



---

## HUGUIANAS: ESTUDO E DOCUMENTAÇÃO DE TREINAMENTO DE INTÉRPRETES EM MÚSICA-TEATRO

**MARCUS MOTA**  
Universidade de Brasília.

DOI : [10.26512/dramaturgias29.59440](https://doi.org/10.26512/dramaturgias29.59440)



## Resumo

Publica-se o ebook que apresenta os resultados de estudos em um conjunto de registros audiovisuais de treinamento para intérpretes conduzidos pelo multiartista Hugo Rodas (1939-2022).

**Palavras-chave:** Hugo Rodas, Teatro, Música.

## Abstract

This ebook presents the results of studies on a set of audiovisual training recordings for performers conducted by multi-artist Hugo Rodas (1939-2022).

**Keywords:** Hugo Rodas, Theater, Music.

---

## Apresentação

**E**ste ebook apresenta os resultados de estudos em um conjunto de registros audiovisuais de treinamento para intérpretes conduzidos pelo multiartista Hugo Rodas (1939-2022)<sup>1</sup>. Por meses esses registros foram elencados, analisados, transcritos por uma pequena, mas atuante equipe. Tal esforço foi financiado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal, como forma de tornar acessível um know-how gerado aqui em nossa cidade, relacionado à formação de agentes criativos que trabalham no diálogo entre teatro e música<sup>2</sup>.

Além das transcrições, foi elaborado este ebook, para expandir questões apresentadas nos vídeos que foram especialmente produzidos nesta pesquisa. Assim, há uma complementariedade entre os roteiros e o ebook.

- 
- 1 Link para o ebook em pdf : [https://www.academia.edu/128769039/HUGUIANAS\\_Estudo\\_e\\_documento%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_treinamento\\_de\\_int%C3%A9rpretes\\_em\\_m%C3%BAsica\\_teatro](https://www.academia.edu/128769039/HUGUIANAS_Estudo_e_documento%C3%A7%C3%A3o_de_treinamento_de_int%C3%A9rpretes_em_m%C3%BAsica_teatro)
  - 2 Projeto 119, "Huguianas: Estudo e documentação do treinamento de intérpretes em música-teatro desenvolvido por Hugo Rodas", inscrito no Edital nº 18/2022 - FAC Brasília Multicultural II.

Essa opção foi necessária em virtude do tipo de material que estamos lidando: há horas de encontros gravados, que documentam as interações entre a condução de exercícios e sua avaliação. Esse material está diretamente vinculado às condições de sua produção: um registro documental do que acontecia nas sessões de treinamento”, sem cortes, cru, sujeito aos belos acasos de seu aqui e agora. Os vídeos eram registrados apenas para consumo dos integrantes do treinamento, para que se constituísse uma memória comum das atividades. Assim, você participava do exercício e depois, em casa, assistia ao vídeo, estudando suas ações.

Ao mesmo tempo, além da praticidade de se trabalhar com mediação tecnológica nos treinamentos, desde o início Hugo Rodas percebeu a possibilidade de se comunicar com a câmara, de deixar registradas mais que orientações ligadas à respostas de suas demandas aos intérpretes.

Nesse sentido, ao observamos Hugo Rodas em ação estamos participando de um jogo múltiplo: no plano imediato, temos a interação dele com os intérpretes e com os músicos. Ainda, e ao mesmo tempo, temos o plano estético, no qual Hugo discorre sobre seu modo de compreender performances artísticas em alta exigência. Hugo se dirigia para a câmera pois sabia que iria permanecer além do momento em que imagens e sons foram gravados.

As transcrições dos vídeos foram feitas por mim e por Flávio Café. As minhas enfatizaram falas de Hugo, organização dos encontros e questões do ponto de vista da produção sonora. Já Flávio Café, além de destacar algumas falas de Hugo Rodas, descreve análise os jogos, os exercícios trabalhados<sup>3</sup>.

---

## 1. Contextos do projeto

Espaço Cultural Renato Russo, na 508 sul: desde 2022 o Teatro Galpão passou a se chamar Teatro Galpão Hugo Rodas. Neste espaço, no dia 14 de março do mesmo ano aconteceu um velório-celebração: centenas de alunos e ex-alunos, colegas artistas, amigos e admiradores se reuniram para as últimas homenagens. Os integrantes da Agrupação Teatral Amacaca (ATA), último grupo dirigido por Hugo, conduziram cantos e danças, dando um clima festivo para o último adeus ao mestre<sup>4</sup>. Essa vibrante despedida nos fala um pouco de Hugo em vida e também daquilo que impulsionou esse projeto: por que essa arte total nos atrai tanto? Por que Hugo é tão impactante quanto necessário?

Seguindo o vazio de seu desaparecimento físico, e em contato com seu querido discípulo Flávio Café, resolvemos retomar em parte o legado de Hugo, tentar continuar sua história de formar artistas na trama de diversas formas de percepção e construção de imaginários. Disso, voltamos para o espaço onde Hugo Rodas decidiu tomar com centro de suas atividades artísticas – a Universidade de Brasília, seu único emprego regular, que exerceu de 1989 até sua morte. Com a aposentadoria compulsória em 2009, passou a trabalhar mais na formação de intérpretes, procurando organizar e sistematizar seu conhecimento em treinamentos regulares, os quais,

---

<sup>3</sup> As transcrições estão na interface online que acompanha este projeto: <https://fachuguianas2023.blogspot.com/>

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=DehiMLEPmi0>

em parte foram filmados, gerando materiais para futuras pesquisas, como essa que estamos apresentando<sup>5</sup>.

Escolhemos um conjunto homogêneo de vídeos que foi gerado em abril e julho de 2017. Nos vídeos são registrados encontros semanais com estudantes, dentro de uma disciplina optativa chamada Técnicas Experimentais em Artes Cênicas (TEAC), criada como oportunidade para professores e estudantes do Departamento de Artes Cênicas da Universidade formalizarem atividades fora da grade curricular.

Em 2016 e o Hugo nos valemos dessa disciplina para montar a primeira versão do espetáculo “Salomônicas”, que inseriu o espaço do treinamento em uma montagem<sup>6</sup>. Na maioria das vezes os treinamentos não estavam vinculados a montagens. Foi uma forma de Hugo Rodas sair da rotina que durante anos ele empreendeu no CEN-UnB ao ministrar as disciplinas finais do curso. A partir de sua entrada no CEN-UnB o bacharelado foi quase que se moldando em função da presença de Hugo Rodas: como era um bacharelado em interpretação teatral, o eixo, a espinha dorsal do curso era a cadeia de disciplinas em interpretação teatral. A partir de oficinas básicas, seguiam-se as disciplinas de interpretação. Hugo ministrava todo semestre uma oficina básica e as disciplinas finais de interpretação – Interpretação 4 e Projeto final. Assim, tanto no início do curso, quanto em sua conclusão todos tinham que passar por Hugo Rodas. A oficina básica em artes cênicas (OBAC 2), era reservada por Hugo como um choque, uma separação entre quem iria de fato se dedicar a um curso superior de artes cênicas ou não. Em sua metodologia, além de treinamentos físicos-expressivos, Hugo expunha os intérpretes a seus limites psicológicos. As incertezas, inseguranças nos atos expressivos eram acompanhados por comentários que indicavam questões vivenciais, existenciais dos intérpretes. A lógica de Hugo era liberar o intérprete atingindo a pessoa: suas inibições, hábitos, pré-conceitos. O artista, para se envolver em seu trabalho criativo, precisa se entender e superar seus bloqueios culturais, psicológicos. Ao fazer esse investimento contra si mesmo, o intérprete vai aos poucos sendo capaz de se transformar em diversas recriações de si mesmo ou de outras figuras.

Já nas disciplinas que tinham montagem, como Interpretação 4 e Diplomação, Hugo, em um semestre - que na verdade eram quatro meses- , realizava com os alunos todas as etapas de uma produção cênica – da escolha do texto à sua apresentação, passando pelas decisões de encenação, figurino, maquiagem, etc. Assim, os alunos tinham dentro da Universidade uma experiência de montagem com as mesmas exigências de uma montagem profissional. Hugo Rodas trouxe para o espaço da universidade um perfil que aproximava a sala de ensaios das atividades de mercado, no sentido de que não houvesse, por parte dos intérpretes, uma disposição desconectada de envolvimento na amplitude da cena e suas demandas multitarefas. Em todo caso, Hugo se comportava neste período mais como um diretor que um orientador, muitas vezes até desempenhando todos os papéis durante os ensaios. Muitas dessas montagens deixaram os limites da Universidade e foram para festivais de teatro e/ou se profissionalizaram com

---

5 Falamos mais do a partir de sua vivência na UnB pois foi a partir de lá que o conhecemos e com ele convivemos. Sobre minha história com Hugo, v. vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=zu7tB4aOLPc&t=14s>.

6 Sobre esse musical, v. MOTA, 2017. Interface de acompanhamento da primeira versão (2016): <https://salomonicas2016.blogspot.com/>. Interface de acompanhamento da segunda versão (2017) <https://salomonicaturma.blogspot.com/>

recursos de editais de incentivo cultural que começaram a dominar as relações entre artistas e Estado a partir do primeiro governo de Lula.

Com o fim de atividade como professor regular na UnB, a partir de 2009, não havia mais a necessidade dessa intensa carga horária semanal aplicada em gerir 4 montagens semiprofissionais por ano em um lugar com pouca estrutura técnica e destinado à formação de intérpretes. O movimento em direção aos TEACs explicita uma nova etapa pessoal e profissional de Hugo Rodas: é, em parte um retorno às OBACs, aos fundamentos, mas sem a pressão de uma grade curricular, de uma montagem. Assim, Hugo volta-se para si mesmo, para sua atividade como formador, como mestre. Após tantos anos ensinando na Universidade de Brasília sem ter tido muito tempo para pensar em seu legado, Hugo passa a dedicar mais tempo para refletir em voz alta sobre sua carreira, sobre suas opções estéticas, sobre o ensino e aprendizagem das artes da cena.

As atividades da turma de TEAC que Hugo ministra regularmente duas vezes por semana (terças e quintas das 16:00 -18:00) aconteceram no núcleo de dança, fora das instalações do Departamento de Artes Cênicas. As instalações são ocupadas para disciplinas obrigatórias e ensaios. Na sala do núcleo de dança há pelo menos duas condições fundamentais para o sucesso dos treinamentos: trata-se de uma sala com um amplo espelho horizontal, que facilita os processos de auto-observação; e, por seu afastamento, possibilita o uso de sons em maior intensidade/altura.

---

## 2. Treinando com Hugo Rodas

Nos vídeos, pois, estão registradas as sessões de treinamento que ocorreram entre abril e julho de 2017. Como não havia um texto como ponto de partida para todos, eram os exercícios propostos por Hugo o que iria ser realizado durante os encontros.

Daí adotou-se nesse ebook não chamar tais trocas entre Hugo, intérpretes e músicos de ensaios. É que muitas vezes não pensamos nas palavras que usamos e nomeamos com a mesma palavra ações e contextos que não são os mesmos. Como vimos, a proposta mesma de um treinamento à formação de intérpretes surgiu quando Hugo teve sua carreira como professor universitário interrompida pela aposentadoria compulsória. Sob a pressão do tempo (4 meses) e do currículo, o trabalho de Hugo no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, entre 1989 e 2009 foi orientado pela preparação de intérpretes em um intenso processo criativo voltado para apresentação de um produto final (montagem). As decisões criativas durante esse processo explicam-se como antecipações do que será mostrado, enfim, para o público<sup>7</sup>.

Mas há outras modalidades de processo criativo. E se, por exemplo, não haja a necessidade de se preparar os intérpretes para uma futura apresentação? E se no lugar de um momento conclusivo do processo, cada dia houvesse algo para apresentar e que fosse acumulativamente produzido? E se a condução do processo criativo não fosse definida em termo de uma necessidade de escolher quais decisões são acatadas e outras descartadas em função de um conceito estético unificador?

Pode parecer estranho para sessões de treinamento são difíceis de explicar. Pois se parecem com diversas outras coisas: parece um workshop/oficina, que é um curso de

---

<sup>7</sup> Para uma discussão sobre a tensão entre treinamento e montagem, v. MOTA, 2024.

poucas horas/dias em que determinadas habilidades, técnicas, saberes são demonstrados e assimilados. Mas não é, como veremos. Não é uma oficina-montagem, pois além de não estar no mesmo contexto de produção – curso pago de fundamentos básicos de teatro para iniciantes – voltado para apresentação de uma obra.

Nas sessões de treinamento de TEAC não há a obra; a única obra é a de um contexto coletivo e verticalizado de desenvolvimento de técnicas, saberes e habilidades. Verticalizado pois no lugar de seguir uma lógica direcionada e linear para a elaboração de um resultado, de um produto estético, nas sessões de treinamento cada encontro tanto autossuficiente quanto dinâmico. Ou seja, as sessões se voltam para si mesmas, os intérpretes se voltam para si mesmo todos os dias, compreendendo que é preciso ampliar a compreensão e as aplicações daquilo que foi treinado nas sessões anteriores.

Algo que torna mais inteligível as sessões de treinamento é a sua metodologia. Temos sempre três partes bem definidas, que variam em sua extensão e composição:

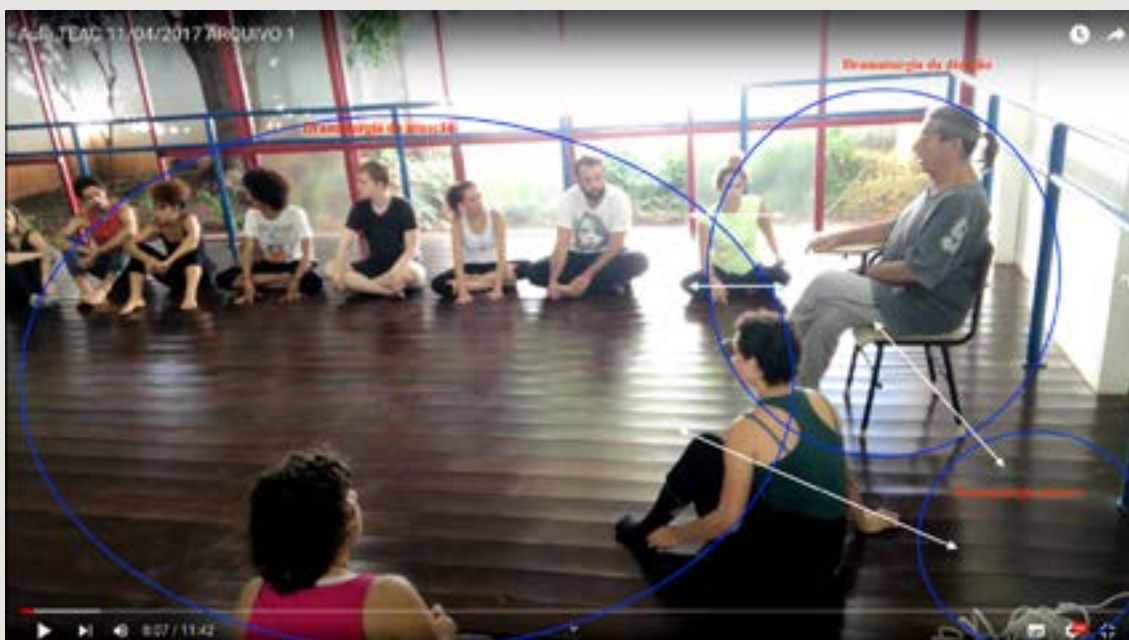
1. Contato inicial
2. Improvisos coletivos, individuais, em grupos
3. Roda de conversa

Em 1, temos o início do treinamento, que vai de uma fala de Hugo para todos, retomando coisas passadas, falando do que vai ser realizado nessa aula, até a proposição de um aquecimento.

Em 2, há o núcleo do treinamento, que se expressa em propostas variadas e de várias formas: apresentações de textos previamente estudados; explorações de composição de cenas individuais e coletivas a partir de arranjos em cena italiana, diagonais ou nas cenas com o sofá; exercícios técnicos específicos como a câmera lenta.

Em 3, todos se sentam ao chão em volta de Hugo e há tanto uma avaliação do que foi realizado nessa sessão, quanto solicitações para os próximos encontros.

Por exemplo<sup>8</sup>:



<sup>8</sup> Print de vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=XtoTpesgSsM>, de 11/04/2017.

Aqui temos uma imagem que localiza, em ensaio do dia 11/04/2017 o início de uma sessão de treinamento: Hugo posta-se em uma relação frontal com os intérpretes que vão participar da sessão de treinamento; e ao seu lado esquerdo, fica os músicos responsável pelos sons não vocais<sup>9</sup>.

Após este primeiro momento, Hugo começa assim a segunda parte do encontro: "Vou pedir uma coisa. Uma pessoa vem e apresenta o que aprendeu na aula durante três minutos." Entramos no treinamento propriamente dito:



Seguindo a instrução de Hugo, forma-se um miniteatro de arena com a distribuição dos intérpretes em um círculo. Cada intérprete vai apresentar sua performance para todos e retornar para o círculo. Hugo faz alguns comentários, e depois temos o segundo intérprete. E assim sucessivamente.

Os comentários se vinculam diretamente ao que foi performado, mas ao mesmo tempo são ensinamentos, provocações, como:

"Não, volta. Isso pra mim é sagrado: se você não consegue entender a diferença de sair trabalhar com a memória, memorizando algo. Se você continuar trabalhando com isso da memória, você não está fazendo um trabalho. Você apenas está imitando.

É uma coisa absolutamente infantil. Não uma pessoa que está investigando, a se investigar. Estamos falando de expressão, estamos falando de corpo, estamos falando de não interpretação, estamos falando de ter uma voz muscular. Por que não usam tudo o que sabem? (...) s vezes acho demasiado descritivo, busquem uma expressão que não seja um comentário. Busquem algo que não seja literal."

Durante a sucessão dos intérpretes nesse primeiro exercício há variações: no lugar de performances individuais podemos ter performances de dois intérpretes que entram simultaneamente no espaço de atuação.

---

<sup>9</sup> A câmera era, na maioria das vezes colocada em uma posição física, num dos extremos da sala para tentar capturar ao máximo o que era performado. Em 2017, o dispositivo de filmagem era um celular pessoal. No exemplo aqui os dois músicos não estão visíveis.

Esse mesmo exercício é redimensionado: a partir da minutagem 57:50 Hugo divide a turma em dois grupos, que são dispostos frontalmente, pois vão constituir cada subgrupo os articuladores de uma diagonal. Dispor os intérpretes em diagonais é uma técnica básica de Hugo. Como em um desfile, cada qual entra, apresenta seu material e sai, retornando para a diagonal.



Hugo pode deixar a performance seguir seu rumo, ou a interromper, solicitando que o intérprete comece novamente de algum ponto. Ainda, Hugo pode fazer comentários ao fim de cada performance ou durante.

Depois que todos se apresentam e depois que todos são analisados, depois que a rodada de exercícios acaba, temos a parte final da sessão de treinamentos:



Nessa parte final, faz-se uma roda de conversa. Há diversos modos: Hugo pode solicitar que cada um fale uma palavra que manifeste a sensação individual quanto ao trabalho realizado. Ou Hugo pode ampliar comentários feitos, refazer ele mesmo exercícios ou solicitar que alguém faça novamente algo do treinamento de hoje. Enfim, Hugo faz solicitações para o próximo encontro.

De qualquer forma, nas sessões de treinamento instaura um jogo entre a imprevisibilidade do treinamento e a organização de sua forma de execução. Embora nos jogos haja intervalos entre o que é solicitado e o que é realizado e a cada sessão temos novas disposição dos intérpretes no espaço, diferentes correlações entre os exercícios e sua execução (individuais, duplas, trios, grupos, todos juntos), há três momentos ou êxtases do tempo: sabemos que vamos entrar em contato, que vamos nos aprofundar nesse contato e que esse contato vai ser desligado.

Tanto que apesar dessa formulação em três momentos (1,2,3) ser sucessiva, ela pode aparecer em outras disposições durante um treinamento. Por exemplo: no encontro de 5/7/2017, temos uma sucessão de exercícios com um objeto cênico(sofá)<sup>10</sup>:



Depois de cada improvisação no sofá, era formada uma rodinha de comentário. Assim, neste dia, no lugar da sucessão de momentos 1,2,3, tivemos 1,2,3, 2,3, 2,3... Até a grande roda no final. Em todo caso o íntimo vínculo entre performance e comentário torna o treinamento algo distinto, híbrido, entre relações de ensino-aprendizagem, processos criativos multissensoriais e reflexão existencial.

---

### 3. Os músicos na sala de ensaio

A estética de Hugo Rodas transita no diálogo entre teatro, dança, cinema e música. Além de cancionista e pianista, Hugo em seus trabalhos mais incisivos incorporava a prática

---

<sup>10</sup> Link do vídeo [https://www.youtube.com/watch?v=AHfR3p\\_pAlc](https://www.youtube.com/watch?v=AHfR3p_pAlc)

musical por parte se seus atores. Seu último grupo, Agrupação Teatral Amacaca (ATA), era por ele considerada uma “orquestra de atores”<sup>11</sup>, com os atores tendo aprendido instrumentos musicais ou músicos (instrumentistas e/ou cantores) tendo sido incorporados ao elenco. Antes, nas oficinas básicas e nas montagens na UnB, Hugo trabalha com a presença de sons ao vivo, especialmente os da percussão, retomando práticas de teatro de rua que ele desenvolveu desde os anos 60 do século passado. Ao passar do teatro profissional, realizado em casas de espetáculo, para o teatro de rua, Hugo flexibilizou-se, ampliou seu repertório, aproximou-se mais de outras tradições cênicas que o teatro da palavra falada em cena. Tal reorientação de sua carreira o levou a trabalhar com a dança e com a música.

No Departamento de Artes Cênicas essa disposição de Hugo em trabalhar com músicas e músicos foi incrementada com as interfaces comigo, seja em parceria, seja em um tipo de saudável competição pelo “teatro musical”. A partir de 2004, o Laboratório de Dramaturgia envolveu-se em parceria com o Departamento de Música, na montagem de obras do repertório operístico<sup>12</sup>. Hugo, por sua vez começa a trabalhar mais incisivamente em montagens musicais, como os projetos de diplomação “Ópera dos Três Vinténs” e “Macufagia”, ambas de 2009. Em conversas ele me dizia que queria produzir verdadeiro teatro musical, diferentemente das minhas pecinhas... O que estava em jogo, em seu modo sempre provocativo, era o entrelaçamento de diversos modos de produção e de conceito desse intercâmbio entre teatro e música. As montagens bem-comportadas de obras do repertório operístico estavam ligadas ao projeto de expor cantores líricos ao palco: com pouca ou nenhuma experiência de cantar em reais condições diante de uma audiência, esses cantores escolhiam atalhos com a reprodução de performances exemplares que viam em reproduções audiovisuais (fitas de VHS, DVDs). Estavam desenvolvendo sua técnica de canto desconectada de um contexto de cena mais amplo. Por outro lado, a necessidade de canto em cena por parte de atores e de performance musical passava por um aprimoramento de habilidades outras que o estar em cena. A presença de um gramado que separa os departamentos de artes cênicas, música e artes visuais para mim era bem simbólico: estávamos em um Instituto de Artes, todos próximos, quase que em situação frontal, mas um gramado nos separava, os cursos não promoviam mais atividades conjuntas. Assim, tínhamos cantores que com muitas limitações em atuação, e atores que de fato não cantavam.

Em meus primeiros encontros com o Hugo, desde 1996, o que nos aproximou foi a música. Conseguimos fazer algo nesse sentido em 2003, com o nosso musical “As partes todas de um benefício”, no qual, além de autor, era a radiola, a fonte sonora em todos os ensaios<sup>13</sup>. Os músicos só chegaram para as apresentações. Estive acompanhando as canções da cena durante os ensaios e as apresentações. A partir dessa experiência desdobrada, como cancionista e como instrumentista passei a estar presente diariamente nas montagens. Antes, eu era alguém que escrevia o texto e ia quando solicitado a alguns ensaios. A partir de 2003, estar em cena produzindo sons se tornou minha atividade principal.

Com os treinamentos do TEAC, houve uma mudança significativa de meu trabalho: não havia uma canção mais para acompanhar, não tinha mais de marcar o começo e o

---

<sup>11</sup> Sobre o tema, v. RIBEIRO; LEITE; ROSA 2017.

<sup>12</sup> V. MOTA, 2019.

<sup>13</sup> Sobre minha parceria com Hugo, v. MOTA, 2022.

fim de uma performance cantada, nem fazer transições instrumentais de cena. Ou seja, era eu mesmo ali com os intérpretes, empunhando meu instrumento de corda, sem ter um roteiro de ações sonoras previamente definido. Essa mudança de meu perfil, de um músico acompanhador de atores/cantores para um compositor-músico que produz sonoridades em interação com a direção e com os intérpretes é bem registrada nos vídeos de 2017. Quando não há a canção a acompanhar, quando não há mais a estrutura da canção como horizonte da atividade sonora, o que eu devo fazer?

Para as sessões/encontros de 2017, eu me vali da parceria do músico e luthier Carlos Cazen. Ambos estávamos juntos nessa aprendizagem. Algumas vezes tocamos juntos, outras em separado. O importante era distinguir as funções dramáticas que ocorriam durante as sessões de treinamento:



Em primeiro lugar todas as ações eram multidirecionais: todos afetavam e eram afetados por todos ao mesmo tempo. Hugo propunha atividades para os intérpretes e para o(s) músico(s), e deles recebia sons e movimentos. A partir desses sons e movimentos Hugo reorientava a sucessão do ensaio, seja interrompendo para comentários ou para redefinição das atividades. Em todo caso, a dramaturgia da direção era mais que determinar o que cada um deveria fazer.

No caso da dramaturgia sonora, quando solicitada, era de sua função produzir sons a partir das demandas dos exercícios e da singularidade do que estava sendo feito. Não bastava produzir sons: era preciso acompanhar os intérpretes, observar o que eles faziam. Assim como há mudanças, transformações no movimento e nas reações dos intérpretes, do mesmo modo o músico precisa efetivar mudanças no som. Todos estão em um fluxo comum de modificações.

Tais interações ficam claras nos comentários de Hugo. No dia 09/05/2017, ele se dirige ao Carlos:

“Uma das coisas que vou te pedir, Carlos, no outro dia com Marcus, foi muito interessante, Marcus não fez o mesmo ritmo, nem o mesmo tempo, nem a mesma melodia para cada pessoa. Olhava para a pessoa e enfocava em algo. Então a mudança (câmbio) significa defender alguma coisa. Aquilo que podemos fazer com isso.”

O contexto do comentário é o de uma prática bem habitual nos treinamentos: a sucessão de intérpretes apresentando seu material em sequência. Seja organizando uma cena italiana, com o intérprete individual no centro e a audiência de colegas assistindo, seja, em no trânsito de uma diagonal, temos como em um desfile, em uma audição, a sucessão de pequenas performances e para cada performance é necessário produzir um tipo de som. Antes, a solução enfrentada, como no primeiro encontro registrado, foi de um mesmo material sonoro, uma base rítmico-melódica que era variada durante a sucessão dos intérpretes. Essa prática era herdeira da cancionismo, de haver uma canção e o músico sustentar as performances vocais. Uma mudança nesse paradigma foi de haver uma mais estreita conexão e vínculo entre os sons e as ações do intérprete. Em quase todos os ensaios havia essa ocasião de os intérpretes se apresentarem individualmente. Tomava grande parte da aula, como um longo bloco de atividades. Algumas vezes Hugo, para que houvesse comparação entre as performances, solicitava que o material rítmico-melódico não variasse. Era um grande desafio, tornar-se um loop humano. Nessa época eu ainda não usava pedais. O fato mesmo de convidar o Carlos Cazen para participar comigo dos encontros se deu, além da bela sonoridade que ele produzir, em virtude de ele ter uma expressividade bem eficiente e intuitiva na mediação tecnológica dos sons.

No comentário de Hugo residia um grande desafio para a dramaturgia sonora: quem produz sons não é apenas um executante. É necessário participar criativamente do que está acontecendo naquele espaço-tempo. Daí comecei a desenvolver o projeto de “O compositor na sala de ensaios”<sup>14</sup>. Para enfrentar as necessidades daquilo se impunha diante de nós, passei a compreender que eu não era apenas o músico em cena, que dominava tecnicamente o instrumento. Eram necessárias outras habilidades: o saber tocar vincula-se ao observar os intérpretes, acompanhar seus movimentos, gestos, emoções, palavras, tudo o que eles produziam em copresença.

Para tanto, dentro do fluxo de trocas e interações com os intérpretes é preciso seguir as transformações. Na fala de Hugo fica bem marcada uma oposição:



<sup>14</sup> V. MOTA, 2023.

“Mesmo” aqui significa que o responsável pela fonte sonora permanece dentro de sua individualidade, dentro de um raio de ação autocentrado, alheio ao que está em volta. Sua atividade volta-se para si mesmo. Ele se preocupa em seguir alguma lógica ligada seja à sua performance instrumental, seja a padrões musicais prévios como sequência de acordes dentro, por exemplo, de parâmetros da harmonia funcional. Então, ao mesmo tempo tempos o plano das sonoridades e o plano das ações físicas mas, apenas dessa frontalidade e copresença, os planos não se relacionam, ou melhor: há a opção por dispor estes planos em exclusão.

Só que essa situação de exclusão, de não compartilhamento é forçada, abstrata, pois tanto o músico-instrumentista quanto os intérpretes estão cojogados no mesmo tempo e espaço. O comentário de Hugo refere-se à mudança que, antes de tudo, é conectar a séries de diversas ações dos intérpretes a uma sucessão de atos sonoros pelo músico-instrumentista. Assim, da mesma maneira que cada intérprete apresenta um conjunto de decisões criativas corporais in loco, também o músico deveria apresentar uma sucessão de decisões criativas quanto aos sons que dispara com seu instrumento. Para fazer isso, tanto cada intérprete quanto o instrumentista precisam sair de individualidade, de sua concordância consigo mesmo, e explorar as possibilidades de seu material, seja seu corpo, seja sua musicalidade. Quanto tanto o intérprete quanto o músico exercem sua criatividade é que as interações acontecem. No caso então, Hugo aponta não para uma mudança singular, pontual, circunstancial: a situação mesma de interação é mudança de mudança, é uma generalizada experiência de transformações. O músico-instrumentista se transforma em compositor-músico ao interagir com os intérpretes e prover sonoridades vinculadas às mudanças que acontecem a cada momento.

Continuando no comentário de Hugo, vemos que essa mudança da mudança, essa inserção do músico na criatividade da cena se efetiva por uma ação: “Olhava para a pessoa e enfocava em algo”. Primeiro, temos que o agente produtor de sons não está restrito a um canal de comunicação e percepção. Quem produz sons também vê, observa o que está diante dele. A conexão entre som e visualidade, nesse intercampo multissensorial, porém é seletiva, reivindica atos de escolhas, opções: “enfocava em algo”. Assim, quem se vincula diretamente a corpos em movimento vê-se limitado pelas possibilidades de sua reelaboração do material que percebe e analisa diante de si. No lugar de tentar por seus sons e gestos no instrumento reproduzir ou simular a totalidade do que tem em sua frente, o agora compositor-músico em frações de segundo precisa produzir sonoridades vinculadas às ações dos intérpretes.

Mas como se vincular a algo que estão em transformação, a um fluxo que, aparentemente, não indica uma finalidade, uma definição do que é e para onde vai? Hugo havia começado seu comentário contrastando duas abordagens na produção de sons dentro do treinamento para atores: uma abordagem era desejada, e fora realizada em outro dia; outra, que estava sendo performada naquele momento do comentário, deveria ser refutada. Hugo trabalha muito desse modo – recusando o que se fazia no momento e indicado algo que seria melhor. Valendo-se de comparações, temos que ambos, o que foi bem sucedido e o que não foi bem sucedido encontram-se em um jogo de semelhanças e diferenças. Ambos produziram som para um grupo de intérpretes, mas um “foi muito interessante”, pois “não fez o mesmo ritmo, nem o mesmo tempo, nem a mesma melodia para cada pessoa”. Ser “muito interessante” está em “não fazer o mesmo para cada pessoa.” Ambos lidaram o ritmo, com o andamento e com a melodia, parâmetros básicos de como o som é percebido e realizado. Mas o diferencial, o que distingue um e outro, que faz a passagem do músico-instrumentista para o compositor-

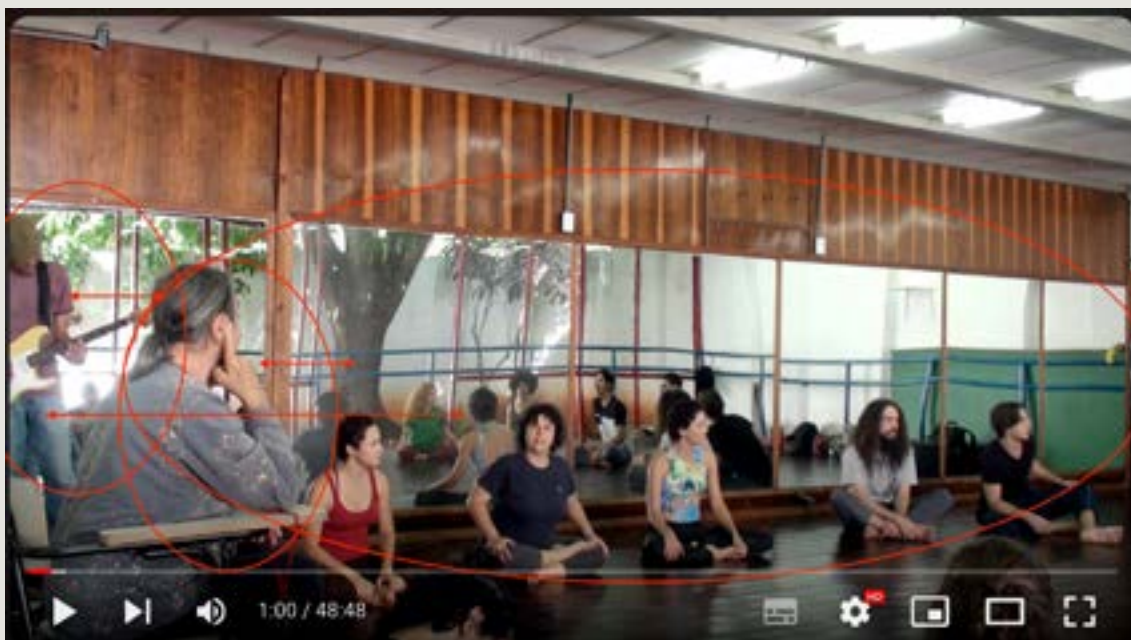
-músico, para o dramaturgo dos sons está em reorientar aquilo que é, em um primeiro momento, “puramente” musical para algo que não é “exclusivamente” musical. E isso só é possível a partir do momento que há um deslocamento do plano onde uma ação se encontra circunscrita à sua instância de reafirmação para uma compreensão multiplanar, aberta de experiências de vínculos e trocas. Quando o músico não mais coincide consigo mesmo e abre-se para novos planos de interação e percebe que suas ações com efeitos psicofísicos dialogam com ações com efeitos psicofísicos dos intérpretes é aí que tudo começa a ficar “muito interessante”. Pois agora não é apenas o intérprete que se expõe, que se mostra em suas ações visíveis – também o dramaturgo sonoro se manifesta em suas ações audíveis. Indo para o “plano dos intérpretes”, o compositor-músico adquire traços de atuação, atua junto, move-se, sua máscara da face altera-se, o modo como se relaciona com seu instrumento, seus gestos – transforma-se em um compositor-músico-ator.

---

#### 4. Roda de canção: Coralidades

O primeiro exercício registrado nos vídeos é o da construção de um canto coletivo<sup>15</sup>. É interessante começar assim: além de integrar todos em uma ação comum e divertida estabelece, como horizonte do treinamento, o fato de todos estarmos juntos, Hugo, os intérpretes e os músicos.

Não havia nada antes de começar – nenhuma música ou canção previamente escolhidas, nenhuma ordem dos que vão cantar, nenhum texto. Hugo está em uma cadeira e em volta dele uma roda com os performers:



---

<sup>15</sup> Link do vídeo: <https://youtu.be/ZS3-iYrtk7Y> . Encontro no dia 04/04/2017.

Hugo propõe “conhecem a brincadeira em que você completa a história?” Então, segue-se um jogo a partir de uma base rítmico melódica simples: cada um deve cantar/contar, construindo uma sucessão de performers. No início estão todos sentados. Hugo vai indicando a troca nos intérpretes e fazendo comentários sobre as ações dos cantores. Hugo inicia o jogo, cantando como que anunciando essa sucessão de improvisações cantadas. A primeira parte expressa as tentativas de tanto os músicos quanto os intérpretes construírem como o jogo será realizado: ainda não há uma continuidade rítmico-melódica e nem o encaixe do material vocal.

Depois de alguns instantes de tentativas de encaixe, a base rítmico-melódica se estabiliza em algo dançável e cantável, como um samba rock bem lento:

Andante ( $\text{♩} = 80$ )  
Samba Rock

**A**

VOCAL

GUITAR 1

GUITAR 2

**B**

VOC

G1

G2

**C**

VOC

G1

G2

Em F#m Em F#m

Arco vocal melódico individual

Instrumento musical

Intervenções da Direção

Arco melódico coletivo

Na imagem, temos:

em **A**, em sucessão temporal uma linha vocal performada a partir de uma base oscilatória entre dois acordes, perfazendo o movimento de ir para frente e voltar. Essa base oscilatória é performada por um instrumentista tocando na guitarra a harmonia fechada e outro tocando o baixo, fazendo as passagens entre os polos de ir e vir.

em **B**, as linhas vocais seguem os espaços previstos pela base rítmico-harmônica, mas um contraponto rítmico-melódico nos comentários da direção sobre o canto de cada intérprete. Diferentemente de **A**, temos uma divisão tripartite do fluxo, com os planos da direção, da interpretação e da dramaturgia sonora conjugados. Por isso a expressão “encaixe”: a representação visual dos planos nos mostra que há modos diversos de participação na amplitude da cena, os quais correspondem a formas de ocupação do espaço-tempo da performance. A continuidade cíclica da base instrumental é um eixo de orientação para os arcos melódicos, sujeitos aos limites da frase e da respiração. Quando esse primeiro movimento de estabilização é construído, há a possibilidade de um contramovimento, que explora tanto o arco melódico—textual quanto o retorno cíclico instrumental. No lugar de algo que segue em linha a reta depois uma dissipação multiplanar: o retorno cíclico instrumental, que era o primeiro plano, o plano de referência do começo da performance, vai para um segundo plano em virtude dos arcos vocais; e, depois, ainda há espaço para uma laterização, para uma expressão que se situa ente os arcos vocais;

em **C**, estamos no momento em que a performance muda sua configuração: Hugo solicita que todos se ergam e, no lugar de uma alternância de improvisos cantados, temos um coletivo cantado e dançado, como um baile:



Nesse baile, um grupo canta se apoiando nos tempos fortes da base rítmico-harmônica e outro realiza contracantos. É como se a laterização promovida pelas intervenções dos comentários da direção possibilita a multiplicação de novos espaços, novas oportunidades de atuação.

Assim, o jogo foi um conjunto de transformações que motivam participações. A cola entre os espaço é , em um primeiro momento, a dramaturgia da direção: Hugo propõe

o jogo, inicia o jogo realiza intervenções no fluxo do jogo e o encaminha para uma festiva conclusão.

Novamente, como os exercícios indicam, o mais importante é a forma do jogo que o conteúdo das palavras. Então, o resultado final parece com uma canção, parece com uma dança social, especialmente no uso de um estilema rítmico, um groove. Mas o foco da atividade não foi a vir para os encontros e fazer o que fazemos em nossas vidas privadas. O que parece uma festa aos poucos é redefinido dentro de relações de ensino e aprendizagem artísticas. Pela dança e dançando nos inserimos em outras tramas, na construção mesma das interações entre as diversas singularidades.

---

## 5. O fim da melodia eterna

Em um treinamento do dia 06/04/2017, Hugo se dirige a mim e fala: "Acho que é uma coisa interessante pra você também, Marcus: trabalhar muito mais sons e não melodias. Trabalhar muito mais com som, provocar coisas, criar espaços e não sempre o metrônomo. Mas se perder... na busca <sup>16</sup>."

O contexto do comentário de Hugo está em um dos exercícios de trios com um sofá. Eram situações para os intérpretes explorarem as técnicas desenvolvidas durante o treinamento em contracenações. Neste dia, tivemos oito sucessões de trios, assim distribuídos:

**Trio um:** Começa em 15:30, termina em 18:46 [Música em A. comping lento.]

**Trio dois:** Começa 19:44, termina em 23:27 {abordagem em acordes dissonantes, como gritos}

**Trio três:** Começa em 23:52 – 26:50

**Trio quatro:** Começa 27:31 – 29:37 {Música em dedilhado/acordes, som constante, como um acompanhamento de canção/poema}

**Interlúdio** (30:03- 31:02)

[AQUI HUGO INTERROMPE PRA FALAR SOBRE O ACOMPANHAMENTO MUSICAL. ELE NÃO QUER ALGO MELÓDICO FÁCIL. SERIA BOM TRANSCREVER O QUE ELE CANTA. E EU TENTANDO FAZER O QUE ELE PEDE. ENTÃO SUAS LINHAS MELODICAS. ]

**Trio cinco:** Começa em 31:04 -33:50

**Trio seis:** 34:28- 37:23 [hugo manda trocar o tom] – depois disso, jogo com Em e Edim)

**Trio sete:** 37:40- 40:20 [Uma caminhada. Motivo meio cômico. Oposição entre cordas graves, aguda. Uso de ligados. Explorando o ritardando]

**Trio oito:** 41:02 –43:53 [sambinha]

Assim, Hugo fez questão de interromper o exercício antes do início da performance do segundo trio para se dirigir a mim. Cada exercício começava com o som. O som era o ponto de partida para o início da performance e também para seu final, formando um arco sob o qual se distinguia a totalidade da atividade dos intérpretes. E por que Hugo interrompeu a sucessão dos trios e veio me dar a maior lição de minha vida quanto às relações entre teatro e música?

---

<sup>16</sup> Link: <https://www.youtube.com/watch?v=rKdOj2gTwIY>. Minutagem: 19:15.

Vamos regredir um pouco para a performance do primeiro trio. Hugo pede pelo usual sofá, objeto utilizado em diversas montagens e incluído nos treinamentos. Com o sofá há uma situação cotidiana, doméstica que revista em função de demonstração de habilidades frente aos limites: os intérpretes se encontram em relação frontal com os colegas e com Hugo. Além disso, no tempo da música e na restrição do espaço, precisam explorar as técnicas estudadas. Um tempo inicial é dedicado a centralizar o sofá, como horizonte do posicionamento do público e dos intérpretes. Era algo que Hugo insistia: que cada um soubesse que ocupa lugar no espaço e como esse lugar pode ser percebido em termo se sua organização ou forma. Após o posicionamento do sofá, Hugo dá o direcionamento /rubrica do exercício de trios "Câmera lenta, sem tentar interpretar, o acontecer realmente performático me leve a trabalhar não com a memória e sim fazer o que quiser com o corpo. Não tem nada a ver com o outro e vou me relacionar com o outro. Entenderam?"

A rubrica leva os intérpretes a mobilizaram sua atenção a dissociar seu esforço de tentar fazer uma cena já prefigurada. Afinal de conta são atores, e já fizeram o que normalmente atores fazem: assumir papéis a partir de um roteiro. Aqui não: Hugo não quer a memória e sim o tempo de agora, quer a ação e não a atualização do que já fora feito. Ao mesmo tempo, pede que os atores, desconectados de um nexos estreito entre sua ação e uma personagem dada, explorem a liberdade que isso acarreta, a abertura para possibilidades que estão disponíveis. Paradoxalmente Hugo apresenta que cada um não vai estar em um contexto de cena em que a contracenação atualize uma mútua pertença a algo já conhecido e que cada um vai estar por si só, como um corpo único, e também como um corpo só em relação aos outros.

As orientações colocam o desafio para os atores não agirem como normalmente são solicitados a agir. A chave está no início da rubrica: "Câmera lenta, sem tentar interpretar". O foco do exercício será uma experiência de dilatação da percepção do tempo, que é o de uma presença expandida, que ganha corpo, para além do tempo abstrato e linear do relógio. Para acessar essa experiência, é necessário não interpretar. Não interpretar aqui é justamente mobilizar outras possibilidades que acomodar-se a um papel. Se não se aproxima da conformidade dos atos a convenções descritivas, o intérprete se aproxima de algo que é comum ao teatro e a música: um anseio de perdurar de estar aqui e deixar de ser para tudo sentir. Quando eles começam suas ações Hugo vai fazendo comentários como "e falem o texto de vocês sem voz. Controlem o tempo, e não deixem que a interpretação me leve a fazer o que eu não quero fazer. Não há nada que não tenha movimento. Movimentem a boca com o texto. Fechem os olhos"

Para o **trio 1**, comecei com um tema melódico, dissonante, e depois fui me valendo uma estrutura em acordes com melodias simples de contraste<sup>17</sup>:

---

<sup>17</sup> Transcrição de Gabriel Koslovski.

15:31

161  $\text{♩} = 70$

Este exemplo demonstra técnicas de arco e performance de bordões

Essa ritmika de arcos, primeiro exemplo

165 *p* *pp*

169

173 *mf* *pp* *mf*

177 *pp*

181

Assim, predomina um controle do pulso sobre os quais há dois movimentos melódicos descendentes espelhados.

Eu escolhi essa opção para tornar audível um material sonoro cíclico. Eu, na primeira metade do semestre, estava trabalhando em uma guitarra sem pedais. Minhas soluções vinham de um instrumento de cordas amplificado, com variações possíveis na intensidade, na altura, na técnica de toca e em claros jogos entre melodia e harmonia, isto é, procedimentos musicais tradicionais.

Quando Hugo me insta a mudar minha abordagem, para que eu vá da música para o som, isso foi verdadeiramente uma solicitação de ruptura. Creio que o que ele estava pedindo a mim era o que ele havia demandado dos intérpretes: se eles tinham de não interpretar, eu deveria não fazer melodia. Assim, Hugo estava se dirigindo tanto ao músico instrumentista quanto aos intérpretes em relação à mesma questão: para que a liberdade criativa acontecesse, era preciso que nos livrássemos de soluções e esquemas prévios. No meu caso, era a melodia.

Ouvindo atentamente o exercício, aquilo que fiz com a guitarra, embora organizado e efetivo, proporcionou uma dupla segurança para mim e para os intérpretes: marcando o pulso como um quarteto de cordas, a guitarra projeta uma continuidade rítmica sobre a qual as outras camadas sonoras serão construídas. Essa base com as notas mais graves é variada com os motivos melódicos descendentes repetitivos. A divisão das funções fica clara: nos sons mais graves o pulso, o acompanhamento harmônico; nos sons mais agudos um movimento melódico de mesma direção.

No caso, essa divisão de funções que projeta um espaço sonoro hierarquizado (principal no mais agudo, acessórios nos demais registros) é a mais utilizada, principalmente

na forma canção: temos uma melodia em primeiro plano que é acompanhada pelos demais sons. Esse padrão na distribuição dos sons é chamado de “textura homofônica”.

Ao recusar a melodia para este exercício, Hugo aponta para outras correlações entre som e cena além do padrão da textura homofônica. Isso será necessário pois não está havendo uma cena de canto acompanhado no exercício. E o padrão de canto acompanhado pode existir mesmo que não haja canto acompanhado. Pois é o que estava fazendo mesmo sem haver uma cena dramático-musical. No microcosmo de meu instrumento musical eu elaborei uma redução sonora de um relacionamento hierarquizado entre elementos. Assim como eu construí uma sonoridade organizada em uma dualidade melodia/acompanhamento, a cena toda me incluía como um acompanhador dos intérpretes. Ou o inverso. Em todo caso, a produção sonora organizada como um padrão textural recorrente na forma canção foi a opção dominante durante o **trio 1**, contribuindo para o isolamento entre os intérpretes e o músico.

A estratégia de isolamento e diferenciação entre a produção de sons e os intérpretes em si não é um equívoco. O que de fato se tornou crítico para Hugo foi a presença desse destaque sonoro da melodia descendente reforçada pelo pulso intermitente<sup>18</sup>: motivos melódicos descentes tem uma larga produtividade tanto na música erudita quanto na música popular<sup>19</sup>.

Ainda, sair da melodia tem uma ampla história do que a melodia em si representava: ligada à performance vocal e ao texto, a “melodização da música”, sua ampla e generalizada tornou-se um índice de valor e norma para compositores, intérpretes e público. Assim, aspira-se à música como um sinônimo de melodia, de um tipo de desenho, de uma linha, de uma configuração no espaço que se torna a referência para atos de produção e recepção não só da música.

No treinamento de atores muitas vezes existe a tentativa de se fazer uma analogia muito estrita entre a melodia e o movimento em cena, em virtude do apelo visual da tradução geométrica do som. O pressuposto dessa analogia e o efeito desejado dessa analogia é o da sincronização das percepções: coisas/processos que se ouvem seriam como coisas/processos que se veem.

Quando Hugo me pede para deixar de lado a estratégia de “melodizar o som”, é preciso compreender que estamos em uma cena multissensorial, com diversos estímulos sonoros e visuais e que há uma distinção entre quem produz sons mais incisivamente e quem produz ações físicas visíveis.

A “melodização do som” tenderia a unificar, a tentar unificar os movimentos e sensibilidades dos intérpretes e do músico. Essa saturação de uma referência ou de um modo de produção de percepções seria um obstáculo para ampliar as potências criativas.

Lembrar também que o que está sendo treinado é um processo de consciência e limite das estratégias habituais de reprodução de esquemas de atuação, os quais são confrontados em prol de técnicas que promovem os intérpretes ao domínio de habilidades espaço-temporais. Se a melodização do som reforça a reprodução, a representação (ator=personagem=centro expressivo na fala), outra relação com o som é necessária.

Na interação com o **trio 2**, vali-me de uma abordagem mais estática, por meio de um pivô cordal – uma repetição de uma massa sonora dissonante, pela presença de intervalo de 2a. menor<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> SCHOENBERG, p. 109.

<sup>19</sup> ROSS, 2011, p. 27-54.

<sup>20</sup> Transcrição de Gabriel Koslovski.

Comentário Hugo: Por que...?

$\text{♩} = 85$

19:44

210

217

226

234

241

*mp*

*f*

*p*

*f*

*ff* Rasgueado

*f*

*f*

*f*

*f*

*mf*

21:12

21:26

Fecha e abre o knob de volume rapidamente

Na partitura, os retângulos em vermelho marcam o disparo desses pivôs cordais. No início, eu tocava a tríade em região médio-aguda e a contrastava em um movimento polar/complementar de um arpejo em região médio-grave. Esse movimento oscilatório inicial e mesmo simétrico (dois compassos para cada) é quebrado em sua segunda repetição. Daí vem o comentário de Hugo: "Por que corta, em vez de deixar ir até o fim, em vez de encerrar [o som]? Ele ouviu bem: eu havia abreviado a introdução da primeira parte do tema. Acho que queria variar e estava preocupado em fazer soar o som. Respondo que estou sem pedais. Então após o ataque o som decai. Para que haja som, preciso tomar mais notas. Hugo quer a onda sonora em toda a sua amplitude. Nisso há algo relaciona com a cena, que está sendo utilizada para a técnica da câmera lenta. A câmera lenta não é apenas uma questão do tempo: trata-se de mover todo o corpo, articular todas as partes do corpo para daí compreender como tudo se integra. Uma suspensão sonora em acordes suspensos, sem progressão harmônica, é uma forma de interpretar sonoramente essa experiência de fora do tempo habitual, sublunar.

Na partitura marquei as dinâmicas que estrategicamente estão nas cabeças dos disparos dos pivôs cordais. A intensidade foi utilizada para prover energia para uma maior duração dos sons e ao mesmo tempo marcar um gesto, um golpe, um ataque não vinculado a algo melódico.

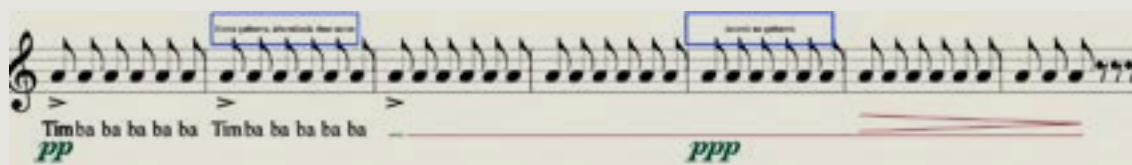
A sucessão de disparos vai revendo no eixo do tempo uma mudança de perfil: da inspiração oscilatória temos a reiteração de um pivô cordal, dessas torres de sons. Hugo demanda isso quando pede depois do sexto disparo: "Sempre, sempre."

Ao compósito da sonoridade, Hugo refere-se aos integrantes do **trio 2**, solicitando que explorem as possibilidades da câmera lenta:



isorrítmicas mesmas das colcheias (1/8). Tanto que Hugo não conclui a retomada completa de **A** em **A1** tal construção saturada de repetições projeta-se audível além de sua execução.

A segunda abordagem substitui a lógica horizontal pela vertical<sup>23</sup>:



Mesmo com a reiteração rítmica das colcheias, a repetição da mesma nota rompe com as expectativas de uma progressão melódica e harmônica. E com a mudança na dinâmica, com a redução do som ao silêncio, o foco de atenção sai de se cumprir um programa musical prévio para o próprio movimento ondular que ressoa. Nesse momento a dramaturgia se encontra com a acústica: o que se percebe é o "clima", isso que não tem nome mais é perceptível. Como o som é não visível, mas manifesta-se psicofisicamente, sair da "música" de um discurso organizado para o "clima" proporciona ao compositor-músico a compreensão de uma ampla dimensão de referências que as exclusivamente musicais.

Para mim, essa foi a grande lição do Hugo: toda a bagagem de formação musical precisa ser reorientada em função da cena, de dispor-se a ouvir, interagir e imaginar uma modelagem do espaço-tempo em nossa volta.

---

## Conclusão

Há muito que ser extraído da documentação videográfica em torno dos treinamentos de Hugo Rodas. Este projeto é um começo, para que novas investigações seja realizadas. Há momentos únicos, sublimes, irrepetíveis, que não foram captados nos vídeos. Mas justamente esse é o desafio de quem lida com artes performativas: sair do autofechamento da fruição e de idealismos para enfrentar a dissipação, as cantilenas da perda e da nostalgia da plenitude. Temos que encaram essas irrupções maravilhosas que passam pela vida como algo possante, que se prolonga além de seu acontecer. Estudar Hugo Rodas é conectar-se aquele impulso que ele deixou flagrar nos vídeos: ele sabia muito bem do encanto da sereia que se mostra nos discursos sobre a transitoriedade das artes da presença. Por isso, quis deixar algo, um desafio para as próximas gerações. E nada mais ligado à sua maneira de pensar e agir que trabalhar com um grupo de pessoas, com um coro, nas tensões entre composição de ações físicas e ações audíveis. O que importa é esse jogo de restrições explicita modos de se construir eventos cênicos multissensoriais. Entre a música e o teatro Hugo Rodas permanece com seus risos e gritos.

---

<sup>23</sup> Adaptada da transcrição de Gabriel Koslovski.

---

## Anexo I

### Fontes de pesquisa

Com sua aposentadoria compulsória em 2009 como professor da Universidade de Brasília, Hugo Rodas passou a estar vinculado à instituição por meio de projeto de pesquisa vinculado à pós-graduação em Arte e depois à pós-graduação em Artes Cênicas. Este projeto consistia de um treinamento de fundamentos para intérpretes a partir de conceitos e exercícios que Hugo Rodas acumulou durante sua vida artística<sup>24</sup>.

A proposta inicial era filmar todos as sessões de treinamento e, a partir disso, gerar material para pesquisas, artigos, livros. Era uma das maneiras pelas quais Hugo pensava em passar adiante seu legado histórico e artístico. Veja-se texto do parecer ao projeto no Anexo II.

Porém, não houve um acompanhamento sistemático desses primeiros encontros, que eram realizados de noite. Nem todos os encontros foram filmados e, com o passar do tempo, a flutuação da participação esvaziou os encontros.

Mesmo assim o saldo foi positivo dessa primeira fase das oficinas: a Agrupação teatral Amacaca foi formada a partir dos treinamentos. E Hugo passou a encarar a oferta semestral da disciplina como algo contínuo e fechado em si. Os vídeos restantes dessa primeira etapa foram utilizados pelo artista e pesquisador Flávio Café em sua dissertação de mestrado.

Depois desse primeiro momento dos treinamentos, passei a participar mais diretamente das oficinas regulares, como compositor-músico presente em todos os encontros que se davam duas vezes por semana. A partir da minha presença os encontros passaram a ser registrados mais efetivamente seja pelo técnico de audiovisual do Departamento de Artes Cênicas, seja por mim mesmo.

Para este projeto financiado pelo FAC foram escolhidos os vídeos do ano de 2017, pois eles não se vinculam a uma montagem. Neste ebook, os vídeos serão referidos aos dias de sua realização. Cada dia possui diversos vídeos, em razão das limitações à época da memória do equipamento utilizado.

Assim, cada dia, como uma sessão de gravação, foi analisado da seguinte maneira:

- a. reunião dos vídeos de cada sessão de registro dos encontros;
- b. elaboração de um arquivo de texto com a transcrição de cada sessão;
- c. transcrição segue a cronologia dos eventos, a partir da ordem dos arquivos de vídeos;
- d. na abertura de cada arquivo de texto indica-se quem participa do evento;
- e. a transcrição apresenta falas do Hugo Rodas em texto sem destaques e os comentários do analista em colchetes.
- f. além das falas de Hugo Rodas e dos comentários do analista, são apresentadas informações sobre a organização de cada sessão de treinamento e dos exercícios.

Para a elaboração dos vídeos dessa pesquisa, optou-se por preservar a identidade dos intérpretes, em grande parte estudantes de artes cênicas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Com isso, os rostos dos intérpretes foram desfocados.

---

<sup>24</sup> O projeto foi elaborado no diálogo entre Hugo Rodas, Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz, Márcia Duarte e Marcus Mota.

Eis a lista dos dias analisados nesta pesquisa:

1. 04/04/2017
2. 06/04/2017
3. 11/04/2017
4. 17/04/2017
5. 02/05/2017
6. 04/05/2017
7. 09/05/2017
8. **11/05/2017**
9. 16/05/2017
10. 23/05/2017

---

## Anexo II

### *Parecer ao projeto*

Para aprovação do projeto de pesquisa de Hugo Rodas que o vinculava novamente à Universidade de Brasília, foi elaborado por mim o seguinte parecer:

[PARECER de 4 de jun. de 2009]

Ao Projeto de Pesquisa

**Processo continuado de formação em interpretação – ensino, pesquisa e documentação de um método não sistematizado.** De Hugo Rodas

Para: Programa de Pós-Graduação em Artes. IdA-UnB.

De: Prof. Dr. Marcus Mota. CEN

Apresento parecer quanto ao projeto de pesquisa do professor Hugo Rodas.

O projeto acima referido é um dos requisitos do credenciamento de Professor Colaborador. Entre os requisitos temos:

- a. É obrigatória a aprovação do Colegiado de Pós-Graduação da Unidade, com base em parecer circunstanciado.
- b. É obrigatório anexar:
  - Plano de atividades;
  - Relatório das atividades desenvolvidas (no caso de renovação);
  - Projeto de Pesquisa
- c. É obrigatório anexar o Currículo Lattes, completo e atualizado.

O projeto exhibe além de justificativas de sua existência e importância, objetivos, metodologia, cronograma e resultados esperados. Trata-se de um texto que contempla todos os aspectos os requisitos do credenciamento, além de propor uma pesquisa contínua de excepcional relevância não só para o Instituto de Artes como para a Universidade.

O projeto trata de uma tentativa de sistematizar procedimentos de orientação de atividades interpretativas para a cena. Por meio de uma oficina contínua, tais procedimentos serão efetivados, discutidos e vivenciados. Ao mesmo tempo, todo o trabalho será registrado e editado audiovisualmente, constituindo um preciso material que tanto para observação dos processos ali desenvolvidos, quanto para posteriores desdobramentos e reutilizações.

Como sujeito e objeto dessas oficinas e registros temos Hugo Rodas, um experimentado artista, músico, diretor, coreógrafo e educador com mais de 50 anos de pesquisas e processos artísticos nos mais diversos estilos teatrais. Mais do que uma memória viva das décadas de transformação das práticas artísticas, o saber de Hugo provoca e produz conhecimento, estimula criadores e pensadores a revisarem pressupostos e imagens, na busca de uma interpenetração entre qualidade e consciência dos atos expressivos.

Com sua aposentadoria compulsória, abre-se por este projeto a oportunidade de que se mantenha o contato com a insubstituível figura de Hugo Rodas, que tem estimulado criativamente gerações de artistas e pesquisadores na cidade.

Diante disso tal projeto promove um espaço de troca e aprendizagem entre a tradição inovadora e consistente das orientações de Hugo Rodas com estudantes e pesquisadores que se aproximem desta oficina de interpretação.

Os objetivos, a metodologia e o cronograma estão bem evidenciados e coerentes. O detalhamento do projeto interliga os conceitos e as atividades que serão realizadas nas oficinas. Há uma integração entre vários centros de pesquisa e pesquisadores em torno do projeto. Com isso, além capacitar os membros envolvidos diretamente nas oficinas, o projeto multiplica seus efeitos no consórcio de redes de conhecimento relacionados.

Pelo valor artístico acadêmico do projeto e como memória desta Universidade, o parecer é totalmente favorável.

---

## Referências

- CAFÉ, Flávio. *O que aprendi com meu mestre: Mapeamento dos princípios técnicos para o ator utilizados por Hugo Rodas*. Dissertação de Mestrado, PPG-CEN, UnB, 2022.
- MOTA, Marcus. A discussão da ideia de espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas. In: MEDEIROS, Maria Beatriz e MONTEIRO, Mariana F.M.(Orgs.). *Espaço e Performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, p. 103-110, 2007.
- MOTA, Marcus. Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas. In: VILLAR, Fernando Pinheiro e CARVALHO, Eliezer Faleiros de (Orgs.). *Histórias do teatro brasileiro*. Brasília: Artes Cênicas - IdA/UnB, Brasília, 2004, p. 198-217.
- MOTA, Marcus. Entre treinamento e montagem: Contribuição para se compreender processos criativos em seus parâmetros e tipologias. In: Bibiana Bragagnolo & Leonardo Pellegrin Sanchez (orgs.) Rio Branco: Strictu Sensu Editora. *Práticas em Pesquisa Artística: Performance, criação e cultura contemporânea*, p. 166-179, 2024.
- MOTA, Marcus. Eu e Hugo, Hugo e Eu: Materiais de uma parceria sem fim. *Revista Dramaturgias*, 19, p. 917-936, 2022.
- MOTA, Marcus. O Compositor na sala de ensaios: Duas experiências na formação de agentes em música-teatro. *DEBATES - CADERNOS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, v. 27, p. 144-160, 2023.
- MOTA, Marcus. Prefácio a RODAS, Hugo. *Hugo Rodas*. Brasília: Editora ARP Brasil, 2010.
- MOTA, Marcus. Repertório Operístico e o LADI-UnB: Realizações e Textos Teóricos. *Revista Dramaturgias*, 10, p.122-161, 2019.

- MOTA, Marcus. *Teatro e música para todos - o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2022a.
- RIBEIRO, Cláudia; LEITE, Cristina; ROSA, Maria Lúcia. Orquestra que conta Histórias: Agrupação Teatral Amacaca. *Revista Arte da Cena*, Goiânia, v. 3. 2, p. 71-85, 2017. Link: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/46692/25204>.
- RODAS, Hugo. Documentação de um Método não Sistematizado. *Revista Dramaturgias*, n. 13, p. 340-350, 2020.
- ROSS, Alex. Chacona, lamento, walking blues: Linhas de baixo da história da música. In: *Escuta só*. São Paulo: Companhia da Letras, p.27-54, 2011.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.
- SOUZA, Angélica Beatriz. *Abordagens de processos criativos: O teatro de Hugo Rodas*. Dissertação de Mestrado, PPG-VIS, Universidade de Brasília, 2014.
- SOUZA, Claudia Moreira. *O garoto de Juan Lacaze. Invenção no teatro de Hugo Rodas*. Dissertação de Mestrado, PPG-VIS, Universidade de Brasília, 2007.

---

## Equipe do projeto

**Coordenador de Pesquisa:** Marcus Mota

**Produção:** Janette Dornellas

**Assistente de Pesquisa:** Flávio Café

**Gravação e Edição de Vídeos:** Marcelo Dischinger

**Designer Gráfico:** Jai Abrantes

**Partituração das Músicas:** Gabriel Kosloski Nicolau

**Libras:** Tatiana Elizabeth

**Áudio descrição:** Janette Dornellas

**Assessoria de imprensa:** Márcia Tauil

**Link dos vídeos:**

1. Apresentação <https://www.youtube.com/watch?v=t5NRDlv817M>
2. A proposta <https://youtu.be/wA7zytqUgpQ?si=9CO9MQN2VlwcRyUr>
3. Treinamento vs Ensaio [https://youtu.be/VJHmUvcs4Wc?si=SFul4cGH60Rrf\\_qv](https://youtu.be/VJHmUvcs4Wc?si=SFul4cGH60Rrf_qv)
4. Metodologia dos encontros [https://youtu.be/eYOKfRzoU60?si=umT6\\_mNVkemRJQvh](https://youtu.be/eYOKfRzoU60?si=umT6_mNVkemRJQvh)
5. Coralidades [https://youtu.be/Vkek3Xi5Is4?si=QEE-6t1MO1WiL6U\\_](https://youtu.be/Vkek3Xi5Is4?si=QEE-6t1MO1WiL6U_)
6. Os músicos na sala de ensaios <https://youtu.be/BB4PqgGxzns?si=zt2D4m5AtQYsITuY>
7. Dramaturgia sonora [https://youtu.be/Y\\_vcVFkiMGU?si=u-D53EkRquBUyPWz](https://youtu.be/Y_vcVFkiMGU?si=u-D53EkRquBUyPWz)
8. Jogos verbais <https://www.youtube.com/watch?v=9TtVWL89KRk>
9. Sambinha <https://www.youtube.com/watch?v=D59-wzWSl6M>
10. A câmara e eu <https://www.youtube.com/watch?v=VSCLb90KvXU>