



HUGUIANAS

ESTRADAS MARGEIAM HUGO RODAS E
AS MEMÓRIAS ROUBADAS

Valeria Braga
Universidade Federal de Goiânia

RESUMO

A proposta deste artigo é discutir o processo de trabalho do diretor teatral Hugo Rodas na montagem da peça **Memória Roubada** (2002) que amplia noções sobre as artes da cena e o campo da visualidade. A obra teatral configura-se, neste caso, como mais que uma simples relação entre a obra e seu apreciador. Ela se insere no mundo como uma intervenção, o que coloca o espectador no centro da ação perceptiva e permite múltiplas interpretações e vivências. O estudo, então, abrange questões e reflexões no que se refere às dinâmicas do ato cênico e à capacidade de agir e formular pensamentos.

Palavras-chave: Hugo Rodas. Visualidade. Memória; Performances culturais.

ABSTRACT

*The purpose of this article is to discuss the artistic process and work of director Hugo Rodas in his creation of the piece **Memória Roubada** (2002) a work known to increase the audience's awareness of the scenic arts and which expands viewers understanding of theatrical interpretation. The work lends itself, in this instance, as more than a simple relationship between viewer and scene. Rather the piece immerses the audience and acts as an intervention to the sterile consistent world around. **Memória Roubada** places the viewer in the center of all the action enabling them to perceive the multiple interpretations and experiences actively occurring on stage. This study therefore raises question and reflections in reference to the dynamics of the scenic arts employed in this work whilst analyzing the ability of the theatrical work to invoke questions and formulate new thoughts to the viewer.*

Keywords: Hugo Rodas; visuality; memory; cultural performances.

Em 2002, na cidade de Goiânia, formalizo um convite ao professor e diretor Hugo Rodas: dirigir o projeto inaugural do Centro de Formação Artística (CFA) da Universidade Estadual de Goiás, no qual eu era coordenadora. O projeto, na sua composição, seria realizado em duas etapas. A primeira, em junho de 2002, uma exposição com 52 obras da artista plástica goiana Ana Maria Pacheco. A segunda, uma oficina-montagem, com 22 atores, inspirada nos grupos escultóricos da artista. A proposta compreendia o encontro entre linguagens (artes plásticas e teatro) em busca de possíveis camadas de imbricamentos para a construção de dramaturgias.

Com uma temática que se refere ao brutal processo de colonização das Américas, o universo artístico de Ana Maria Pacheco se aventura em baús imaginados em direção ao espanto, e sua obra **Memória Roubada I** tornou-se protagonista do processo de montagem teatral concebido e dirigido por Hugo Rodas. **Memória Roubada I** é um grupo escultórico composto por um armário de estilo colonial que guarda seis cabeças decapitadas com olhos brilhantes de ônix para atravessar o olhar de quem observa e dentes de porcelana que, com suas características predatórias, se apresentam como o lugar em que o esqueleto vem à superfície (BUSH, 2015). No chão, em frente ao armário, um coração é atravessado por sete adagas douradas.

Todo mundo rouba de todo mundo! – completava Hugo durante os ensaios. Esse era o caminho. O encontro entre as trajetórias dos artistas, obras e visões de mundo, tornando-se método. A via do corpo presente esculpindo dramaturgias em diálogo com as memórias roubadas que a escultura expressa por meio de sua matéria, forma, ocupação e teatralidade em tempos e espaços. Assim são as memórias dos dois artistas. Rodas partiu do Uruguai ao Brasil

e Pacheco de Goiânia à Londres nos anos 70. Um processo peculiar que adentra múltiplos significados, interpela o mundo pela ausência de algo e privilegia o ato cênico como exercício de poder e afeto.

Hugo, em março de 1975, chega em Brasília. Busca a dimensão carnavalesca e trágica nas profundas raízes do interior do Brasil. Incorpora a paisagem, enaltece a sedução das flores vibrantes e festivas do cerrado e incorpora essa força no seu fazer artístico. Faz do cerrado um lugar de criação, aloja vozes e performances em uma extensa, importante e potente produção artística. Ana Maria faz o caminho inverso. Atravessa o Atlântico e se instala em Londres. Os dois experimentam as travessias ainda jovens. E é justamente na cidade de Goiânia, terra natal de Pacheco, que Rodas desenvolve o projeto **Memória Roubada**, transformando de vez os rumos das memórias, das memórias roubadas.

A teatralidade surge na forma, nas texturas e camadas. Um teatro de máscaras que captam e rebatem a luz. Reconhecemos algo e, ao mesmo tempo, somos assombrados. As cabeças inspiram um imaginário de fontes antigas que resiste e perturba, principalmente, nos seus efeitos de dor, medo e espanto. Observo que, em tempos voltados para os aparatos tecnológicos, as pessoas ainda se rendem aos encantos, feitiçarias e bruxarias observados tanto na obra de Pacheco como no teatro de Rodas.

Volto a 2001, meu primeiro encontro com Hugo Rodas. Por coincidência, foi na cidade de Goiás, lugar de memórias de um Brasil colonial, que reencontro Rodas. Ele ministrava uma oficina no V Festival de Artes de Goiás. Era primavera. O festival também revelava a cidade lutando por memórias roubadas. Becos sinuosos, ruas de pedras, casas grudadas que parecem se apoiar mutuamente e a presença cantante do Rio Vermelho. Uma cidade que acabara de receber o título de Patrimônio da Humanidade. Durante a oficina, Rodas leva para as ruas da cidade a poesia de Cora Coralina. Em Goiás, nasce o embrião do projeto **Memória Roubada**. Assim, logo definimos que o projeto inaugural do CFA seria um intercâmbio de trajetórias e vivências em fricção e fluxo guiadas pelas Memórias Roubadas.



Fig. 1 Grupo escultórico Memória Roubada. Fonte: Pratt Contemporary <<http://www.prattcontemporaryart.co.uk/exhibitions/>>



Todo o material da pesquisa da primeira ação do projeto foi organizado pelo artista plástico Leonam Fleury e pela produtora cultural Virgínia Goulart. Hugo Rodas elegeu as esculturas de Pacheco pelo potencial performático, sedutor e trágico, instalações artísticas que incitavam a participação do espectador com cenografias apuradas e de efeito teatral impressionante. Verdadeiros personagens lançando uma visão única sobre a natureza humana. Na obra figurativa de Pacheco, o corpo se mostra alterado, emocionalmente envolvido na cena, por meio de gestualidades impactantes. Como afirma George Szirtes “O corpo é o que nos dá poder e, ao mesmo tempo, o que nos torna impotentes” (SZIRTES, 2004, p.78).

As obras-guia deste espetáculo pertenciam aos seguintes grupos escultóricos, **Exercícios de Poder** (1980), **Acrobatas** (1983), **As Três Graças** (1983), **O Banquete** (1985), **Noite Escura da Alma** (1999) e, finalmente, **Memória Roubada I** (2001). Hugo Rodas explorava os gigantes de Pacheco (as esculturas em madeira têm dimensões maiores que as humanas), pesquisara cada grupo escultórico. Durante as pesquisas impressionava a relação estabelecida para cada grupo. A composição pretendia a cena, o ato cênico. As figuras deixavam escapar uma certa cumplicidade entre elas, conspiram algo. As vestimentas, o

Fig. 2 Galeria do Centro de Formação Artística da Universidade Estadual de Goiás. Fonte: acervo pessoal, foto de José Afonso Viana.

efeito da camada de gesso aplicada a madeira, as gestualidades, o cuidado com a iluminação, a presença de uma cenografia e, principalmente, o campo de forças que a obra emana, compreende-se que o teatro na obra faz do roubo, uma ocupação cênica.

Por fim, os gigantes de Pacheco (as esculturas têm dimensões maiores que as humanas), incorporando, na montagem, dramaturgias compostas de diversos trechos da obra de William Shakespeare. A escultura **Acrobatas** é apresentada pela artista como em uma performance circense desenvolvida por dois homens com corpos atléticos. Eles estão amarrados em uma estrutura de madeira pelas pernas com cordas grossas.



A cenografia da escultura acima é impressionante. O masculino nesta escultura apresenta-se de sunga listrada e insere-se em um teatro particular, os homens se apresentam no mundo de cabeça para baixo, são iguais marcando a diferença na expressão gestual. Exige do visitante quase uma performance do olhar. Corpo invertido, em que público e obra tem uma relação perceptiva alterada. A impactante proposta de revelar um mundo de cabeça para baixo foi apropriada por Hugo Rodas na terceira cena do espetáculo Memória Roubada, com trechos de Sonho de uma Noite de Verão de Shakespeare. Foram duas cenas nas quais Rodas se apropriava de forma quase direta no que se re-

Fig. 3 **Acrobatas** (1983), de Ana Maria Pacheco. Fonte: <<http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com.br/2012/06/ana-maria-pacheco-vii.html>>

ferre à cenografia e à performance das figuras de Pacheco. **Acrobatas** fora no roteiro do espetáculo a terceira cena e intitulada de **Os pendurados**. E, a obra guia **Memória Roubada I**, tema deste trabalho, fora inspiração para a cena final e nome do espetáculo.

A vivência teatral, que se conformava aos poucos, criava suas afirmações por meio do vocabulário gestual. A proposta de trabalho do encenador Rodas nos treinamentos incitava corporeidades por meio de movimentos em estados de tensões e fluxos, tempos retidos que procuravam desenvolver a capacidade enérgica corporal. A gestualidade que “descongelava” as figuras vivas de Ana Maria Pacheco. Para o diretor teatral Eugênio Barba, a energia que surge no trabalho do ator é indescritível, porém, sua noção de operacionalidade é importante na prática teatral (BARBA, 1994). Segundo Barba, para o ator, ela se apresenta na forma de um *como* e não na forma de um *quê*. Como movimentar-se, como ficar imóvel. Nesta proposta, Hugo Rodas criava dinâmicas de movimento em câmera lenta a fim de adentrar as particularidades energéticas do movimento condensado por uma via rítmica e expressiva. O corpo era estimulado a criar estados alterados, reação do fluxo energético em um corpo em movimento lento, o tônus muscular, nesta perspectiva, exigia presença e domínio dos estados de um corpo sensibilizados buscando deslocamentos no espaço. Por outro lado, procurava-se um corpo em estado de transbordamento que se manifestasse por outra via: pelo excesso. Um corpo alterado que buscava a loucura no máximo da expressão gestual, da máscara. A dor aguda aparecia em gestos ritmados e coreografados.

As obras de Pacheco, em meio a essa fricção que se teatralizava em processo, entre corpos em direção ao *como*, se incorporavam outras plasticidades às descobertas do teatro de Rodas. As figuras da artista, que revitalizam camadas profundas de um corpo social, se mostravam encantadas nos *gestus* dos atores, um verdadeiro trânsito performático: tanto o corpo se fazia obra quanto a obra irrompia no corpo, abrigando um mundo repleto de ambivalências e texturas emocionais em uma itinerância sem fim. E, o que antes era pesquisa realizada por meio de fotografias, publicações e vídeos, transformava-se em um



Fig. 4 Cena 3 “Os pendurados” do espetáculo **Memória Roubada**, direção de Hugo Rodas (2002). Fonte: acervo pessoal, foto de José Afonso Viana.



Fig. 5 Cena 3 “Os pendurados” do espetáculo **Memória Roubada**, direção de Hugo Rodas (2002). Fonte: acervo pessoal, foto de Lázaro Tuim.

movimento dramaturgicamente violado pelas intervisualidades, incorporadas por um corpo exposto por sua concretude e ritmos. O gesto não reivindicava uma finalidade, a busca se concentra no meio, no *como*, processo de criação que inventa um novo modo de expressão em um excesso de real.

O teatro e a obra se misturavam e se misturaram na galeria-teatro do CFA no distante ano de 2002 e, neste aquário, as linguagens não se definiam por particularidades e estilos. A exposição, que esteve aberta ao público durante três meses, havia finalizado quando o teatro iniciou seu processo de montagem, porém, algumas obras ainda permaneceram na galeria. Uma delas foi o painel fotográfico da escultura **Noite Escura da Alma**. Rodas incorporou o painel à montagem, a obra de Pacheco fotografada dentro do teatro em performance.

Os exercícios de aquecimento propostos por Rodas quase sempre eram feitos com instrumentos musicais, os atores tocavam, cantavam e desenvolviam coreografias marcadas pelo diretor.

Os espaços das cenas eram reduzidos, habitavam aos poucos os cômodos da casa galeria, o que conferia às encenações um status de ritual em performance. A linha divisória de quem atuava e de quem assistia, no palco-casa, era embaralhada: quem olha quem? O público passeava pelos incômodos cômodos teatrais, circundava e era circundado. A audiência se encontrava no fluxo do desejo pelo *ludus*, pelo jogo. Esta entrega ao fluxo da ação, da ilusão teatral, para o diretor teatral Richard Schechner (1934), forma um processo ritual. “Interessa-me esses tipos diferentes de mudanças que ocorrem dentro do *performer* e as mudanças que, concomitantemente, acontecem na audiência” (SCHECHNER, 2011).

Com isso, o tempo era construção, inscrevia-se na experiência compartilhada e o teatro apresentava seus significantes em uma extensão temporal. A obra escultórica **Memória Roubada I** tornou-se, assim, protagonista da montagem teatral de Hugo Rodas. Sua temática brutal, que se refere ao brutal processo de colonização das Américas e a uma teatralidade arrebatadora, foi inspiração orientadora do roteiro da montagem. A peça-exposição tinha duração de uma hora e meia e contava, em sua concepção e conceito, a itinerância – o público caminhante noturno em busca de algo, deslocando-se dentro dos cômodos de uma casa-teatro-residência.

O espetáculo era apresentado por duas cenas do lado de fora da casa e cinco cenas do lado de dentro, em um total de sete. Os corpos deste teatro, personagens que se sustentavam como aparições shakespearianas, eram invadidas por um vermelho vivo, seja pelo figurino ou por pinturas na pele, que ora clamavam pela sombra da violência e da morte, ora por uma sensualidade e erotismo desmedido. Hugo Rodas atravessou mundos e reinventou rumos e,

no processo de montagem, ora os corpos ficavam de cabeça para baixo, ora mergulhados dentro d'água, numa piscina. Então, o diálogo possível com a obra plástica, partia de uma impossibilidade de tornar a figura texto, a emoção compreensão. Nesse teatro, a palavra alojava e desalojava corpos.

Nas cinco cenas que ocupavam os cômodos da casa, o público caminhante mapeava um roteiro; *A Chegada, A Partida, Os Pendurados, Lady Macbeth, As Bruxas, Os Anjos e o Armário*. Como atriz, estive em duas: a primeira, inspirada na personagem Lady Macbeth, a terceira cena do espetáculo (ao passar por um portal com vários atores pendurados de cabeça para baixo, o público era capturado por Lady Macbeth que, nua, em sua fúria e êxtase, multiplicava-se, como uma constelação; as atrizes, com perucas vermelhas enormes, girando na escuridão das águas da piscina, redefiniam a concepção estética de poder e loucura, femininamente); a segunda, *Armário*, ali estava a memória que se dizia roubada, um armário e seis cabeças alinhadas, construindo um horizonte, uma ao lado da outra e cada uma, aos poucos, lançando ao mundo sentimentos de traição, fúria e amor (o texto, nesta cena, estava mais próximo do fenômeno teatral do que da possibilidade de uma busca de significação; fragmentos de trechos da obra de Shakespeare, de pensamentos que nos conduzem a outros corpos verbais).

Na cena das cabeças da transcrição da escultura **Memória Roubada I**, o texto se fragmentava nas partes e se individualizava. A emoção de cada cabeça era compartilhada com um coração que se conectava a cada uma delas e, como uma artéria rompida, esvaía sangue em um recipiente de vidro límpido, transparente. As relações de poder e loucura surgiam pela inacessibilidade de cada cabeça, que permaneciam ali no seu mundo. E lá estava eu, naquela força, na pele de Julieta, sussurrando ao mundo a maior e mais convincente celebração de amor da literatura ocidental.

Na cena das cabeças da transcrição da escultura **Memória Roubada I**, o texto se fragmentava nas partes e se individualizava. A emoção de cada cabeça era compartilhada com um coração que se conectava a cada uma delas e, como uma artéria rompida, esvaía sangue em um recipiente de vidro límpido, transparente. As relações de poder e loucura surgiam

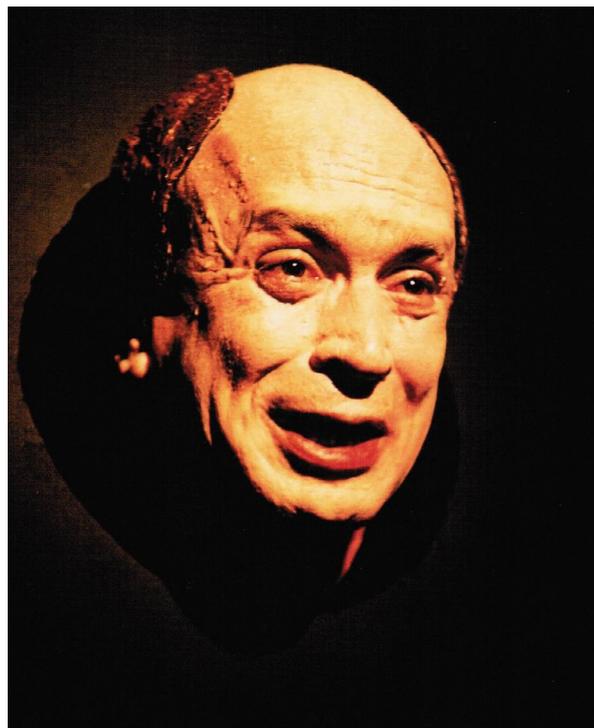


Fig. 6 Detalhe Rei Lear cena 7 “Armário” do espetáculo **Memória Roubada**, direção de Hugo Rodas (2002). Fonte: Agenda 2003 do Centro de Formação Artística da Universidade Estadual de Goiás, foto de Lázaro Tuim.

Fig. 7 Detalhe Otelo cena 7 “Armário” do espetáculo **Memória Roubada**, direção de Hugo Rodas (2002). Fonte: Agenda 2003 do Centro de Formação Artística da Universidade Estadual de Goiás, foto de Lázaro Tuim.





pela inacessibilidade de cada cabeça, que permaneciam ali no seu mundo. E lá estava eu, naquela força, na pele de Julieta, sussurrando ao mundo a maior e mais convincente celebração de amor da literatura ocidental.

A itinerância chegava ao fim no *Armário* de Pacheco, nas Memórias Roubadas.

O encontro/transcrição entre as figuras de Pacheco e a exposição-montagem de Hugo Rodas entendeu o experimentalismo como elemento catalizador, um concerto cênico que não buscava ilustrar, ou mesmo compreender, o trabalho de Pacheco a partir de um ponto de vista, pois à vista havia muitos pontos. O desafio era atravessar um campo de forças que ativava forças primitivas e, ao mesmo tempo, apontava para uma discussão complexa em campos perceptivos por meio do corpo, das vozes e seus imaginários. Assim, o palco do mundo é desvelado na encenação de Hugo Rodas. O elenco e a plateia tornavam-se cúmplices em exercícios de poder revisitando a dor e o prazer diante de uma memória inquieta. E, no final do espetáculo, da itinerância, meu amigo Hugo não fecha as cortinas em resposta ao trágico processo de colonização das Américas, escolhendo o carnaval como força maior.

Fig. 6 Cenografia da montagem Memória Roubada. Fonte: acervo pessoal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 1994.
- BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1990. p. 27-43.
- BUSH, Robert. **Making an Interview**. Interviews Ana Maria Pacheco on the various methods and techniques she employs in the making of the work. Pratt Contemporary Art, 2011.
- PRATT, Susan (ed.). **Collected Essays**: Texts on the work of Ana Maria Pacheco. Pratt Contemporary Art, 2004.
- RÖHL, Ruth. Heiner Müller na pós-modernidade. In: KOUDELA, Ingrid (org.). **Heiner Müller: o espanto no teatro**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2003.
- SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. In: **Revista Moringa Artes do Espetáculo**. v. 2, n. 1, p. 155-185, jan/jun 2011.
- SEVCENKO, Nicolau. A estranha ciência do esquecimento. In: SILVA, Jofre (org). **Memória Roubada e a arte de Ana Maria Pacheco**. Goiânia, GO: UEG – Centro de Formação Artística, 2003.
- _____. O olhar da Medusa na Caixa de Pandora: Cosmogonia, mito e história da arte de Ana Maria Pacheco. In: **Ana Maria Pacheco**: gravuras, esculturas. São Paulo, SP: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 64-89.
- SZIRTES, George. **Exercício de Poder**: A Arte de Ana Maria Pacheco. Goiânia, GO: Editora da UCG, 2004.
- VILLEGAS, Juan. Da intervisualidade: pintura e teatro. In: **Revista Urdimento**. n. 13, set 2009.