades para que as relações com o público aconteçam de acordo com a necessidade do artista dão caminhos para a construção da obra: Alencar explicita aspectos de sua relação com o público no *Projeto Incunábula: O Trânsito do*

*Corpo Entre a Dança e o Desenho*¹ em que assinala que pretende “proporcionar um espaço de criação e intercâmbio entre desenho, vídeo, música, corpo e público”. Esse aspecto da relação artista/público é observado por Salles:

O artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre artista e receptor. [...]. Essa relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido. Essa relação é descrita de diferentes maneiras: complementação, cumplicidade, jogo, alvo de intenções, associação, soberania do receptor e possível mercado. (SALLES, 2011, p. 54)

Aqui encontramos uma chave esclarecedora de um importante interesse de Alencar pelo grotesco: a relação com o público. Alencar parece lutar contra uma inércia inicial, contra um adormecimento das coisas em

¹ Esse projeto está em análise pela comissão de jurados do 27º Fomento à Dança da Cidade de São Paulo.

seu trabalho e, conseqüentemente, no mundo. A erupção do personagem, a partir desses procedimentos, aprofunda o trânsito dos significados que são postos na cena. Não há nenhuma estabilidade no jogo artista – público, não se pretende nada fechado ou pronto.

A proposta é um “intercâmbio” que deve se dar no sobressalto da atenção e rapidez em que são colocadas as possibilidades e imagens. Uma memória corporal deve ser acionada por parte de quem observa, para que uma ponte se estabeleça. Um laço comunicativo deve ser erigido por ambas as partes.



Imagem 3 – Desenhos criados para a revista *Murro em Ponta de Faca*², em 2010. (Acervo do artista)

² Revista de arte, cultura e dança. Visa preencher uma lacuna aberta pela mídia, mais interessada em assuntos cujo imediatismo insano atrai leitores, ouvintes e telespectadores ávidos pelo consumo superficial da informação. Trata-se de um processo

Nesse sentido, sobre o espectador da cena contemporânea, Desgranges afirma que:

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

O processo explicita ao público as dramaturgias do grotesco, o artista instiga posturas autorais e ativas para que

que revela uma sociedade apartada de valores humanistas e que a revista pretende questionar. Incluída em projeto da Cia. Borelli de Dança contemplado pelo Programa Municipal de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, a revista pretende discutir com profundidade os aspectos que entrelaçam a dança, em todos os seus estilos, características, etc., à sociedade contemporânea. Isso inclui a relação da dança com o público e com os meios de comunicação.

interações aconteçam e se estabeleça uma linguagem. Nesses diálogos com o público, para a elaboração de linguagem, compreendemos que as propostas de Alencar utilizam possibilidades expressivas do corpo que não se intimidam em transitarem no desconforto, na apresentação da instabilidade da forma, para a construção da cena. Segundo Bakhtin, as potências das imagens grotescas estão no movimento, seus significados acontecem sempre nas sobreposições dos polos e na instabilidade da forma:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o

fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 1987, p. 21- 22)

Esses desenhos parecem focar em possibilidades de representação de um corpo com fisicalidades e ações exacerbadas e impossíveis como modo de indicar/buscar caminhos mais radicais na criação de artificializações, ampliações e desconstrução na ação do corpo que vai para a cena, lançando mão de objetos, figurinos, iluminação, projeções (ver imagem 4). Alencar nos esclarece sobre suas questões acerca da representação do desenho do corpo e do corpo que vai para a cena, no texto do Projeto de *Alfaiataria dos Gestos*:

“Descobrir o que move estes corpos é o primeiro passo na construção da linguagem que estamos propondo, para num segundo momento escolhermos como eles se movem. [...]. Os assuntos citados abaixo são potentes incentivadores na investigação de dinâmicas cênicas e de qualidades de movimento: A forma e a

deformação. A figura e a transfiguração. A imobilidade e o movimento. O fluxo e o bloqueio. As forças visíveis e as invisíveis. O orgânico e o autômato. A desconstrução e a organização. O belo e o terrível. O ínfimo e o exuberante. A resistência e a fragilidade. O real e o inventado. A sombra e a claridade. A harmonia e o descompasso. O pensamento e a ação. A fala e a escuta. A carne e o espírito. Queremos encontrar um lugar no corpo, um estado físico e mental, onde todos estes conceitos dancem desterritorializados destruindo as grades que aprisionam as ideias e os sentimentos antagônicos em gaiolas separadas. Um corpo humano em verdadeiro devir possui todas estas dicotomias e paradoxos coexistindo. O caos e a ordem estão irmanados e entranhados nas células deste complexo organismo”.

Para Meyerhold (2012, p. 216), “a arte do grotesco é fundamentada na luta entre o conteúdo e a forma”. Ao propor essa investigação, a partir do enfrentamento de dicotomias

próprias do grotesco, como vimos em Bakhtin, o artista assume que parte de seu processo criativo se apoia fortemente no embate de oposições físicas e conceituais, como proposta de desnaturalização da forma e pesquisa de possibilidades comunicativas mais sutis. Afinal o que se deseja, num primeiro momento, é descobrir “o que move estes corpos”, para encontrar esse “lugar no corpo, um estado físico e mental, onde todos estes conceitos dançam desterritorializados” e, no entanto, se a busca desse lugar de desterritorialização está a serviço da criação da “construção da linguagem”, de uma comunicação, não pode se descolar totalmente da realidade do mundo objetivo.

O movimento, interesse intenso de Alencar, é um dos motes mais importantes no estabelecimento do grotesco, e Bakhtin o relaciona, também, através do uso de dicotomias, com os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco que “efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo

e do novo; em todos esses aspectos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados” (BAKHTIN, 1987, p, 277).



Imagem 4 – Cenas do espetáculo *Um Porco Sentado*, de 2010. À esquerda, Renata Aspesi; no centro, Roberto Alencar; e à direita, Renata Aspesi. Fotos de Gal Oppido. (Acervo do artista)

No espetáculo *Um Porco Sentado*, o grotesco se faz presente em vários aspectos da ação. Está, por exemplo, no uso subversivo do corpo dos atores, como na cena em que a dançarina Renata Aspesi – personagem “Cara-cabelo” – “caminha” com o corpo “invertido” com uma luva de boxe vestida em seu pé esquerdo, acaba por encaixar um pé na boca de Alencar – personagem “Carpaccio man” (ver imagem 5, figura à esquerda) ou, ainda, quando Aspesi se veste com folhas de

jornal ou de papel de seda, criando um corpo-criatura, em que, por vezes, é impossível se perceber a forma humana (ver imagem 5, figura à direita). Acerca das relações entre espaço, objetos e figurinos, na elaboração do grotesco em sua cena, Alencar reflete, no texto *Proposta conceitual do Figurino de Um Porco Sentado*, que:

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



Imagem 5 – Cenas do espetáculo *Um Porco Sentado*, de 2010. À esquerda, Renata Aspesi e Roberto Alencar; à direita, Renata Aspesi. Fotos Gal Oppido.

É da natureza do corpo grotesco se ancorar firmemente na fisicalidade, na concretude que se estabelece no eterno inacabamento de sua forma (BAKHTIN, 1987, p. 22). O que encontra eco em características inferenciais dos processos de criação, segundo Salles. “O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento” (SALLES, 2011, p. 84). Ao observarmos os desenhos de Alencar, percebemos que são representações do corpo que estão à espreita, prontas para se materializarem como um corpo vivo, presente, em que se coloca a possibilidade de representação de algo tão maior que nós mesmos.

Na impossibilidade de se materializarem tridimensionalmente, reside a possibilidade da tridimensionalidade, como vemos nessas imagens de *Zoopraxiscópio* e *Alfaiataria dos Gestos* (ver imagem 6) em que as relações com o desenho são intermediadas pelo corpo, objetos e projeções. Os desenhos pulsam em promessa de vida, sangue. Ao observarmos os corpos em cena se relacionando

*Roberto Alencar do desenho à cena e vice-versa:
A construção do corpo grotesco*

com desenhos, identificamos a materialização dessas forças. Assim, as relações entre os desenhos do corpo e corpo em cena, se materializam nas contradições, possibilidades e impossibilidades das formas e do movimento, em aspectos intimamente relacionados ao sentido do grotesco.



Imagem 6 – À esquerda, cena de *Alfaiataria dos Gestos*, de 2012, com Ana Seelaender e Renata Aspesi. Foto de Rogério Marcondes. À direita, cena de *Zoopraxiscópio*, de 2014, com Roberto Alencar. Foto de Domingos Quintiliano.

A procura pelo estabelecimento de uma nova organização que resolva os desafios propostos, muitas vezes por ele mesmo, Alencar pretende apontar tendências que indiquem outros lugares possíveis (internos e externos) propícios para o desenvolvimento para sua arte. Isso se dá na fricção e na geração de movimento entre o conhecido e o desconhecido. O

que é desenho pode vir a ser corpo e vice-versa. Alencar não quer um corpo real, quer um corpo superlativo mas verdadeiro, que gere um universo comunicativo onde, nas palavras do artista: “o caos e a ordem estão irmanados e entranhados nas células deste complexo organismo”.

Recebido em: 30/03/2019

Aceito em: 28/05/2019

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1987.

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. *Dicionário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 1999.

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

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun-dez/2019, p. 195 a 208

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

DESGRANGES, Flávio. *A interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística: percursos de um pretérito imperfeito*. In: DESGRANGES, Flávio. SIMÕES, Giuliana. (Orgs.). *O ato do espectador teatral: perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo: Hucitec, 2017.

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

LUZ, Rogério. *O corpo desfeito por Francis Bacon*. *Nat. hum.*, Dez 2000, vol.2, no.2, p.301-328.

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

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

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

SALLES, Cecília Almeida. *Arquivos da criação: arte e curadoria*. São Paulo: Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética e semiótica: uma interface possível*. In: ZULAR, Roberto. *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Anablume, 2006.