

“ORQUESTRA QUE CONTA HISTÓRIAS”
AGRUPAÇÃO TEATRAL AMACACA

“Orchestra Telling Stories: *Amacaca Theater Agruaction*”

Cláudia Moreira Ribeiro*
Cristina Aparecida Leite **
Maria Lúcia da Silva Rosa ***

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade de Brasília

RESUMO: Este artigo expõe o resultado de observações do processo criativo do grupo de teatro de Brasília denominado ATA – Agrupação Teatral Amacaca, dirigido por Hugo Rodas. Foram feitas doze observações de ensaios, num período de dois meses, com registros em fotos e vídeos, além de anotações sobre o processo observado, elementos que formaram uma metodologia de pesquisa em Artes Cênicas, a partir dos materiais coletados no próprio processo criativo. Frente à realidade observada, alguns eixos norteadores emergiram no processo, como: a improvisação, a oralidade e a musicalidade, sobre os quais iremos discorrer neste texto. Para este diálogo entre a teoria e a prática, trazemos as vozes de: Artaud (2003), Barba (1994), Fortuna (2000), Grotowski (1992), Mauss (1994), Stanislavski (1983), dentre outros.

Palavras-chave: processo criativo; musicalidade; oralidade; improvisação.

ABSTRACT: This article presents the result of observations of the creative process of Grupo from Brasília: ATA - Agrupação Teatral Amacaca, directed by Hugo Rodas. Twelve rehearsal observations were made over a period of two months, with records in photos and videos and notes on the observed process, elements that formed a research methodology in Scenic Arts, from the materials collected in the creative process itself. Faced with the observed reality, some guiding axes emerged in the process, such as: improvisation, orality and musicality, which we will discuss in this text. For this dialogue between theory and practice, we bring the studies of Artaud (2003), Barba (1994), Fortuna (2000), Grotowski (1992), Mauss (1994), Stanislavski (1983), among others.

Keywords: creative process; musicality; orality; improvisation.

1 - Introdução

No segundo semestre de 2015, o Departamento de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília ofereceu a disciplina “Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas”, ministrada pelo Professor Doutor Marcus Mota. Uma das propostas de trabalho desta disciplina foi a observação do processo criativo de um grupo de teatro do Distrito Federal. Escolhemos o grupo ATA - Agrupação Teatral Amacaca, dirigido por Hugo Rodas.

O referido diretor é uruguaio e fixou residência em Brasília em 1975, firmando-se como um dos mais talentosos artistas de teatro da cidade e atuando não só como ator, mas também como diretor, bailarino, coreógrafo, cenógrafo, figurinista e professor de teatro. Sua trajetória sempre esteve e está ligada aos coletivos e parcerias com os quais trabalha, desde a década de 70, e sempre firmando parcerias com grandes diretores como Antônio Abujamra, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina e, atualmente, na Agrupação Teatral Amacaca (ATA), sua mais recente trupe.

Hugo Rodas recebeu os títulos de Comendador e Oficial da Ordem do Mérito Cultural de Brasília (1991 e 1992) e Cidadão

Honorário de Brasília (2000). Na Universidade de Brasília, foi docente do Departamento de Artes Cênicas durante mais de 20 anos, e hoje atua como professor-pesquisador. Esta instituição lhe conferiu o título de Notório Saber em Artes Cênicas (1998) e, em 2014, o de Professor Emérito.

O trabalho teatral de Hugo Rodas é permeado pelas artes plásticas, dança e música e, segundo ele, isso se deve à educação integrada recebida desde criança. Tal educação refletiu-se na sua formação pessoal e se tornou característica marcante em seus trabalhos. Quem trabalha com Hugo também é formado a partir dessa integração das artes (EGITO, 2017).

Durante dois meses, observamos doze encontros e, a partir das observações, construímos as reflexões que apresentamos neste texto.

No período observado (de outubro a dezembro/ 2015), o Grupo ATA não se encontrava em um processo criativo definido, com vistas a um espetáculo específico. Os ensaios pautavam-se em exercícios exploratórios e de improvisação, em busca de materiais para uma futura proposta.

O Grupo ATA surgiu em 2010, após a disciplina TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas), oferecida pelo Departamento de Artes Cênicas da UnB (Universidade de

Brasília) e era ministrada pelo próprio Hugo Rodas. Foram muitos os atores que participaram deste treinamento. Em 2012, os participantes estrearam o espetáculo *Ensaio Geral*, e em 2015 apresentaram o segundo espetáculo, *Punaré e Baraúna*, o qual logrou o prêmio SESC de trilha sonora, em novembro de 2015.

2 - Eixo temático I: A improvisação no processo criativo dirigido por Hugo Rodas

Durante o acompanhamento dos ensaios, podemos observar que os improvisos são recorrentes e fazem parte essencial do processo criativo.

Geralmente, o ensaio tem início com um comando para que os atores, baseados em um tema sugerido por Hugo, iniciem uma sequência de ações físicas quase sempre acompanhadas por uma música, também executada de improviso pelos atores.

Trata-se de selecionar e integrar novas possibilidades surgidas pela exploração dos atores, cujas potencialidades sugestionam o diretor, que, percebendo-as, solicita ao ator a tarefa de evidenciá-las.

Essa disponibilidade em deixar vir a ser o processo criativo, a partir de seus caminhos e

possibilidades, inerente ao seu modo de dirigir, resulta na ampliação da capacidade operativa do ator, que há de se manter em estado de responder criativamente aos comandos da direção no ato do desempenho, em vez de fixar-se a um padrão inicial muitas vezes “infantil”, como Hugo mesmo define, ou caricato.

Isso porque, como diretor exigente que é, normalmente não se contenta com o primeiro esboço cênico que o ator produz: para ele tudo o que se faz em cena precisa ser orgânico.

A palavra “organicidade” é muito utilizada por Hugo nos comentários dos improvisos realizados pelos atores. Para Stanislavski (1982), organicidade significa portar-se como as leis da natureza. Isso não quer dizer imitar a natureza, mas fazer uma ponte entre o concreto/real e o imaginário por meio daquilo que me é particular/natural e da ferramenta que ele criou denominada de “SE mágico”.

Já para Grotowski (1992), organicidade indica “(...) algo como uma potencialidade, uma corrente de impulsos, uma quase biológica corrente, que vem de dentro e vai em busca de cumprir uma precisa ação.”

O diretor Hugo Rodas entende que a organicidade é estarem trabalhando juntos corpo e palavra, tudo deve estar integrado a fim de que

não haja uma separação entre a oralidade e a ação, uma vez que tal cisão acaba produzindo soluções dissociadas daquilo que se pretende dizer.

Vale lembrar que Hugo Rodas teve uma rica formação cultural, tendo aprendido em sua infância piano, pintura, inglês, francês, italiano, bem como demonstrado grande interesse nas artes em geral, especialmente no teatro, e posteriormente também se tornado bailarino; é natural que o seu processo criativo abarque todas essas linguagens, o que é facilmente detectado em seus espetáculos e no seu modo de dirigir.

Sempre exigente, mas também extremamente generoso, requer dos seus atores uma entrega profunda no fazer teatral. Para ele, não há uma dissociação entre a vida e o teatro, razão pela qual está sempre procurando tirar o que há de melhor e mais verdadeiro dos atores com quem trabalha.

Assim, o que se pôde perceber nas observações do grupo ATA, é que havia um tratamento direcionado ao corpo dos atores nos improvisos, com o objetivo de cada vez mais eliminar bloqueios físicos e/ou psicológicos.

Na entrevista realizada com o grupo e também em algumas conversas com o diretor, pudemos perceber a influência em seu processo

criativo de alguns encenadores que se dedicaram ao estudo do trabalho corporal na formação do ator nesta mesma direção, tais como Antonin Artaud, Eugenio Barba, Grotowski e Peter Brook.

No entanto, não há uma regra e nem uma única forma de se realizar teatro para Hugo Rodas. Como sua formação foi plural, assim também é o seu processo criativo e assim também devem ser seus atores. Todos eles tocam algum instrumento musical, quase todos cantam e possuem uma ótima preparação corporal, a fim de que possam corresponder às expectativas e exigências de seu diretor.

O que se observou, ainda, na forma como conduzia os improvisos é que Hugo Rodas trabalha bastante com a chamada “via negativa”, do qual Artaud e Grotowski são importantes ícones, e que critica a racionalização do pensamento e das práticas corporais previamente construídas.

Para Marcel Mauss (1974) técnicas corporais são as maneiras que as sociedades tradicionais ocidentais se servem de seus corpos. Ele acredita que a educação fundamental de todas essas técnicas consiste em fazer adaptar o corpo a modos específicos de comportamento e de autocontrole.

Para Artaud (1993), é justamente este

tipo de conduta corporal controlada e resistente às emoções das sociedades civilizadas que bloqueiam o processo de criação teatral.

Assim, a via negativa no teatro parte do princípio de que a expressividade corporal do ator é enfraquecida pelos processos de socialização dos indivíduos.

A provocação que é feita aos atores por Hugo não é “como se faz isso?” E, sim: “isso não serve para mim...” porque é uma via fácil que leva à criação de estereótipos e clichês.

Para Hugo, o ator precisa estar sempre inteiro em cena; para isso, ele deve ser capaz de mapear seus bloqueios e de se tornar apto a eliminá-los. Assim, os improvisos são utilizados para que o ator (com o auxílio do diretor e de seus colegas) possa descobrir aquilo que o impede de estar completamente empenhado, com seu corpo, voz e mente em uma determinada ação, ou seja, descobrir aquilo que o impede de concretizar o Ato Total, que segundo Grotowski:

É algo muito difícil de definir, embora seja bastante tangível do ponto de vista do trabalho o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu [...] O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero como um degrau para o ápice do organismo do ator, na qual a consciência e o instinto estejam unidos (Grotowski, 1992, p. 180).

Por fim, durante quase todos os exercícios de improviso propostos por Hugo aos atores, também era recorrente serem realizados numa diagonal da sala de ensaios, utilizando-se um objeto tal qual uma cadeira ou o próprio instrumento musical pertencente a cada ator. Essa diagonal era quase sempre repetida, com comandos de tempo e ritmos diferentes, bem como novas possibilidades para os objetos, que se resignificavam a cada nova diagonal feita. Os atores também, algumas vezes, faziam uso de textos já interpretados em outros espetáculos ou trazidos para o ensaio a pedido do diretor.

Tal exercício nos pareceu ser uma partitura corporal, que na contemporaneidade das técnicas de composição da dramaturgia do movimento, segundo Pavis (2003) pode ser entendida como um instrumento do ator que funciona como um esquema objetivo e diretivo criado a partir de referenciais e pontos de apoio para a elaboração da complexa relação existente entre a dramaturgia do corpo e a composição da cena.

Assim, de acordo com o mesmo autor, a partitura preparatória seria o recolhimento e a fixação de materiais trazidos pelo ator que, ao longo dos ensaios, são remodelados e resignificados a partir do olhar do diretor, gerando a partitura terminal.

Já para Eugênio Barba (1995), o termo partitura, quando aplicado ao trabalho do ator, indica uma coerência orgânica. É a organicidade que torna a “ação real”, ou seja, ela garante o fato de a ação existir respeitando princípios pré-expressivos que convertem o corpo do ator em um “corpo-em-vida”.

O que se observou, portanto, é que o improviso é uma técnica muito utilizada por Hugo Rodas no seu processo criativo, com o objetivo de conhecer seus atores, perceber qual material eles podem lhe oferecer, provocar novas possibilidades de construção de cenas, bem como para desconstruir bloqueios e resoluções já prontas em seus atores.

2.1 - Eixo temático II: A Musicalidade

2.1.1 - A oralidade em foco

A Fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia. A pronúncia no palco é uma arte tão difícil como cantar, exige treino e uma técnica raiando pela virtuosidade. Quando um ator de voz bem trabalhada e magnífica técnica vocal diz as palavras de seu papel, sou completamente transportado por sua suprema arte. Se ele for rítmico, sou involuntariamente envolvido pelo ritmo e tom de sua fala, ela me comove. Se ele próprio penetra fundo na alma das palavras do seu papel, carrega-me com ele aos lugares secretos da composição do dramaturgo, bem como aos da sua própria alma. Quando um ator acrescenta o vívido

ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora. (STANISLAVSKI, 1983, p. 23)

Como afirma Stanislavski (1983), a pronúncia no palco é uma arte. Hugo Rodas parece perceber e concordar com essa afirmativa, pois é grande a ênfase que oferece ao trabalho com a oralidade durante os ensaios observados, o qual é definido por ele mesmo como a *dramaticidade da palavra*. Houve ensaios em que este talvez tenha sido o tema gerador de todas as propostas, dada sua recorrência e relevância.

Conforme FORTUNA (2002): “Voz é feitiço, enigma, poder. Voz é alma. Voz, com ela o ator atrai ou separa, une ou cinde, envolve ou rompe. Voz, magia viva, lenta ou rápida. Rara! Voz, instrumento nobre do ator. Seu corpo estético-erótico. Sua carne amante e rebelde”. Essa definição pode ser percebida durante muitos exercícios, pois Hugo buscava extrair o máximo de expressividade da palavra proferida que, também, precisava ser sentida, cujo significado deveria também ser percebido no corpo. Ao comando do diretor, de grande sensibilidade estética, podíamos perceber o quanto os atores tinham um melhor desempenho ao seguirem as orientações de Hugo Rodas.

De forma geral, pode-se dizer que uma

maneira linear de se explorar a palavra seria confortável, pois traria respostas prontas, de maneira estática, parada, algo totalmente contrário ao trabalho proposto por Hugo. Em sua direção, as palavras passam a ocupar um terreno movediço, totalmente inusitado, em que não basta ser proferida: é preciso que saia das entranhas do ator, ou seja, é necessário que o corpo esteja totalmente presente e junto à fala, para que a mesma não se torne algo perdido em si, pois, segundo GROTOWSKI:

Existem alguns impulsos que provêm do interior do corpo e que precedem uma reação do corpo, mesmo que seja inarticulada. São esses os impulsos que conduzem a voz (...) A voz é uma extensão do corpo, do mesmo modo que os olhos, as orelhas, as mãos: é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo, é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar. (GROTOWSKI, 2010, p. 158, 159)

Há, portanto, nos ensaios, a busca por um trabalho orgânico, com a participação ativa de todo o corpo, interligado em busca da expressão de uma verdade, desde o aquecimento corporal. Não existe um momento para treinamento específico da voz, separadamente do corpo. Com Hugo, o trabalho é feito de maneira integrada, por meio de atividades corporais e vocais ao mesmo tempo, característica que dialoga com a condução de Grotowski, em que:

(...) o que não deveriam fazer é, a meu ver, muito mais importante; quer dizer que não devem fazer exercícios vocais, mas devem usar a voz em exercícios que envolvam todo o nosso ser e nos quais a voz irá se liberar sozinha. Talvez devam trabalhar falando, cantando, mas não devem trabalhar a voz, devem trabalhar com todo o seu ser, com o todo o corpo (GROTOWSKI, 2010, p. 158).

Uma forma de melhorar a expressividade oral dos atores é por meio de um trabalho com a dicção. Para isso, houve a solicitação da leitura oral, em que era necessário ler o texto e repetir exaustivas vezes, em busca de uma totalidade de expressão. Conforme defende FORTUNA (2010), sobre a leitura em voz alta: “(...) é uma verdadeira arte. Possivelmente, bem mais difícil e complexa do que a representação teatral. Geralmente, não lhe damos muita importância. A leitura em voz alta educa os músculos da fonação e da articulação, disciplinando os movimentos respiratórios.” Assim, muitas vezes, foi possível apreciar o crescimento da expressão oral do ator ao seguir as orientações dadas. Hugo Rodas tem a capacidade de agir na sutileza.

Às vezes, apenas a diferenciação de uma entonação em uma palavra fazia a cena crescer em expressividade poética. A língua era tratada como algo vivo, em que as palavras precisavam ser *mastigadas*, sentidas, vindas de dentro para fora. A oralidade deveria acompanhar o trabalho corporal em todo instante. Hugo Rodas chegou a criar

uma nomenclatura para isso, a qual denomina: *Oralidade Muscular*, em que se exige total entrega corpórea, emocional e vocal. Tudo precisava estar conectado. Os atos cênicos também deveriam falar por si, impregnando a cena de completude. Novamente, podemos encontrar um diálogo com FORTUNA:

A que estrutura textual/sonora referimo-nos nestas relações? A uma estrutura muito, mas muito maior do que simplesmente a que faz o ator falar; mais extensa do que a simples e óbvia forma técnica; uma forma estética global, a compreender: corpo, razão, emoção, criatividade, sensibilidade, jogo, humanidade. Uma verdadeira poética da expressão oral no teatro, construída pelo maestro do jogo, o ator: o próprio jogador mágico (FORTUNA, 2000, p. 15).

Convém ressaltar, ainda, que a língua só se realiza enquanto prática social, o que pressupõe uma interação com os envolvidos. Será que o ator está sendo escutado por seus pares? E mais: será que está escutando seus pares adequadamente? Sabe-se que, muitas vezes, na atualidade, existe uma dificuldade em se escutar o outro efetivamente. Isso não pode estar assim na cena dirigida por Hugo; ao contrário: há um coletivo que precisa estar conectado, sintonizado e afinado; pois é “uma orquestra que conta histórias”¹. Hugo, diretor exigente, busca essa integração constantemente, verificando, intervindo, pedindo que se diga novamente, que se experimente de outras maneiras, que busquem

outras possibilidades.

Assim, a palavra nos permite adentrar no fluxo ininterrupto do discurso dos atores, cada um a seu modo, compondo os acordes da grande sinfonia, lembrando, ainda, conforme afirma FORTUNA (2000): “o objetivo final do ator é, mais que persuadir, enfeitiçar a plateia. (...) O ator deve ser incentivado a jogar permanentemente, procurando ser o maestro genial de um jogo fascinante: a oralidade em sedução”. Hugo Rodas parece ter domínio sobre como conquistar essa sedução, por meio das palavras, buscando a magia de sua expressão em plenitude. Algumas vezes, por meio de estímulos vários, as palavras vão surgindo soltas, desconexas, aleatoriamente. Assemelha-se a uma brincadeira com as palavras, pois é bastante lúdica a provocação. Os atores vão entrando na viagem com o diretor e as palavras começam a ganhar corpo, vão construindo uma semântica subliminar, a criatividade começa a fluir com a participação de todos e não demora muito para virarem poesia e... música.

2.1.2 - Trilha sonora e preparação vocal

Uma das funções que a música tem nos espetáculos teatrais ou performáticos é a de ser trilha sonora. Em alguns processos criativos, como o do grupo ATA, a música como o movimento e a voz falada do ator, é geradora

do próprio espetáculo e pode, muitas vezes, ir definindo as estéticas e narrativas do mesmo. O conceito do que vem a ser trilha sonora não é fechado. O pesquisador Chaves (2011) conceitua trilha sonora como tudo que se escuta no teatro, todas as sonoridades presentes, incluindo até o barulho, ruído do andar dos atores no palco, e especifica como *Trilha Sonora Total* quando abarca todos os sons do espetáculo e *Trilha Sonora Musical* quando se refere às músicas de cena na montagem teatral.

Há inúmeras formas de se trabalhar e/ou criar uma Trilha Sonora Total e, mais especificamente, uma Trilha Sonora Musical num espetáculo teatral. Uma delas seria a pesquisa investigativa com a criação, por encomenda, a um compositor em separado, a partir de um tema sugerido (guerra, pobreza, ostentação por exemplo), referências de personagens (cômico, dramático e outros), como inspiração às sonoridades. Outra forma seria a criação colaborativa com os atores, compositor e elementos cênicos durante o processo criativo, com o uso da improvisação, principalmente, sem centralizar a criação numa pessoa só, que é o caso do processo criativo dirigido por Hugo.

O uso de músicas prontas (não originais) em trilhas sonoras gera controvérsias porque estas músicas possuem históricos e identidades

culturais. Esta identidade pode mudar, de acordo com a região onde a montagem teatral ou performance é apresentada. As músicas são feitas de signos e a elas são agregados significados de maneira imprevisível. O boicote que a Orquestra Filarmônica de Israel fez com o repertório de compositores que apoiaram ou foram usados pelo regime nazista é um exemplo.

Para a criação de uma Trilha Total ou Musical, seja ela por um compositor ou em processo colaborativo, vai ser exigido um conhecimento prévio sobre as possibilidades de expressão vocal, percepção auditiva e execução instrumental dos atores. Segundo Chaves (2011), a técnica e a capacidade de criação estão diretamente relacionadas ao improviso. Quando o artista tem mais repertório e conhecimento sobre o instrumento que toca, mais possibilidades de escolhas ele tem no momento de improvisar. Para ele, o ator, ao cantar ou tocar algum instrumento, não precisaria ser um exímio músico, bastaria aprender a executar a música de cena ou sonoridade pedida para aquela montagem. Há nesta afirmação uma evidência da procura de soluções rápidas para uma deficiência na formação dos atores quanto ao conhecimento a respeito da sua própria voz e falta de treinamento vocal/instrumental. De acordo com Davini² (2007 apud Chaves, 2011), a falta de preparação vocal faz com que os atores sofram de “ansiedade vocal”

quando exigidos vocalmente a repetir pequenos trechos melódicos ou rítmicos. O que não deveria acontecer, pois já quando se trabalha um texto, estão trabalhando entonação, aceleramentos e desaceleramentos (variações de velocidade no ritmo da fala). Davini ainda condena a influência da separação entre corpo e mente que advém da concepção cartesiana. Para ela: “a voz é o artista e o som deve ser resultado de uma emissão corporal, de uma vivência corporal com suas virtudes e deficiências” (DAVINI, 2007, p. 85).

Há diferenças de projeção vocal para espaços abertos e fechados. Berry (1993), preparadora vocal do The Royal Shakespeare Company, diz que o conhecimento que o ator tem das características de sua voz gera autoconfiança e reflete na criação de sonoridades; na resposta às necessidades do espetáculo quanto ao palco e na construção da personagem. Ela aponta quatro fatores que condicionam a voz: ambiente, percepção auditiva, agilidade física e personalidade. Para ela: “a nossa voz é uma mistura do que eu ouço, como ouço e como elejo usar tudo que ouço à luz da minha experiência e personalidade” (BERRY, 1993 apud DAVINI, 2007, p. 60).

O compositor de trilhas sonoras Oliveira (2010 apud CHAVES, 2011) afirma que uma dificuldade extra de se cantar em cena é a ausência do registro tonal. Como acertar o tom sem um

apoio harmônico? Se para um músico experiente isso é sempre um desafio, imagine para um ator-músico. Muitos espaços usados para a cena não são adequados fisicamente para uma boa projeção da voz falada e voz cantada, sejam eles espaços abertos ou fechados. Pode haver excesso ou falta de reverberação. Isso pode ocasionar um desgaste vocal nos cantores se eles não tiverem consciência dos seus limites vocais e da otimização de suas emissões.

Chaves (2011) ressalta que uma apropriação dos signos musicais às vezes se faz necessária em uma obra vocal ou instrumental que se pretende executar e, para isso, é preciso o treinamento e desenvolvimento das habilidades exigidas. A figura de um preparador vocal / musical é então primordial para o aprimoramento técnico na execução vocal / instrumental e da escuta dos atores. O preparador e diretor musical do Grupo Galpão de M.G. Ernani Maletta diz:

(...) a execução dos diversos arranjos vocais é exercício usual para a continuidade de sua formação artística não apenas por alimentar a sensibilidade dos atores no que diz respeito ao seu ouvido musical e ao canto, mas, também, por permitir que eles se habituem a conviver com as várias vozes que a encenação exige, ampliando a sua capacidade de escuta cênica. (MALETTA, 2009, p. 30 apud CHAVES, 2011).

O trabalho com o canto coral é uma alternativa, tanto no treinamento de atores

para uma iniciação musical, com aprendizado de notação musical, exercícios de respiração e aquecimento vocal para o canto e aprimoramento do ator-cantor. Por ser uma atividade que é feita em conjunto, além de todos os benefícios citados acima, do ponto de vista econômico, não demanda um investimento tão alto quanto um ator iniciante pagar aulas particulares de canto ou preparação vocal.

2.1.3 - Orquestra que conta histórias

Na sua formação e carreira artística, além de pianista e ator, Hugo Rodas também foi dançarino. Integrou grupos de teatro-dança. Em especial no grupo em que trabalhou com a dançarina uruguaia Graciela Figueiroa exercitou um modo de produção cooperativo e de pesquisa corporal individual sobre a temática dada. Como as apresentações desse grupo se davam em espaços não convencionais, os atores-dançarinos eram responsáveis pela invenção do espaço e criação da atmosfera cênica, falando, cantando, dançando ou tocando instrumentos musicais (SOUZA, 2007, p. 56). Essa prática de se iniciar um espetáculo com música e/ou uma coreografia enquanto o público adentra o teatro, ou em um ambiente ao ar livre, a fim de chamar a atenção e delimitar o espaço de apresentação é muito presente nos espetáculos dirigidos por Hugo Rodas.

Tradicionalmente, a música instrumental é usada como abertura tanto em uma ópera, sendo tocada por uma orquestra, quanto em um espetáculo circense tocada por uma fanfarra, fazendo uma preparação, criando uma ambientação para o que virá a seguir: uma cena dramática ou uma cena cômica por exemplo. Segundo Chaves (2011), numa montagem teatral, a escolha dos instrumentos é feita de acordo com o ambiente onde se apresenta. Para o teatro de rua, há a preferência pelo uso da gaita (de oito baixos por sua intensidade sonora e peso do instrumento) ao acordeom pela facilidade de carregar. Instrumentos leves de percussão e violino também são bastante usados.

Na ATA, os atores que foram observados tocam gaita, violino, violão, contrabaixo, pandeiro, zabumba, acorde e saxofone. Com exceção dos que já possuem formação musical, os atores se encaixam no perfil dos atores-músicos, pois ainda se encontram em formação como músicos.

Em dois espetáculos assistidos: *Punaré e Baraúna* (ao vivo) e *Ensaio Geral* (pelo Youtube) há a presença de músicos convidados para executar a trilha sonora criada com os atores. Esses espetáculos iniciam suas narrativas com uma música de abertura³, a música de apresentação da ATA. Trata-se de uma canção em que todos os atores e músicos cantam e dançam criando uma

identificação de grupo que se denomina *Orquestra que conta histórias*. Perguntado aos atores o porquê de orquestra, um deles respondeu que escolheram o termo *orquestra*, mas o significado refere-se à fanfarra, de tocar e vibrar em conjunto. Nessas duas montagens, fica claro o uso da música como recurso de ligações entre as cenas tornando os espetáculos fluidos sem separações nitidamente marcadas. Em um das cenas de *Punaré e Baraúna*, mãe e filha dialogam: a mãe canta um recitativo; a filha responde falando e emenda uma música que é cantada pelos atores como um coro deslocando o foco da cena.

A música, em muitos momentos funciona como um *intermezzo*⁴. Hugo compõe suas cenas junto aos atores, equilibrando dois ingredientes básicos da forma musical: repetição e contraste. Segundo Bennett: “É necessária alguma repetição das ideias musicais para dar certa unidade à peça” (BENNETT, 1986).

Ao analisar um exercício de improvisação realizado pelos atores, Hugo Rodas disse: “Prefiro a repetição porque dá a clareza da personagem. Se eu faço coisas demais mostro muitos personagens”. Ele cria partituras de ações físicas como se escrevesse música. Valoriza bastante as pausas (congelamentos e silêncios) entre os movimentos, falas e canções dos atores. Utiliza-se bastante de contrastes musicais como:

mudanças repentinas de caráter (passa de um movimento triste ou pesado, acompanhado por uma música, para um movimento vibrante, leve por exemplo).

Durante os ensaios observados, em uma mesma música, é comum que se mude o andamento (acelerando e desacelerando), variando a dinâmica (sons fortes e fracos), textura e timbre (ou colorido instrumental). Tudo num jogo de criações de tensões e relaxamentos. Por sua percepção auditiva apurada, advinda de sua experiência, Hugo analisa cada fala e canto de seus atores e exige um grau de refinamento na interpretação. Mais de uma vez chamou a atenção de seus atores para um erro muito comum que é perder a energia da emissão vocal quando se pede para diminuir o volume da sonoridade da fala ou canção.

3 - Considerações Finais

Por meio da improvisação e da exploração da musicalidade em seu trabalho, Hugo Rodas convida os atores a participarem ativamente do processo criativo. Por vezes, exige que o ator ofereça o máximo que pode nas explorações. A partir das solicitações, os atores revelam potenciais que nem eles tinham consciência. É uma descoberta coletiva. Este processo colaborativo de criação do espetáculo

oferece pistas para o diretor que, com grande experiência no fazer artístico, instiga os participantes a oferecerem o que eles possuem de melhor. Trabalho árduo de busca, que exige muita entrega e disponibilidade dos atores.

No momento de criação coletiva, Hugo Rodas se envolve por inteiro, mantendo-se presente, vívido, entregue ao que, na vida, aprendeu a amar fazer: dirigir, ensinar, conduzir... enquanto é! O resultado desse trabalho? Novamente, um diálogo com Grotowski:

Há algo de incomparavelmente íntimo e fecundo no trabalho com o ator entregue a mim. Deve ser atento, confiante e livre porque o nosso trabalho é explorar as suas possibilidades extremas. O seu crescimento é seguido com observação, estupor e desejo de ajudá-lo; o meu crescimento é projetado sobre ele, ou melhor, *é descoberto nele* – e o nosso crescimento comum torna-se revelação. Isto não é instruir um aluno, mas total abertura a uma outra pessoa onde se torna possível o fenômeno de um “nascimento duplo ou compartilhado”. O ator renasce, não somente como ator, mas como homem – e com ele, eu renasço (GROTOWSKI, 2010, p.112).

Hugo Rodas faz a diferença na vida profissional e pessoal das pessoas dirigidas por ele, conforme depoimentos das mesmas. É uma espécie de mago, de mestre, de maestro, entregue com paixão e intensidade ao seu ofício, de reger uma “orquestra que conta histórias”.

NOTAS

¹ Hugo Rodas emprega a expressão: “Orquestra que conta histórias” para definir o grupo de teatro que dirige - Agrupação Teatral Amacaca – ATA

² Pós-doutora em Teatro pela Universidade de Londres e ex-professora da Universidade de Brasília.

³ Abertura: Peça musical destinada a anteceder uma ópera, uma suíte ou sinfonia.

⁴ Trecho instrumental, tocado entre os atos de uma ópera ou entre as partes de um drama.

⁵ Aqui temos também uma referência indireta ao conceito de “Flor do Motokiyo”, de Zeami.

⁶ “O butoh é uma oportunidade para travar um duelo consciente com o solene ato de viver” (OHNO apud BAIOCCHI, 1995, p. 43).

⁷ “Nós existimos hoje graças ao acúmulo de inúmeras mortes... Sou o resumo de uma série de mortes acumuladas dentro de mim” [...] “Quando um ser humano está de pé, ele se imagina rodeado de um sem-número de vidas com as quais coexiste. Naturalmente, não apenas seres vivos, mas os mortos também” (OHNO apud BAIOCCHI, 1995, p. 43).

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel. Tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugenio e SAVARE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.
- BENNETT, Roy. *Forma e estrutura na música*. Tradução Luiz Carlos Cseko; revisão técnica Luiz Paulo Horta - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CHAVES, Marcos Machado. *A trilha sonora teatral em pauta: Experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UFRGS. Porto Alegre, 2011, 103f. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/31780>.
- EGITO, José do. *Entrevista Hugo Rodas*. Revista Agenda SESC. Distrito Federal, n.74. Nov/Dez - 2017.
- FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Anna Blume, 2000.
- FORTUNA, Marlene. *Calíope: a musa grega da eloquência incorporando-se à oralidade do ator teatral*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002. Disponível em: <https://goo.gl/E4su8t>. Acesso em 18/12/15, às 14h10.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca do Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959- 1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari*. Tradução para o português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2010.
- MAUSS, Marcel. *As técnicas corporais*. Sociologia e antropologia, v. II. São Paulo: Epu, 1974.
- MEYERHOLD, Usevolod. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SOUZA, Cláudia Moreira - *O garoto de Juan Lacaze: Invenção no teatro de Hugo Rodas*. Brasília: Instituto de Artes, UnB, 2007, 212f. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

* CLÁUDIA MOREIRA RIBEIRO é Graduada em Artes Cênicas pela UnB e em Direito pela UniCeub. Assessora jurídica na Procuradoria Geral da República desde 2009 e atriz no grupo Mundin Cia de Teatro desde 2001.

** CRISTINA APARECIDA LEITE é Mestra em Artes Cênicas pela UnB, especialista em Língua Portuguesa. Professora da Secretaria de Educação do DF desde 1993. Integra os grupos de Pesquisa Imagens em Cena e Grupo de Estudos e Pesquisas em Aprendizagem Lúdica.

*** MARIA LÚCIA DA SILVA ROSA é pianista, formada em Música e Mestra em Artes Cênicas pela UnB. Professora do CEP/Escola de Música de Brasília desde 1997.

Artigo submetido em: 01/05/2017

Aprovado em: 21/12/2017