

A JAULA: PROCESSO DE CRIAÇÃO OPERATIVA

João Carlos (Chico) Machado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS¹

RESUMO

O texto trata do processo de criação do espetáculo *A Jaula*, realizado pelo Grupo Insubordinado de Pesquisa coordenado pelo autor. Em formato de relato, descreve e analisa a concepção e a realização do espetáculo a partir do conceito chave da pesquisa, a operatividade, estabelecendo relações entre prática e teoria a partir dele.

PALAVRAS-CHAVE

Operatividade; criação coletiva; dramaturgia.

ABSTRACT

The text deals with the creation process of the show *A Jaula*, carried out by the Insubordinate Research Group coordinated by the author. In report format, it describes and analyzes the conception and performance of the show based on the research's key concept, operativity, establishing relations between practice and theory based on it.

KEYWORDS

Operativity; collective creation; dramaturgy.

COMEÇANDO PELA OPERATIVIDADE

Este texto apresenta um relato e uma análise do processo de criação do espetáculo *A Jaula*², desenvolvido pelo Grupo Insubordinado de Pesquisa (GRIFE), o qual coordeno, sob o viés do conceito de *operatividade*.

Questionamentos sobre relações não-subordinadas entre os textos cênicos foram norteadores do grupo desde o seu início, em 2015. Formado por mim e por estudantes de graduação do teatro, das artes visuais, do design, e da música, além de outros

¹ Professor efetivo do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Artista, performer e pesquisador.

² Registro em vídeo integral do espetáculo disponível em: <https://youtu.be/JWwWtALpGkw>. Cumpre observar aqui que é um registro de baixa qualidade e que de modo algum dá conta da experiência propiciada pelo espetáculo.

colaboradores sem vínculo institucional efetivo, ao longo deste tempo ocorreram diversas entradas e saídas de seus integrantes. Mas a continuidade das realizações práticas e teóricas do grupo mantiveram-se e, no ano de 2018, a partir do desenvolvimento da pesquisa, eu havia fixado e escolhido o conceito de *operatividade* como chave para um novo projeto. Sobre este conceito, cito uma de suas definições lançada em artigos já publicados por nós:

A *operatividade* apresenta-se quando o processo de criação se dá a partir de operações do fazer material e prático e dos equipamentos e recursos técnicos utilizados que se tornam parte essencial do sentido que o trabalho artístico tem para quem o elabora, quando o modo como algo é feito é tão ou mais importante do que aquilo que é feito ou do efeito que uma obra pode causar em outros. (MACHADO, 2018, p. 219-220)

Ao privilegiar a *imaginação material*, conforme noção estabelecida por Gaston Bachelard³, a operatividade associa o aspecto processual do trabalho criativo e a produção de sentido através do aspecto factual e concreto dos materiais e dos fazeres práticos. A operatividade conecta-se, então, justamente à valorização dos sentidos presentes na realização de tarefas e operações técnicas e físicas que constituirão as obras, e que são anteriores aos efeitos estéticos gerados a partir deles. Em termos dos processos de criação no teatro, podemos dizer que a operatividade se interessa pelo que ocorre antes da produção das formas e antes da constituição da fábula, de uma diegese, de uma narrativa ou de uma ficção dramatúrgica, que surgem posteriormente justamente em decorrência das operações primeiras.

TRABALHANDO NO LUGAR

No início de 2019, sob a égide deste conceito, ocorreu então uma renovação dos integrantes⁴ do grupo que participou da criação do espetáculo e que permanece quase todo até hoje. Este ‘novo grupo’ mostrou-se interessado em experimentar com a prática de marcenaria, atividade que desenvolvo relacionado ao meu trabalho solo pessoal. Importante dizer que os encontros regulares GRIPE aconteciam no LUGAR, que era o atelier que eu mantinha na época. O Lugar era um espaço amplo, e estava equipado com

³ Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou mais brevemente, a *imaginação formal* e a *imaginação material*. [...] Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há - conforme mostraremos - imagens da matéria, imagens *diretas* da *matéria*. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. (BACHELARD, 1998, pp. 1-2)

⁴ Integrantes do grupo que participaram do processo de montagem e das apresentações do espetáculo: Alana Gomes Sprada, Bina de Sá, Chico Machado, Eva Carpa, Gabriel Godinho, Julia C. Bravo, Ricardo Zigomático e Walter Diehl.

equipamentos e ferramentas diversos, incluindo o necessário para as práticas mencionadas aqui.

Lá o grupo contava com a facilidade de poder realizar as tarefas práticas e realizar experimentações com o que estava sendo construído no mesmo espaço e nos mesmos encontros. Eu já orientava os participantes a construir em madeira ‘estações de trabalho’ pessoais, no formato de pequenos e compactos carrinhos/palcos sobre rodas, que serviriam como área de atuação e deveriam conter os equipamentos e acessórios que cada um estivesse interessado em investigar e manipular.

Algumas pessoas de fora do grupo, que viam ou ficavam sabendo o que estávamos fazendo, entendiam que fazíamos o cenário para criar espetáculos cênicos (seria uma dramaturgia da cenografia, se assim o fosse), mas eu sempre explicava que não era isso, pois que eles só se tornariam cenários no momento em que estivessem associados a uma ficção dramaturgica. E o que fazíamos, conforme mencionei acima, era buscar sentido nas operações em si, com as coisas e com o corpo, antes das camadas formais e ficcionais que deveriam surgir posteriormente.

Importante observar que estas condições que dispúnhamos, tanto materiais como de espaço físico, propiciava a indistinção entre espaço de construção, de experimentação, permitindo uma relação íntima e continuada com as coisas que estávamos construindo. Uma das decorrências disso, para dar um exemplo, foi que acabamos por utilizar a ação de serrar e contar com a presença de uma serra circular elétrica de bancada como parte de uma das cenas do espetáculo (Figura 01). Assim, o aprendizado e a prática com ferramentas e materiais de marcenaria, que geralmente ficam ‘confinadas’ à execução cenotécnica, tornaram-se parte integrante do que foi apresentado.



Figura 01. Cena inicial do espetáculo *A Jaula. Still* do vídeo de registro da apresentação realizada no LUGAR, em Porto Alegre. Janeiro de 2020. Acervo do Grupo.

Mais do que a construção e elaboração de materiais que seriam usados em cena, a exploração e a experimentação criativa no espaço com os materiais e com as coisas construídas fez parte tanto do processo criativo como da cena. O princípio operativo também regeu a escolha do que seria experimentado fisicamente e espacialmente. Decidimos partir das necessidades práticas e executar as tarefas necessárias de buscando um sentido expressivo ao fazer isso. Se precisávamos, por exemplo, levar as madeiras serradas e as partes construídas de uma parte para outra do espaço, então deveríamos fazer isso explorando expressivamente estes materiais e sua relação com nossos corpos, mas sem deixar que a expressividade em si se sobrepujasse à necessidade prática de cada operação.

AS OPERAÇÕES E AS IMAGENS

Começamos a fazer as estações de trabalho pela constituição de bases em formato de carrinhos com rodas. Quando tivemos três carrinhos construídos, experimentamos puxá-los com cordas para fazer deslocamentos no espaço, levando pessoas e materiais de um canto a outro. Começamos a descobrir possibilidades diversas com isso. Enquanto um ou dois performers os puxavam um carrinho, um ou dois performers ficavam dentro e em cima deles para serem carregados. Um jogo de força e equilíbrio e uma espécie de competição entre quem puxava e quem era puxado, explorando forças físicas como gravidade, inércia, aceleração centrípeta, entre outras, gerou muito material expressivo que foi utilizado posteriormente em cena. A cena do ‘desfile’ (Figura 02) colocada no espetáculo surgiu a partir desta atividade, assim como utilizamos este procedimento de deslocamento diversas vezes para fazer e entrar e sair os equipamentos necessários para a realização das cenas.



Figura 02. Cena do desfile do espetáculo *A Jaula*. *Still* do vídeo de registro da apresentação realizada no LUGAR, em Porto Alegre. Janeiro de 2020. Acervo do Grupo.

Outra cena, bastante marcante, que surgiu da necessidade de transportar os materiais dentro do espaço da cena é aquela onde um dos integrantes do grupo propôs que fôssemos empilhando diversas ripas de madeira serradas em seus ombros e em torno de sua cabeça. Com o acúmulo destes elementos sobre os ombros, suportando muitos quilos e formando uma imagem que me remetia visualmente a um ninho de pássaro de grandes dimensões (Figuras 03 e 04), ele circulava andando até o limite pessoal de suas forças, encerrando a caminhada ao sucumbir ao esforço, deitando em um determinado ponto do espaço.



Figura 03. Cena do espetáculo *A Jaula*. *Still* do vídeo de registro da apresentação realizada no LUGAR, em Porto Alegre. Janeiro de 2020. Acervo do Grupo.



Figura 04. Cena do espetáculo *A Jaula*. *Still* do vídeo de registro da apresentação realizada no LUGAR, em Porto Alegre. Janeiro de 2020. Acervo do Grupo.

Aos poucos, através destas experimentações, começamos a aproveitar as imagens e metáforas disparadas por estas ações operativas, principalmente no que elas tinham em comum: a exploração do trabalho e as relações de poder entre os performers. Assim, durante as discussões e trocas de ideias mantidas pelo grupo ao longo de todo o processo, sugeri que este fosse o assunto ficcional do trabalho, e finalmente adotamos a ideia que iríamos construir uma jaula sobre rodas, e que faríamos como que parte dos seus construtores ficassem presos dentro dela no final, sendo confinados, ameaçados e psicologicamente torturados (não havia agressão física de fato no espetáculo) pelos que ficavam de fora (Figuras 05 e 06).



Figura 05. Cena final do espetáculo *A Jaula*. Janeiro de 2020. Fotografia de Qex Bitencourt.



Figura 06. Cena final do espetáculo *A Jaula*. Janeiro de 2020. Fotografia de Qex Bitencourt.

Começamos então a cogitar e trazer para a camada dramatúrgica, por exemplo, a exploração do trabalho da construção civil, a desigualdade de tratamento e de condições entre patrões e empregados e assim por diante. Uma outra imagem importante que me ocorreu e que se tornou efetiva na fase em que realizamos experimentações com a presença de pessoas de fora do grupo, foi de que o público seria responsável pela circunstância criada, que ele seria levado de modo fático e concreto a construir o cárcere onde os construtores seriam enjaulados, tornando-se cúmplices do aprisionamento e da tortura. Assim, durante as apresentações promovemos a inclusão do público no processo de montagem das estruturas, convidando as pessoas para ajudarem a aparafusar as barras de madeira que comporiam a grade que fechava as paredes da jaula.

A relação com o público, e os modos de envolvê-lo na performance foi sendo construído também de forma paulatina. Começamos a convidá-los a participar da cena do desfile, e interagir com eles também em outros momentos. Como o LUGAR, para além de atelier e espaço de apresentação era também um espaço de convivência, tínhamos conversas informais e trocas com as pessoas que permaneciam lá ao final das sessões da Jaula⁵. O *feedback* dado por estas pessoas auxiliou também a ter noção de como nossas ideias e concepções eram percebidas por elas. Os relatos sobre a sensação de arrependimento, de culpa e até de indignação (em relação à camada ficcional do espetáculo, é claro) por parte daqueles que ajudaram a montar as grades da jaula nos indicaram que estávamos atingindo o que passamos a desejar ao longo do desenrolar do trabalho. O crescimento desta sensação atingiu o ponto máximo nas últimas apresentações quando o público, na cena final, começou espontaneamente a interferir na ação dramatúrgica, retirando as barras de madeira da jaula para libertar os performers que estavam lá confinados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como esperávamos, as circunstâncias envolvidas no desenvolvimento do trabalho, seja dos equipamentos e recursos disponíveis – contávamos também com equipamentos de som e de iluminação necessários e mínimos para as nossas demandas-, seja aquelas ligadas ao espaço que possibilitava e comportava em si a montagem, a experimentação e a apresentação foram determinantes na elaboração e nas modificações do sentido do espetáculo. Assim, podemos dizer que o sistema de produção que

⁵ No total foram seis apresentações, pois em seguida surgiu a circunstância da pandemia da covid-19, impedindo novas apresentações.

utilizamos estava intimamente ligado ao nosso processo de criação. Não executamos um projeto com predefinições a serem executadas, mas sim possibilitamos que o trajeto fosse sugerindo ou determinando os rumos da montagem. Ou, ainda, podemos dizer que partimos de um projeto que se propunha a ser desenvolvido durante o trajeto. Para esse tipo de proposição e de sistema de produção se torne viável e tenha critérios explícitos e bem definidos, a escolha metodológica de desenvolver as práticas a partir de um conceito operatório - no caso, a operatividade, chave do nosso projeto de pesquisa atual -, ao invés de partir de um texto dramático ou de um tema ficcional, mostrou-se efetivo e essencial.

Neste caminho adotamos os seguintes passos e estratégia: partir de operações práticas explorando a camada de sentido e o interesse presente nos modos de fazer e de seu potencial expressivo; obter formas e condutas expressivas a partir desta exploração; retirar daí imagens e metáforas para constituir a camada dramática ficcional; ajustar e fazer encaixes entre as experimentações práticas e o arranjo dramático; realizar o ajuste final da montagem pela experiência participativa do público.

Afinal, como também colocado por Gaston Bachelard, a imaginação material e a imaginação formal não se excluem, mas antes, tendem a se complementar. Os procedimentos operativos não impedem e não recusam as metáforas, a simbologia e a ficção, mas em nosso trabalho, estas camadas de sentido são disparadas e orientadas por estes procedimentos. Na minha experiência como artista, professor e orientador, considero essa processualidade como uma possibilidade importante, como uma alternativa relevante para desmistificar um pouco os processos e metodologias da criação, seja para os pesquisadores envolvidos, para o senso comum, ou para as concepções curriculares e pedagógicas dos cursos de artes nas escolas e faculdades de graduação.

REFERÊNCIAS CITADAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MACHADO, João Carlos. **Algumas relações entre a arte concreta e o vídeo**: o ato projetivo como dispositivo semântico na cena. Revista Arte da Cena, v.4, n.2, jul-dez/2018. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/54637/32653>. Acesso em: 10 ago. 2021.