



SILVA, Angélica Beatriz Souza e. **O processo criativo de Hugo Rodas no espetáculo *Os Saltimbancos***. Brasília: Universidade de Brasília; Mestranda em Artes; orientador: Marcus Mota.

### Resumo

Hugo Rodas, uruguaio radicado no Brasil, exerce múltiplas funções nas artes cênicas, dentre elas: direção, atuação e encenação. Com um amplo percurso artístico, principalmente em Brasília, participa de diversos espetáculos. Nessa trajetória estão incluídos trabalhos realizados com o brasileiro Grupo Pitu, entre os quais se destaca “Os Saltimbancos”, apresentado de 1977 a 1979 nos estados de Goiás, Minas Gerais e Bahia. Assim, a partir da pesquisa nos arquivos do grupo e de entrevistas com os participantes, este artigo analisa o processo criativo de Rodas nesse espetáculo, como também a recepção e repercussão da obra.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Grupo Pitu; Hugo Rodas; Processo Criativo; “Os Saltimbancos”.

### **ABSTRACT**

Hugo Rodas, Uruguayan living in Brazil, plays multiple functions in the scenic arts, among them: direction, acting and staging. With an extensive artistic background, especially in Brasilia, he participates in several spectacles. In his trajectory are included the work done with Grupo Pitu [Pitu Group], from Brasilia, among which stands out the play “Os Saltimbancos”, presented from 1977 to 1979 in the states of Goiás, Minas Gerais and Bahia. Therefore, from the research in the archives of the group and interviews with the participants, this article analyzes the creative process of Rodas on that play, as well as its reception and repercussion.

### **KEYWORDS:**

Grupo Pitu [Pitu Group]; Hugo Rodas; Creative Process; “Os Saltimbancos”.

### **O Processo Criativo de Hugo Rodas no Espetáculo *Os Saltimbancos***

As reflexões deste artigo permeiam a pesquisa dos processos criativos do artista Hugo Rodas, tendo como foco o espetáculo *Os Saltimbancos*. Diversos caminhos poderiam convergir nas análises dos trabalhos de Rodas. Entretanto, também são várias as complicações nesse percurso. Podemos associar as dificuldades de se realizar essas análises com o “caráter efêmero e mutável das apresentações, da raridade e pobreza da documentação textual e iconografia” (1998. pp. 15-16) mencionados por Jean-Jacques

Roubine em *A Linguagem da Encenação Teatral*, e com a definição de espetáculo de Patrice Pavis, que diz: “Este termo genérico aplica-se à parte visível da peça (...) e outras atividades que implicam uma participação do público” (2008, p.141). Dessa forma, considerando que *Os Saltimbancos* já foi apresentadas e não estão mais em circulação, depara-se com alguns obstáculos.

Contudo, em *A análise dos espetáculos* ele aponta a necessidade, tanto para estudos teóricos como práticos, e o interesse tanto pela preparação como pela recepção do espetáculo. Buscando ampliar a compreensão sobre os desenvolvimentos e construções que se articulam em um processo de criação, é interessante a concepção de Fayga Ostrower:

Compreendemos que todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processo produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. (1987, p.53).

Esse pensamento abre a possibilidade de analisar os processos a partir de sua composição. Para isso, seria possível recorrer à crítica genética. Cecília Salles (1998) esclarece que o método da crítica genética realiza uma investigação da obra de arte a partir de sua construção e o “crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação.” (1998, p. 12).

Importante ressaltar que, seguindo a concepção da autora, reconhece-se que os fenômenos mentais são inacessíveis, de modo que essa investigação crítica não almeja reconstruir os espetáculos, mas examiná-los em sua gênese e seu desenvolvimento a partir de determinadas características que lhe são agregadas por alguém.

Seguindo esse raciocínio que se realizou essa pesquisa buscando aproximar do processo criativo de Hugo Rodas em *Os Saltimbancos*. Para as observações compartilhadas aqui, utilizei o material do acervo pessoal de Rodas, e as matérias de jornais da época sobre as apresentações do espetáculo e entrevista com Rodas. Antes de abordarmos diretamente o espetáculo, segue breve abordagem sobre Rodas.

Ele é uruguaio radicado no Brasil, exerce as funções de diretor, encenador, ator, consultor, entre outras. Sua formação artística no Uruguai antes da sua chegada no Brasil é abordada por Claudia Moreira de Souza em sua dissertação de mestrado: “O garoto de Juan Lacaze, Invenções no teatro de Hugo Rodas” (2007). Dessa pesquisa foi possível encontrar referências importantes sobre Rodas e estabelecer relações com o trabalho realizado em *Os Saltimbancos*.

No que diz respeito à formação de Rodas, Souza aborda que ele foi integrante do Tetro Circular de 1956 a 1964, e que esse grupo tinha a preocupação com a formação dos integrantes, e assim proporcionava aulas de voz, dança, direção e atuação com artistas locais como Omar Grasso, Teresa Trujillo e Graciela Figueroa. O grupo seguia inspirado em Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski. Rodas adiante optou por integrar o Grupo de Dança Teatro, de Graciela Figueroa, quando ela retornou dos estudos em Nova York. Em 1975 esse grupo foi convidado para se apresentar no Brasil, no Festival de Inverno de Ouro Preto. Depois do contato com Brasil, Rodas e Figueroa estabeleceram residência no país.

Hugo Rodas chegou a Brasília em março de 1975. De Cunto e Martinelli destacam que ele veio convidado por Lúcia Toller para ministrar um curso de dança em sua academia, com duração de quinze dias. O próprio artista afirma no livro *Hugo Rodas* que esse tempo na cidade, apesar de pequeno, foi suficiente para que seu trabalho seduzisse as pessoas. Assim, ele adquiriu mais confiança e ambicionou continuar na cidade, o que foi possível graças a um convite recebido para ministrar aulas teatrais. Desde então, o artista tem registrado uma ampla produção artística em Brasília.

No ano seguinte a sua chegada a Brasília, Hugo Rodas dirige o Grupo Pitú. De 1976 a 1981 atuam em Brasília, depois seguem para São Paulo, onde encerram suas atividades em 1983. Dos 10 espetáculos do grupo, 9 foram realizados em Brasília, e tiveram encenação de Rodas, que dirigiu todos.

O nome do grupo só surgiu em 1978 e, conforme De Cunto e

Martinelli, é inspirado na cachaça Pitu “a cabeça mais barata do Brasil” (2005, p.37). Eliezer Carvalho chama a atenção para o contexto brasiliense a década de 1970, período em que o teatro se fortaleceu, apesar das dificuldades do momento político com censura e repressão. Carvalho observa que:

O teatro de Brasília na década de 1970 foi feito por uma primeira geração de ‘não brasilienses-brasilienses’, pessoas que começam a se identificar como brasilienses e que fazem para a cidade e/ou mesmo têm em Brasília sua formação profissional.(2004, p. 31).

Nessa geração que Carvalho mencionou se adequa a Hugo Rodas e ele considera que, na sua opinião, o “Grupo Pitú foi o grupo de maior destaque na década de 1970 [e] o espetáculo *Os Saltimbancos* foi o principal sucesso do grupo” (2004, p. 34).

O grupo reunia integrantes que já participavam de outros grupos de teatros entre eles Dimer Monteiro, Guilherme Reis, Lara Pietricovsky, Johanne Hald Madsen. Rodas relata no *Jornal de Brasília* que “Aos poucos as pessoas foram chegando, se interessando e tomando consciência do trabalho. Sem exigência de nenhuma experiência, apenas com o propósito de abertura de cada um.” (30 ago. 1977).

Os espetáculos do grupo permeavam a dança e o teatro. As montagens priorizavam a expressão corporal dos integrantes e buscavam refletir corporalmente o que sentiam, suas reflexões e considerações. Assim, no processo criativo existia a direção de Rodas, mas o material da experiência pessoal de cada um contribuía muito para as montagens e era refletido nos espetáculos.

No Pitú, observa-se relações com as influências da formação de Rodas, que são abordas por Souza. Temos as associações entre dança e teatro que refletem dos trabalhos realizados com Graciela Figueroa, e o diálogo com as propostas de Grotowski, em que busca ao máximo as possibilidades corporais dos atores. Todas as obras do grupo tem fortes características dessas relações.

Sobre o processo criativo do espetáculo *Os Saltimbancos* observa-se que foi a terceira montagem do grupo realizada em 1977, e apresentada até 1979. Grupo Pitú utiliza a versão de *Os Saltimbancos*, com a adaptação de Chico Buarque da versão do texto de Sérgio Bardotti e as músicas Luiz Enriquez Bakalov. No ano de 1977 ganhou o prêmio de Melhor Espetáculo Infantil do Ano pelo Serviço Nacional do Teatro. Foi a primeira obra do grupo a ser apresentada fora de Brasília, percorreu as cidades de Ouro Preto, Belo Horizonte, Anápolis, Salvador e Goiânia. A repercussão dessa obra foi muito importante para os encaminhamentos do grupo.

Em entrevista a esta pesquisadora, Rodas destacou que a intenção de montar *Os Saltimbancos* surgiu quando estava ouvindo disco e sentiu vontade de fazer um espetáculo com esse material. Levou a ideia para o grupo e esse interesse foi compartilhado pelos integrantes. Ele se refere ao grupo como sendo uma família e afirma que para a realização desse trabalho a união foi fundamental. Os integrantes se reuniam para ensaiar, seguiam para o almoço, buscavam e levam as crianças no escola, se encontravam à noite e sempre conversando sobre o trabalho. E, assim, seguiu com uma criação coletiva, em que todos pensavam juntos. Destaca que não paravam de trabalhar, o tempo todo criavam em parceria.

Mesmo sendo considerado um espetáculo infantil, o grupo ressalta em diferentes reportagens do *Jornal de Brasília* e do *Correio Brasiliense* que o espetáculo é para todas as idades, “pra quem quiser”. Eles buscam uma linguagem universal e discutem questões que inquietavam o grupo e a população naquele momento, como o tema de enfrentamento do poder.

Guilherme Reis, ator do espetáculo no personagem do jumento, ressalta em reportagem do *Correio Brasiliense* que “não estamos fazendo um espetáculo para crianças, ou seja um espetáculo essencialmente ‘infantil’. [...] Será visto por todos, e apesar de escrito para crianças. Não há nada de ‘infantil’ nesta adaptação de Chico.” (PARARRAIOS, 28. Set. 1977). Na mesma reportagem, a cantora Stela Brandão, ressalta que o espetáculo discute “toda uma problemática humana, muito abrangente” (PARARRAIOS, 28. Set. 1977).

Outro diferencial do espetáculo, em relação as outras montagens de *Os Saltimbancos*, era que o espetáculo não utilizava fantasias, todas as características dos animais eram construídas pelas expressões corporais e vocais. Rodas na entrevista menciona que durante os ensaios essas características foram trabalhadas considerando que não precisavam de adereços, pois poderiam “ser” os animais, e “cada um começou a assumir essa veracidade” dos personagens. Os figurinos utilizados eram meiões coloridos, bermudas e camisetas como se fossem um time de futebol. A ideia para essa indumentária surgiu do questionamento do grupo: o que é Brasil? Assim, a resposta foi “futebol” e pensaram em se vestir com o uniforme do povo, como mais uma forma de aproximar do público.

Durante os ensaios também construíram a personalidade de cada bicho associando-a a vida de cada ator, e exemplifica que o jumento, que tinha característica de um trabalhador obreiro, foi representado por Reis, o único do grupo que naquele momento tinha filho e precisava trabalhar para sustentar a família.

No acervo pessoal de Rodas constam chamadas de divulgação dos jornais e 12 matérias, incluindo jornais de Brasília, Goiânia e Ouro Preto. Os materiais de diferentes períodos em Brasília permitem acompanhar as diferentes temporadas que o espetáculo realizou. Mencionam como o espetáculo é bem recebido pelo público que lota sessões. Em entrevista a esta pesquisadora Herculano menciona que incentivavam as crianças da plateia a participar, mas que em alguns momentos elas chegavam a inviabilizar a continuidade do espetáculo e “com o tempo aprendemos o limite do que podíamos permitir. Tivemos então momentos maravilhosos de participação, encantamento e comunhão com o público”(2012). Devido às limitações dessa comunicação não prolongarei sobre essas questões que poderiam ser aprofundadas.

Encerando essas breves observações, o processo criativo de *Os Saltimbancos* teve a união dos integrantes do Grupo Pitú do mesmo modo que os animais da história se juntam. Rodas menciona no jornal *O Popular*, de Goiânia que: “temos diferentes tempos de trabalho e de vida mas estamos

aí, juntos, um grupo, uma família, e isso já é riqueza suficiente, como dizem os 'animais': 'todos juntos somos fortes, somos flecha, somos arco, todos nós no mesmo barco, não há nada para temer'" (S/ a, 1979).

### **Referências:**

ANDERSEN, José. "Os Saltimbancos" voltam com força total. *Jornal de Brasília*, Brasília, 16 de abril de 1978. p. 27.

CARVALHO, Eliezer Faleiros. Breve panorama histórico do teatro brasiliense In: VILLAR, Fernando Pinheiro e CARVALHO, Eliezer Faleiros de (Orgs.). *Histórias do teatro brasiliense*. Brasília: Artes Cênicas - IdA/UnB, Brasília, 2004.

DE CUNTO, Yara e MARTINELLI, Susi. *A História que se dança 45 anos do movimento da dança em Brasília*. Instituto Asas e Eixos, patrocínio Fundo de Arte e Cultura - FAC, Brasília, 2005.

LOPES, Antônio Herculano. Entrevista concedida a esta pesquisadora em 30 out. de 2012.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. Petrópolis, Vozes, 1987.

PARARRAIOS, Ary. Hoje tem espetáculo? Tem sim, senhor! *Correio Brasiliense*, Brasília, 28 de setembro de 1977. Caderno 2. Capa.

\_\_\_\_\_. Não vê quem não quer. *Correio Braziliense*, Brasília 4 de out. de 1977. Caderno 2. p. 2.

\_\_\_\_\_. Os nossos Saltimbancos. *Correio Braziliense*, Brasília. [s/data] [s/ p.] In: Rodas, Hugo. [Acervo pessoal do artista].

\_\_\_\_\_. Os Saltimbancos atacam novamente. *Correio Braziliense*, Brasília 16 de out. de 1977. Caderno 2. p. 21.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. Dicionário de teatro. Traduzido sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RODAS, Hugo. MOTA, Marcus. *Hugo Rodas*. Brasília: Editora ARP Brasil, 2010.

RODAS, Hugo. Entrevista concedida a esta pesquisadora em 13 de setembro de 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação, Yan Michalski. 2a. Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SOUZA, Cláudia Moreira de. O Garoto de Juan Lacaze, Invenções no teatro de Hugo Rodas. Dissertação de Mestrado, PPG- Artes/VIS/IdA, UnB, Brasília, 2007

Sem autor. *Jornal de Brasília*, Suplemento, 30 ago. 1977. s/p. In: Rodas, Hugo. [Acervo pessoal do artista].

Sem autor. *O Popular*, Social - Teatro, 27 maio 1979. P.20. In: Rodas, Hugo. [Acervo pessoal do artista].