

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE ARTES – IdA  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

**O QUE APRENDI COM MEU MESTRE:  
MAPEAMENTO DOS PRINCÍPIOS TÉCNICOS PARA O ATOR  
UTILIZADOS POR HUGO RODAS**

FLÁVIO CAFÉ

MESTRADO EM ARTES CENICAS  
Área de concentração: Processos Compositivos para Cena  
Orientador: Marcus Santos Mota

Brasília (DF) – Brasil

2022

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE ARTES – IdA  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

**O QUE APRENDI COM MEU MESTRE:  
MAPEAMENTO DOS PRINCÍPIOS TÉCNICOS PARA O ATOR  
UTILIZADOS POR HUGO RODAS**

FLÁVIO CAFÉ

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Processos Composicionais para a Cena.

Orientador: Marcus Santos Mota

Brasília (DF) – Brasil

2022



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADO AOS DOCENTES:

Professor Dr. Marcus Santos Mota (UnB)

Orientador

Professora Dra. Nitza Tenenblat (UnB)

Professor Dr. Marcello Amalfi (USP)

Membro externo

Brasília, 22 de Setembro de 2022

Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília

Para meu Mestre de teatro e amigo,  
Huguito, que me ensinou a me expressar  
com plenitude e viver sem amarras.

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente ao meu Mestre de teatro, Hugo Rodas, pois confere a este trabalho o seu sentido.

Aos meus pais Lígia e Marcus por me apoiarem e me darem todo o auxílio necessário para a minha caminhada até aqui. Esta conquista é também de vocês. Com muito amor.

A minha companheira Ranna, amor da minha vida, pelo apoio afetivo e os ouvidos pacientes que me ajudaram a esclarecer a mente e o coração para iluminar a caminhada até aqui.

Ao meu orientador Marcus Mota pelas ideias brilhantes e por acreditar verdadeiramente neste trabalho.

À minhas amigas e companheiras de ofício Luara Learth e Patrícia Meschick por disponibilizarem as imagens das suas performances para análise.

Ao querido Marcellus Inácio por generosamente oferecer a sua voz.

Aos meus companheiros de palco e de linguagem da Agrupação Teatral Amacaca sem os quais a caminhada seria muito mais triste e solitária. Vocês são também herdeiros desse aprendizado: Abaetê Queiroz, André Araújo, Camila Guerra, Carla Aguiar, Carol Scartezini, Clarisse Johansson, Davi Maia, Diana Porangas, Dani Neri, Gabriela Correa, Hugo Casarisi, Iano Fazio, Juliana Drummond, Luiz Felipe Ferreira, Márcia Duarte, Nobu Kahi, Patrícia Meschick, Pedro Tupã, Rodrigo Lelis, Rosanna Viegas, Túlio Starling e Victor Abrão.

À professora Alice Stefânia e aos membros da banca Nitzza Tenenblat, Marcello Amalfi e André Luís Gomes cujas observações muito me auxiliaram no aprimoramento da pesquisa.

Ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília por valorizarem o trabalho do meu Mestre e preservar a tradição oral do teatro.

Aos meus Patronos que, em tempos de pandemia e quarentena, me ajudaram a manter as contas e a sanidade em dia: Adalberto Café, Daniel Castro, Fernando Café, Isabella, João Pedro Pontes Martins, Karla Juliana, Luís Henrique Costa, Lígia Café, Rodrigo Bernardes, Sílvia Escorel e Vânia Gomes.

A todos os amantes do teatro e da família Hugo Rodiana.

Ao divino Dionísio por guiar seu adepto pelos caminhos da loucura.

Ao Dhamma.

*“O importante é o realizar, não as realizações. Não há o ator, mas a ação. Não há aquele que experimenta, mas a experiência.”*

***(Bruce Lee)***

## RESUMO

A presente pesquisa de mestrado mapeia e discute os princípios técnicos utilizados pelo diretor e professor Hugo Rodas para o treinamento de intérpretes de teatro. Utilizou-se para a análise os registros audiovisuais de uma oficina de treinamento para o ator ministrada pelo diretor assim como as memórias do pesquisador na qualidade de ator por doze anos da Agrupação Teatral Amacaca, grupo de excelência de Rodas. A primeira parte do trabalho descreve a suas proposições técnicas e a segunda consiste em análise de um exercício recorrente nas suas aulas segundo os princípios descritos na primeira parte.

**Palavras-chave:** Treinamento de ator, Hugo Rodas, Técnica de atuação, Agrupação Teatral Amacaca.

## ABSTRACT

This master's research maps and discusses the technical principles used by the director and professor Hugo Rodas for the purpose of actors training. The database for the analysis consists in the audiovisual records of a training workshop for the actor taught by the director as well as the memories of the researcher as an actor for twelve years in the Agrupação Teatral Amacaca, Hugo Rodas state of the art theater group. The first part of the work describes its technical propositions and the second consists of an analysis of a recurrent exercise in his classes according to the principles described in the first part.

**Keywords:** Actor training, Hugo Rodas, Acting technique, Agrupação Teatral Amacaca.

## Lista de Figuras

<b>Número</b>	<b>Nome</b>	<b>Página</b>
Figura 1	Caminho da Técnica Muscular <i>versus</i> Caminho da Técnica Psicológica	19
Figura 2	Detalhamento dos caminhos das Técnicas Muscular e Psicológica	19
Figura 3	O caminho da expressão do sentimento da raiva na Técnica Psicológica	20
Figura 4	Problemáticas do caminho da Técnica Psicológica	24
Figura 5	Os caminhos expressivos nas três técnicas: Psicológica, <i>Biomecânica</i> e Muscular	29
Figura 6	Interno e externo nos Dois Aspectos da Técnica Muscular	36
Figura 7	QRCode do exercício de Câmera Lenta do dia 16 de Setembro de 2009	36
Figura 8	Caminho Frontal	40
Figura 9	Caminho Circular	40
Figura 10	Os Quatro Fundamentos da Técnica Muscular	42
Figura 11	Resumo dos Dois Aspectos da Técnica Muscular	43
Figura 12	Seis Tempos	47
Figura 13	Movimentação com baixo grau de aceleração	48
Figura 14	Movimentação com alto grau de aceleração	48
Figura 15	Mudanças bruscas sucessivas	49
Figura 16	Foto ou mudanças bruscas entre os extremos de Tempo	49
Figura 17	Esfera	53
Figura 18	Três Planos	55
Figura 19	Quatro Frentes	57
Figura 20	Diagrama do Ator Livre	68
Figura 21	Sensibilizar Internamente e externamente	71
Figura 22	O estado Sensível entre dois extremos	78
Figura 23	QRCode do depoimento do Marcellus Inácio	90
Figura 24	QRCode do Hugo demonstrando como Sensibilizar a Voz Muscular	99
Figura 25	QRCode do exercício das atrizes Luara e Meschick	104
Figura 26	Processo criativo entre ator e diretor	106
Figura 27	Elementos trabalhados pelos atores na Diagonal	108
Figura 28	Disposição Diagonal do exercício	110
Figura 29	Disposição Focal do exercício	110
Figura 30	Disposição Dispersa do exercício	110

Figura 31	Incorporação cumulativa de elementos no segmento 1	111
Figura 32	Incorporação cumulativa de elementos no segmento 2	111
Figura 33	Incorporação cumulativa de elementos no segmento 3	112
Figura 34	Incorporação cumulativa de elementos no segmento 4	112
Figura 35	Ordem de dificuldade de aprendizado dos Parâmetros do Movimento	113
Figura 36	Somatória de elementos trabalhados na Diagonal	114
Figura 37	Dificuldade <i>versus</i> Sensibilidade	115
Figura 38	Esforço do ator para a Sensibilidade	116
Figura 39	Disciplina da Rigidez <i>versus</i> Disciplina da Flexibilidade	116
Figura 40	Análise do exercício segundo o quesito Tempo	121
Figura 41	Trabalho Frontal <i>versus</i> Trabalho com torsão	124
Figura 42	Análise do exercício segundo o quesito Frentes	125
Figura 43	Amostra de postura com torsão da Luara	126
Figura 44	Análise do exercício segundo o quesito Plano	127
Figura 45	QRCode da Fita 1 da Oficina de Treinamento para o Ator	151
Figura 46	QRCode da Fita 2 da Oficina de Treinamento para o Ator	151
Figura 47	QRCode da Fita 3 da Oficina de Treinamento para o Ator	151
Figura 48	QRCode da Fita 4 da Oficina de Treinamento para o Ator	151
Figura 49	QRCode da Fita 5 da Oficina de Treinamento para o Ator	151
Figura 50	QRCode da Fita 6 da Oficina de Treinamento para o Ator	151
Figura 51	QRCode da Fita 7 da Oficina de Treinamento para o Ator	151
Figura 52	QRCode da Fita 8 da Oficina de Treinamento para o Ator	151
Figura 53	QRCode da Fita 9 da Oficina de Treinamento para o Ator	151
Figura 54	QRCode da Fita 10 da Oficina de Treinamento para o Ator	152
Figura 55	QRCode da Fita 11 da Oficina de Treinamento para o Ator	152
Figura 56	QRCode da Fita 12 da Oficina de Treinamento para o Ator	152
Figura 57	QRCode da Fita 13 da Oficina de Treinamento para o Ator	152
Figura 58	QRCode da Fita 14 da Oficina de Treinamento para o Ator	152
Figura 59	QRCode da Fita 15 da Oficina de Treinamento para o Ator	152
Figura 60	QRCode da Fita 16 da Oficina de Treinamento para o Ator	152
Figura 61	QRCode da Fita 17 da Oficina de Treinamento para o Ator	152
Figura 62	QRCode da Fita 18 da Oficina de Treinamento para o Ator	152
Figura 63	QRCode da Entrevista com Hugo Rodas parte 1	153
Figura 64	QRCode da Entrevista com Hugo Rodas parte 2	153
Figura 65	QRCode da Entrevista com Hugo Rodas parte 3	153
Figura 66	QRCode da Entrevista com Hugo Rodas parte 4	153
Figura 67	QRCode da Entrevista com Hugo Rodas parte 5	153

## Lista de Tabelas

<b>Número</b>	<b>Nome</b>	<b>Página</b>
Tabela 1	Descrição das ações através do tempo no exercício de Câmera Lenta	37
Tabela 2	Parâmetros do Movimento	46
Tabela 3	Diferenças entre a atriz Sensível e a atriz Não-Sensível	74
Tabela 4	Descrição dos Segmentos de Vídeo analisados	103
Tabela 5	Parâmetros de Avaliação para o quesito Tempo	119
Tabela 6	Parâmetros de Avaliação para o quesito Frentes	123
Tabela 7	Parâmetros de Avaliação para o quesito Planos	127
Tabela 8	Parâmetros de Avaliação para o quesito Características Formais	129
Tabela 9	Parâmetros de Avaliação para o quesito Tônicas Musculares	132
Tabela 10	Parâmetros de Avaliação para o quesito Sensibilização do Movimento	135

O M

A Ag

O au

A pes

Algun

CAPÍT

Téc

.....	65
.....	67
..... Técnica Muscular.....	71
.....	78
.....	80
.....	83
.....	87
.....	92
..... A Voz Muscular.....	96
..... Segundo Aspecto da Técnica Muscular.....	10
..... TÍTULO 2 - ANÁLISE DO EXERCÍCIO DA DIAGONAL.....	103
.....	105
..... Exercício Principal da Diagonal.....	109
.....	111
..... Exercício Secundário para o Exercício da Diagonal.....	118
.....	119

2.4.2.	Frentes.....	123
2.4.3.	Planos.....	127
2.4.4.	Características Formais.....	129
2.4.5.	Tônicas Musculares.....	132
2.4.6.	Sensibilização do Movimento.....	135
2.5.	A ficção dos parâmetros de avaliação.....	138
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
II	REFERÊNCIAS.....	143
III	GLOSSÁRIO DA TÉCNICA MUSCULAR.....	146
IV	ANEXO I – Vídeos da Oficina de Treinamento para Atores.....	151
V	ANEXO II – Vídeo da Entrevista com Hugo Rodas.....	153



## **Apresentação com um pouco de história...**

O presente trabalho consiste num mapeamento dos princípios técnicos de atuação trabalhados pelo ator e diretor Hugo Rodas. Devido à relevância do seu trabalho para o teatro e do impacto da sua abordagem pedagógica nas várias gerações de atores que passaram por ele fez-se necessário esta pesquisa. Meu principal objetivo é transicionar a oralidade do conhecimento do ofício do ator da forma como o Hugo me ensinou para a mídia da escrita. Esse mapeamento se baseou em fontes diversas listadas abaixo e descritas mais adiante, são elas:

1. A análise dos registros audiovisuais de uma Oficina de Treinamento para o Ator ministrada por ele e da qual eu participei como aluno.
2. A observação dos resultados estéticos desse treinamento nos espetáculos realizados pela Agrupação Teatral Amacaca (ATA) – Grupo de teatro fundado e liderado por Hugo Rodas.
3. A minha própria experiência trabalhando diretamente com Hugo Rodas pelos últimos doze anos que inclui a minha participação como aluno na sua Oficina de Treinamento para o Ator sucedida pela minha participação nos espetáculos da Agrupação Teatral Amacaca.
4. Os depoimentos do próprio Hugo sobre o seus princípios técnicos.
5. Depoimentos de alunos da Oficina sobre as suas experiências como atores e/ou alunos do Mestre.

Minha relação com o Hugo se deu de maneira muito íntima e por muitos anos em que tive a oportunidade não só de acompanhar todos os aspectos do seu trabalho, mas também de vivenciá-la na pele, com o corpo e a alma totalmente entregues. Com ele eu aprendi grande parte do que sei sobre o meu ofício. A profundidade e a forma com que esses saberes me foram passados – gradualmente, imersivamente, por meio da oralidade e do acompanhamento afetuoso no trabalho e na minha vida pessoal – me fazem concluir que a nossa relação era diferente do par aluno e professor, talvez arrisco dizer que seria mais próxima de um Mestre e um discípulo, ainda que a sua característica anarquia e a nossa amizade talvez não o permitissem expressar dessa maneira a nossa relação. Para mim, contudo, sinto que chamá-lo de Mestre especialmente neste trabalho nada mais é do que fazer jús ao que ele significa pra mim e para tantos outros.

A sua contribuição para o teatro é inegável e é largamente reconhecida pela comunidade artística de Brasília e também do Brasil, porém, como seu ensinamento é passado em grande parte de maneira oral através da experiência direta com o ensino ou com o fazer artístico, o seu legado fica restrito aos corpos dos que tiveram a oportunidade de trabalhar com o Mestre. Não nego que o

aprendizado para o ator deve sim ser prático e experiencial e, ceticamente, duvido da possibilidade de se aprender a atuar apenas através da leitura de livros. Contudo, juntamente com a experiência presencial também pode ser de grande utilidade um documento que mapeie e sintetize os princípios trabalhados refletindo sobre eles de maneira crítica. A minha volição de elaborar tal documento resultou nas páginas a seguir.

Como ator que aprendeu e trabalhou com Hugo Rodas, vejo em seu ensinamento um tesouro precioso que em grande parte me guia até hoje tanto no meu trabalho artístico como em minha vida pessoal. Tendo reconhecido essa importância me veio o desejo preservar e socializar esse conhecimento e é inegável que o texto escrito é uma estratégia bastante efetiva para garantir a resiliência das ideias nele contido. Ainda que a parte prática – a mais essencial ao trabalho do ator – não seja passível de ser textualizada.

Outro desejo motivador deste trabalho consiste em dar seguimento a uma busca pessoal de compreender com mais profundidade o meu ofício, principalmente em se tratando do meu interesse principal: a(s) técnica(s) de atuação, isto é, os procedimentos que podemos experimentar enquanto atores para expandir e desobstruir a nossa capacidade expressiva? Como esta pergunta exige uma resposta tão imensa que não poderia caber em uma só vida, resolvi iniciar mapeando e analisando a principal técnica fundante da minha formação como ator. Esta última, basicamente, consiste no aprendizado que tive ao longo dos anos com Hugo Rodas. Este empreendimento vem de um desejo antigo que sinto de me engajar mais criticamente com a minha própria prática colocando no papel as elucubrações que surgiam a cada exercício, a cada ensaio, a cada personagem, a cada espetáculo, a cada conversa louca e enebriada com meu Mestre em sua varanda com vista para o Lago Paranoá e a cada encontro descontraído com os outros atores da sua companhia que logo se transformava em uma brincadeira performática com improvisos dançados, teatrais e musicais.

## O Mestre

Vamos a ele: Hugo Renato Rodas Giusto ou Hugo Rodas, como é conhecido, ou simplesmente Hugo como o tratam os íntimos e também como doravante irei me referir ao meu Mestre<sup>1</sup>. “Artista (ator, dançarino, coreógrafo, cantor, pianista, iluminador, cenógrafo, figurinista, sonoplasta, encenador e diretor) e professor” (VILLAR apud RODAS, 2020), inegavelmente uma figura múltipla, com mais de sessenta anos de carreira nos ofícios das artes cênicas, é uma referência para várias gerações de artistas que passaram por ele seja como ator ou aluno tendo realizado suas principais contribuições na cidade de Brasília. Comendador e Oficial da Ordem do Mérito Cultural de Brasília, Cidadão Honorário de Brasília, Doutor por Notório Saber em Artes Cênicas e Professor Emérito pela Universidade de Brasília, Hugo nasceu no Uruguai em 27 de Maio de 1939 e foi radicado no Brasil, porém, como o indicam seus títulos, seu amor por Brasília e o papel que esta teve em sua vida artística o fizeram preferir ser chamado de candango<sup>2</sup>. Desde a sua chegada na cidade, quando esta ainda não tinha nem três décadas de existência, até se mudar definitivamente em 1975 e seguindo até o seu falecimento aos oitenta e dois anos de idade no dia 13 de abril de 2022 sua atuação se fez presente na cena teatral da cidade. Seja na liderança de diversos grupos de teatro que tiveram forte impacto estético na história brasiliense quanto na formação de gerações de artistas cênicos, principalmente atores, é impossível não ver a marca estética deixada por ele. As últimas décadas da sua vida foram associadas fortemente à Universidade de Brasília na qual foi docente desde 1989 até o seu último suspiro de vida como pesquisador associado mesmo após ter se aposentado em 2009.

Desde os anos 1960, o Hugo vinha desenvolvendo um método não sistematizado de formação e criação sendo que parte da sua pesquisa consistia na documentação deste método por meio de registros audiovisuais das suas aulas, processos criativos e espetáculos (RODAS, 2020)<sup>3</sup>. A presente pesquisa que iniciou com ele ainda em vida constitui uma parte desse esforço em mapear as suas contribuições no campo das artes cênicas e mais especificamente nas técnicas para instrumentalização e potencialização das capacidades expressivas dos atores.

---

1 Devido a minha intimidade com Hugo Rodas, optei por não chamá-lo pelo sobrenome como seria o costume em trabalhos acadêmicos. Acredito que esta forma de tratamento representa melhor a coloquialidade e a característica oral da sua forma de ensinar assim como ajuda a lembrar o leitor da minha perspectiva inevitavelmente subjetiva ao escrever o presente texto. Também o chamarei pelo título “Mestre”, assim mesmo com “M” maiúsculo, como uma forma de honrar o ensinamento recebido com tanto carinho por tantos anos.

2 Termo popular utilizado para denominar os trabalhadores que migraram à Brasília para sua construção e que hoje é um dos nomes dados para as pessoas nascidas no Distrito Federal como uma forma de homenagear os pioneiros da cidade.

3 Em “ *Processo continuado de formação em interpretação: Ensino, pesquisa e documentação de um método não sistematizado* ” Hugo explica com maiores detalhes a sua pesquisa com enfoque na análise dos registros das suas aulas na disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas (TEAC) iniciadas em 2011. O processo analisado no presente trabalho antecede essa disciplina, pois se passa em 2009 e 2010.

Após a aposentadoria, a sua contribuição como pesquisador associado no Departamento de Artes Cênicas da UnB se deu inicialmente ao ministrar uma Oficina de Treinamento para Atores que foi em parte registrada audiovisualmente com o intuito de constituir um material para futura análise. Após dois anos de Oficina continuada fundou-se com os participantes da mesma tendo o Hugo como seu líder estético e diretor a Agrupação Teatral Amacaca (ATA), companhia de teatro na qual ele desenvolve o seu trabalho de ponta.

Como a lista de campos da linguagem artística em que ele atua é muito longa, intentar investigar a totalidade das técnicas envolvidas no seu trabalho seria uma tarefa que extrapolaria os limites do possível para a presente pesquisa, portanto, o enfoque desta análise será nas suas técnicas para atuação como elas aparecem no recorte da referida oficina. Porém, como veremos mais adiante, em alguns momentos será difícil separar o ator do dançarino, do músico, do diretor, do encenador ou do professor. Em outras palavras, os campos artísticos envolvidos na abordagem estética proposta pelo Hugo irão inevitavelmente permear os seus aspectos técnicos com relação à atuação. O próprio diretor estimula essa multiplicidade de linguagens através do seu treinamento que envolve uma concomitância e mesclagem de habilidades como ator, dançarino, cantor e músico; um reflexo das habilidades desenvolvidas pelo Hugo.

De todos os trabalhos realizados por ele escolheu-se especialmente esta Oficina por diversos motivos:

1. Os registros das aulas gravadas estão bastante completos e conservados;
2. O conteúdo das aulas abarca boa parte da diversidade das estratégias pedagógicas utilizadas pelo Mestre;
3. O material é íntimo ao pesquisador uma vez que eu fiz parte como aluno da Oficina;
4. O intuito dos registros da Oficina era justamente o de produzir um material que pudesse ser posteriormente analisado para o mapeamento do trabalho do Hugo. Basicamente o que tentei realizar nesta pesquisa;
5. Por fim, a Oficina eventualmente se desdobrou na fundação da Agrupação Teatral Amacaca (ATA), grupo que deu continuidade ao trabalho do Hugo nos últimos 10 anos.

E, por falar na Agrupação, chegou a hora de contar também esta história...

## **A Agrupação Teatral Amacaca<sup>4</sup>**

A história da Agrupação Teatral Amacaca (ATA) começa quando o Hugo é aposentado compulsoriamente, aos setenta anos, mas decide continuar contribuindo como pesquisador associado do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Nesta condição ele propõe como parte da sua atuação um projeto de extensão no qual ele oferece uma Oficina de Treinamento para o Ator.

O objetivo da Oficina era desenvolver as habilidades técnicas dos atores assim como sua capacidade sensível com a finalidade de prepará-los para a situação de cena, seja ela qual for. Seguindo o período letivo semestral da Universidade de Brasília ela foi ministrada em 2009 e 2010 acontecendo três vezes por semana (segundas, quartas e sextas feiras) contando com três horas de aula por dia; aproximadamente quinhentos e setenta horas totais de treinamento continuado. Inicialmente a turma da Oficina consistia de quarenta e dois alunos que foram selecionados pelo Hugo numa audição na qual houveram mais de cem inscritos. Durante as aulas eram praticados diversos exercícios do vasto repertório do Mestre cujo foco era o treinamento do ator buscando desenvolver nos discentes as ferramentas necessárias para o seu ofício.

Inicialmente a moral dos participantes era bastante elevada pois estávamos bastante empolgados para adentrar os exercícios e havia uma assiduidade exemplar, contudo, ao longo dos dois anos de Oficina, devido à intensidade do treinamento e ao cansaço mental e físico que um processo continuado sem a perspectiva de conclusão inevitavelmente trazem, as desistências foram aumentando. Ao final de quatro semestres a turma contava com pouco menos de vinte participantes e a falta de assiduidade se tornava um pouco desmotivadora. Até mesmo o Hugo estava prestes a desistir do projeto após um dia específico de treinamento no qual só vieram eu e mais dois alunos para a aula. Nesse momento percebi que se não houvesse uma liga mais forte entre os participantes da Oficina em pouco tempo poderíamos perder a oportunidade de trabalhar com este Mestre do teatro.

Como eu não tinha telefone celular eu peguei minha bicicleta, passei na farmácia onde comprei uns cartões telefônicos e fui ao orelhão da 208 norte<sup>5</sup> para ligar para cada um dos participantes da Oficina individualmente e perguntar se eles topariam formar um grupo de teatro sob a liderança e direção do Hugo. Alguns compraram a ideia, outros não, e ao final juntaram-se 8 atrizes e atores que se tornaram os fundadores da Agrupação Teatral Amacaca, também chamada de

4 Para o leitor não se perder já aviso que a Agrupação tem vários nomes, mas que todos eles se referem ao grupo de teatro liderado pelo Hugo e do qual eu faço parte. Portanto, quando eu digo “Agrupação”, “ATA”, “Amacaca”, “Agrupação teatral amacaca” ou apenas “o grupo do Hugo”, estou me referindo ao mesmo coletivo de artistas que o acompanhou nos seus últimos 10 anos e do qual eu faço parte.

5 Uma quadra do bairro Asa Norte em Brasília, Distrito Federal.

ATA, que se tornou a companhia teatral profissional na qual o Hugo realiza o seu trabalho de ponta. São eles: Camila Guerra, Carol Scartezini, Diana Porangas, Flávio Café, Isumy Kudo, Nobu Kahi, Patrícia Meschick e Túlio Starling. Tenho um grande orgulho de pertencer a esta companhia desde a sua fundação em 2011 até hoje (2022) atuando principalmente como ator e músico, mas também como cenotécnico, compositor e, de maneira mais geral, sendo um dos entes criadores deste coletivo.

Todos os oito nomes acima citados foram alunos da Oficina de Treinamento para o Ator, mas como é de se esperar em dez anos de companhia, a ATA teve muitas mudanças no seu elenco. Uma história mais completa da Agrupação com todas as suas transformações pode ser o tema de algum trabalho futuro, mas por agora gostaria apenas de nomear os criadores que fazem parte da sua atual formação.<sup>6</sup> Alguns deles foram alunos da Oficina e outros alunos do Hugo de outros tempos e contextos, mas todos, acredito, o têm como professor de uma forma ou de outra pelo menos em algum momento de suas trajetórias. São eles: Abaetê Queiroz, André Araújo, Camila Guerra, Diana Porangas, Dani Neri, Flávio Café, Iano Fazio, Juliana Drummond, Márcia Duarte, Pedro Tupã, Rodrigo Lelis, Rosanna Viegas e, é claro, Hugo Rodas.

Enquanto proposta estética e de coletivo, Agrupação Teatral Amacaca é, segundo o nosso site oficial

“(…) uma orquestra de atores. Nosso trabalho é a experimentação em dramaturgias do corpo, do espetáculo teatral e em musicalidades para a cena. Nosso fazer artístico se desenvolve a partir da realidade muscular da ação e da sonora sensibilidade para a cena. Músculo e som, corpos e instrumentos, ritmos, vibrações e ideias, encenados por Hugo Rodas na rotina periódica de treinos e ensaios, cantamos ao público as imagens dos poemas, manifestos e histórias presentes nos espetáculos d’Amacaca.”<sup>7</sup>

Em seus dez anos de existência montamos cinco espetáculos autorais e dois de repertório, viajamos para nove estados brasileiros e recebemos diversos prêmios como o Prêmio Myriam Muniz e o Prêmio Sesc do Teatro Candango nas categorias de melhor trilha sonora, melhor direção, melhor figurino e melhor iluminação. Em seu atual repertório temos os espetáculos *Ensaio Geral* (Uma série de monólogos sobre o amor), *Punaré e Baraúna* (Uma adaptação para a cena do

---

6 Contudo, para não faltar os devidos nomes, listo aqui os nomes de todas as “macacas” que participaram da Agrupação em algum momento da sua história: Abaetê Queiroz, André Araújo, Camila Guerra, Carla Aguiar, Carol Scartezini, Clarisse Johansson, Davi Maia, Diana Porangas, Dani Neri, Flávio Café, Gabriela Correa, Hugo Casarisi, Hugo Rodas, Iano Fazio, Juliana Drummond, Luiz Felipe Ferreira, Márcia Duarte, Nobu Kahi, Patrícia Meschick, Pedro Tupã, Rodrigo Lelis, Rosanna Viegas, Túlio Starling e Victor Abrão.

7 AGRUPAÇÃO TEATRAL AMACACA. **Amacaca**, 2021. Sessão do site oficial da ATA sobre a Agrupação. Disponível em: <https://amacaca.com.br/site/ata/>. Acesso em: 09, Nov 2021.

romance *Cansaço, a longa estação* de Luiz Bernardo Pericás), *OperATA* (Uma junção contemporânea dos dois espetáculos anteriores), *Metanóia* (Um ato poético e corporal sobre resistência), *Poema Confinados* (Um espetáculo virtual feito em plena quarentena sobre loucura e angústia), *Saltimbancos* (O clássico atemporal de Chico Buarque) e *O Rinoceronte* (Um clássico de Ionesco para refletir sobre a cultura de ódio). E atualmente (2022) estamos trabalhando em 2 projetos teatrais inéditos: *1984* (inspirado no livro com o mesmo título de George Orwell) e uma intervenção artística em comemoração aos cem anos da semana de arte moderna de 1922.

Em todos os momentos, Hugo esteve incansavelmente ao nosso lado nos guiando, nos dirigindo e nos inspirando com a sua incrível força vital e paixão pela arte. Nestes anos aprendemos muito e muito intensamente: não havia descanso para o meu Mestre, para viver ao seu lado tínhamos que ser inteiramente presente, completamente entregues à arte. E ele ensinou com o seu exemplo até o fim da sua vida: fiquei impressionado – ainda que não surpreso – quando fiquei sabendo que, dois dias antes da sua morte quando estava internado no hospital, fraco da luta contra o cancer, com dores de hérnia, quimioterapia, velhice e metade do corpo paralisado por um AVC, ainda assim ele pedia que pudesse continuar dirigindo uma das cenas de uma apresentação da ATA que estava por vir. Até o último suspiro... querendo viver... e fazer arte!

O nosso amado Mestre se foi... e nós continuaremos seguindo o seu exemplo...

## O aluno e pesquisador

Como já deve ter ficado evidente, o Hugo é para mim um Mestre, não apenas no sentido de ser o meu principal mentor das artes do teatro, mas também porque a sua maestria nessa arte a meu ver é inegável. Eu conheci o Hugo no início de 2009 em uma disciplina de interpretação teatral<sup>8</sup> que ele ministrou e da qual eu participei como aluno dentro da grade curricular do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da UnB. Nestes curtos meses eu me apaixonei pela técnica que ele se propunha a fazer desabrochar em nossos corpos e também pela estética irreverente e visceral que ele procurava alcançar como diretor e, não menos, também pela sua personalidade cativante.

Porém, em tão curto período, um semestre, eu somente pude ter uma pequena amostra do que eu, futuramente, viria a aprender ao longo dos anos. Por isso eu não pude conter minha tristeza quando fiquei sabendo da aposentadoria do Hugo. Contudo, também mal pude conter a alegria quando descobri a Oficina de Treinamento para Atores oferecida por ele como pesquisador associado na qual prontamente me inscrevi. Participei assiduamente do treinamento até a dissolução do curso e fui subsequentemente um dos fundadores da Amacaca na qual permaneço até hoje.

Colocados em uma linha temporal, o período que passei trabalhando com meu Mestre se iniciou no primeiro semestre de 2009 com a disciplina de graduação, continuou pelo do segundo semestre de 2009 na Oficina de Treinamento para Atores na qual treinei por 2 anos até a metade de 2011 quando foi formada a ATA na qual segui como ator até o presente ano de 2022. No total são 12 anos de contato, treinamento, montagem, criação e relação de grande amizade com o Hugo.

Faço estas observações para evidenciar o aspecto subjetivo inevitavelmente presente nesta pesquisa, isto é: o pesquisador que agora procura refletir sobre a técnica é também um praticante da mesma. Os princípios que fundamentam esta técnica são para mim um aprendizado experiencial; eles estão corporificados em mim de uma maneira que também molda a minha própria visão de mundo. Não acredito que a objetividade seja algo possível de maneira absoluta, mas no caso desta dissertação devo ser honesto ao afirmar minha condição dupla de sujeito e objeto (em parte) das elucubrações a seguir. Se isto consiste numa vantagem ou numa desvantagem não sei ao certo, mas, independentemente dos prós e contras, estou ciente do fato de que a separação entre objeto e pesquisador neste caso não é completamente possível e talvez nem mesmo proveitosa. Possivelmente minha experiência como ator desta técnica me possibilite trazer para a discussão *insights* talvez inacessíveis para um observador externo na mesma medida em que dificulte a objetividade do meu olhar. Não cabe a mim pesar a balança deste fato, mas apenas evidenciar a sua

---

<sup>8</sup> Segundo o currículo vigente do curso de interpretação teatral da UnB da época era a disciplina de nome “Introdução à Interpretação” cuja qual eu participei como aluno.

realidade.

## A pesquisa

O objetivo principal desta pesquisa é mapear e analisar os princípios técnicos para o ator propostos por Hugo Rodas como educador, como diretor e como ator. Procurar compreender como esses princípios são abordados por ele em suas montagens, como ele os aplica em seu trabalho como ator e como ele os transmite enquanto professor. Dessa maneira busco compreender com maior profundidade o ensinamento que me foi passado pelo meu Mestre.

O mapeamento de toda a evolução técnica do Hugo ao longo da sua imensa carreira não seria possível no curto espaço de tempo disponível para esta pesquisa. Dessa forma, para otimizar os objetivos desta pesquisa, o seu foco terá de ser reduzido. Mais especificamente irei me focar nos dois anos<sup>9</sup> da Oficina de Treinamento para Atores uma vez que este é um período em que o Hugo começa a discorrer mais ordenadamente sobre a sua técnica para o ator, mas também porque existe um registro audiovisual de diversas aulas deste período que serviram de base para a análise. Eventualmente farei alusão a alguns espetáculos da ATA quando for necessário, conquanto a principal fonte de dados para esta pesquisa consiste nas aulas desta Oficina principalmente no ano de 2009 devido à maior abundância de registros. Também foi realizada uma entrevista com o Hugo na qual procuramos elucidar de forma mais nítida algumas noções por vezes turvas ou ausentes nos registros das aulas. Também a minha perspectiva e experiência pessoal como participante da Oficina, como ator da Agrupação e como amigo que acompanhou o Hugo em diversos trabalhos será uma inegável fonte para esta pesquisa.

Os materiais audiovisuais analisados foram:

- dezoito registros audiovisuais da Oficina de Treinamento para Atores realizada em 2009, 2010 e 2011<sup>10</sup>
- uma entrevista com o Hugo realizada por mim em 13 de novembro de 2022.

Os registros audiovisuais estão divididos em dezoito fitas que estão organizadas por data, sendo assim a Fita 1 contém aulas anteriores à Fita 2 que é anterior à Fita 3, e assim por diante. Quando um trecho contido em algum desses registros for citado ele estará identificado em nota de rodapé com o número da fita e a minutagem de onde foi extraído o texto em questão. A entrevista está dividida em cinco arquivos audiovisuais com cerca de quinze minutos cada um, os quais

---

<sup>9</sup> Entre o início do primeiro semestre de 2009 até o início do primeiro semestre de 2011.

<sup>10</sup> Apesar da oficina ter sido realizada nos anos 2009, 2010 e 2011, após averiguação do material coletado, observou-se que todas os 18 registros foram realizados no ano de 2009. O material relativo aos anos de 2010 e 2011, caso ele exista, não pôde ser recuperado até o presente momento. Porém, como os exercícios trabalhados na oficina tendem a se repetir ao longo das aulas é possível, com credibilidade, afirmar que haveria significativa semelhança entre os dois anos de oficina.

identifiquei como Parte 1, 2, 3, 4 e 5 da entrevista.

Inicialmente realizei a gravação de todos os áudios da Oficina e da entrevista, compilei-os em um arquivo que serviu de base para a compreensão do formato das aulas e distinção dos diversos exercícios observados. Seguiu-se então a análise dos exercícios procurando identificar quais eram os princípios técnicos fundamentais do trabalho pedagógico do Hugo neste período. Por fim procurei mapear esses princípios utilizando imagens e tabelas que julguei bastante úteis para sintetizar os fundamentos da técnica numa organização inteligível. Esta última abordagem também me pareceu ser muito proveitosa para a exposição de princípios e conceitos relativos às artes da cena uma vez que uma arte tão audiovisual pede ao meu ver uma maneira de pensar sobre ela também audiovisual como foi meu intento nas páginas a seguir. Assim, como verá o leitor, o eixo que direciona este trabalho é principalmente composto de imagens e tabelas. O texto servirá mais para explicar as imagens do que as imagens para ilustrar o texto. Talvez este último ponto fique mais evidente se o leitor seguir mais adiante e adentrar o corpo propriamente dito da monografia.

Quanto à sua estrutura, a dissertação está dividida em duas partes:

1. No primeiro capítulo procurei sintetizar os princípios técnicos trabalhados pelo Hugo e as principais reflexões dele sobre a sua técnica retiradas da Oficina, da entrevista e da minha memória dos nossos anos de convívio.
2. O segundo capítulo consiste na análise de um dos exercícios mais conhecidos do Mestre conhecido como “a Diagonal” segundo os parâmetros de avaliação utilizados por ele e cujos quais derivam dos princípios abordados no capítulo anterior.

## **Algumas considerações preliminares**

Antes de começarmos preciso fazer algumas observações sobre as escolhas estilísticas que fiz para a elaboração deste texto. Primeiramente, como já deve ter ficado evidente, irei me referir ao Hugo de maneira coloquial apenas como Hugo ou então como “o diretor” ou como “meu Mestre”. O nome pelo qual ele é mais conhecido em Brasília é Hugo Rodas, porém, devida a minha intimidade com ele, não me sinto confortável em afastá-lo de mim por meio de um nome que eu sinta por demais formal. Isso foi uma escolha estilística cujo intento é evidenciar essa proximidade com o meu objeto de pesquisa, tanto da pessoa física quanto da sua prática, tendo inclusive experienciado esta prática em meu próprio corpo por muitos anos. Já o ato de chamá-lo de Mestre também é uma escolha estilística que visa deixar nítido não apenas a minha admiração pessoal pelo seu trabalho como também a sua importância enquanto professor para muitas gerações de artistas cênicos candangos. Isso não quer dizer que eu não esteja disposto a criticar o seu trabalho quando necessário, mas desejo demonstrar que qualquer questionamento sobre as suas metodologias é resultado de uma preocupação construtiva vinda de um aprendiz fiel ansioso sobretudo por entender e pensar sobre a sua própria prática de atuação.

Outra escolha que fiz foi a de procurar reproduzir o modo de se expressar do Hugo ao citar diretamente as suas falas orais. O leitor irá perceber que esses trechos não estão em português, nem espanhol e nem em nenhuma língua oficial, mas estão escritos num dialeto próprio da forma única em que o Hugo se expressa cotidianamente, um “huguês” que mistura as duas línguas latino-americanas com expressões próprias criadas por ele. Mas não se preocupem, não é difícil distinguir o conteúdo das falas, apenas peço que tenham isso em mente ao passar por tais trechos. Não me sinto confortável “corrigindo” os supostos “erros” de português contidos na sua fala, por isso esta decisão me pareceu acertada. Ao invés disso, preferi encarar a forma da sua fala como uma característica importante que talvez até traga percepções diferentes sobre o conteúdo da mesma.

Outro aviso: os termos técnicos que o Hugo utiliza para definir partes da sua técnica assim como os utilizados por mim para a análise e mapeamento da mesma serão sempre escritos com maiúscula na primeira letra de cada palavra do termo, assim os termos que são nativos desta técnica ou das discussões que o Mestre traz sobre a técnica estarão destacados no texto. Termos como “Tônica Muscular”, “Câmera Lenta”, “Sensibilidade”, “Parâmetros do Movimento”, dentre outros, estarão escritos neste formato. Minha intenção é de auxiliar o leitor a distinguir e se familiarizar com a terminologia utilizada nesta pesquisa. Todos esses termos estão elencados ao final deste trabalho no glossário juntamente com uma pequena descrição do seu significado. Caso haja alguma dúvida terminológica ao longo do caminho sugiro que o leitor consulte o glossário para facilitar o

entendimento. Terminologias de outros autores como Laban e Grotowski, assim como termos em língua estrangeira estão em itálico.

Procurei utilizar sempre que possível a terminologia que o Hugo cotidianamente utiliza nos seus exercícios quando essa terminologia é evidentemente expressa por ele. Já quando essa terminologia não é claramente expressa julguei necessário elaborar um termo que explicitasse alguns dos princípios trabalhados. A medida que os termos forem aparecendo no texto irei discriminar quais são do Hugo e quais foram criações minhas para completar lacunas terminológicas no mapeamento dos seus princípios técnicos.

## 1. É preciso ter uma técnica!

“Seria altamente benéfico para alguns artistas de teatro, além de vantajoso para largas camadas de público, que todos eles reconhecessem o fato de que a expressividade eficiente e o controle de movimentos é uma arte que pode ser dominada apenas pelos indivíduos que aprenderam o modo de dar livre curso de expressão aos seus movimentos.” (LABAN, p147)

Se há algo que aprendi em todos os doze anos em que estive com Hugo Rodas foi o empoderamento decorrente de se ter uma técnica. A técnica é a garantia de que a arte do ator não seja sinônimo de “qualquer coisa”, isto é para fazer arte criativamente e expressivamente não basta ter talento (se é que talento é algo que de fato existe). A técnica diferencia o amador do profissional e proporciona ao ator procedimentos palpáveis para a realização da sua arte, métodos que tornam sua arte efetiva e menos suscetível às intempéries da vida. Como seres humanos, um dia estamos bem, e o nosso trabalho sai bem, no outro estamos mal e essa variação emocional pode afetar o nosso trabalho: ter e manter o domínio de uma técnica é uma das únicas estratégias com o poder de amenizar essas dificuldades.

O início do meu trabalho com o Hugo foi através do aprendizado de uma técnica que eu vim a identificar com o nome de Técnica Muscular. Ele sempre frisou ser de suma importância não apenas dominá-la, mas dominá-la com maestria ao ponto de, muitas vezes, ser necessário não “contaminar” a Técnica Muscular com outras propostas técnicas. Não sei ao certo se essa abordagem monopólica é essencial para o caminho do ator, mas me parece ser um ponto bastante frisado pelo Hugo. O motivo desta insistência decorre da árdua dificuldade de se desenvolver uma técnica com maestria, seja ela qual for. Nesta lógica, se se está no caminho de aprendizado de algo tão profundo como um procedimento de domínio da sua própria expressividade, um desvio pode não levar aos resultados desejados.

Isto não significa estar impermeável para as possibilidades trazidas pela busca expressiva. O Hugo, em sua multiplicidade, frisa a importância de se ter UMA técnica claramente dominada ao mesmo tempo que também insiste na sabedoria de se usar todas as inspirações criativas a nossa disposição, inclusive outras abordagens técnicas, independentemente da fonte. As duas abordagens, longe de serem mutuamente exclusiva, são simbióticas. Isto é, quando um ator não tem uma técnica bem desenvolvida, mas bebe de muitas fontes simultaneamente, ele corre o risco de ficar apenas nas conquistas superficiais de cada abordagem. O perigo aqui é nunca desabrochar expressivamente por completo pela falta de aprofundamento em alguma abordagem. Por outro lado, um ator que apenas estuda uma proposta sem flexibilidade pode ficar engessado ou sofrer um esgotamento técnico,

sentindo-se pouco inspirado. Conquanto, se o ator tiver uma técnica bem apreendida ele pode, sem medo, se aventurar a descobrir novas possibilidades, pois tem a segurança de que, se algo der errado, ele sempre pode voltar para o que já sabe.

Certa vez ouvi, de meu professor de meditação<sup>11</sup>, uma anedota de uma pessoa que quer achar água, mas a vida inteira cava apenas poços rasos aqui e ali; toda vez que ela tinha cavado um ou dois metros alguém lhe diz “Hei! É melhor cavar ali ou em outro lugar, pois lá vai ter água”. O buscador então desiste do seu poço original, muda de lugar e cava mais dois metros até outro desvio acontecer e ele começa de novo até cavar mais um metro. Assim, ele cava eternamente poços de dois metros, mas nunca acha água. Para achar água seria preciso cavar perseverantemente e pacientemente num único poço até achar água. Isso pode levar muito tempo e pode necessitar cavar muito mais que dois metros, porém, eventualmente, jorra-se água e o cavador sacia a sua sede. Da mesma maneira o ator que busca desenvolver uma técnica expressiva deve cavar perseverantemente e pacientemente até dominar aquela técnica. Uma vez tendo alcançado isso, ele pode livremente experimentar o que quiser, pois nunca lhe faltará água. Obviamente que, de início, é preciso experimentar algumas técnicas diferentes para encontrar a técnica que mais lhe inspira ou com a qual ele mais se identifica, porém, eventualmente, é preciso fazer uma escolha e se dedicar profundamente até achar água.

Quanto mais o ator domina a sua técnica mais firme será o seu trabalho e mais será possível para ele experimentar outras propostas sem perder a sua estabilidade e porto seguro proporcionado pela sua prática anterior. Nesse sentido a técnica do ator pode ser comparada às raízes de uma árvore: quanto mais desenvolvidas e profundas mais dão segurança para que a planta cresça e alcance novos horizontes com suas folhas, galhos e tronco. Por outro lado, se a mesma árvore estiver pouco enraizadas ou se as suas raízes estiverem doentes e mal cuidadas ela arrisca de despencar caso tente alcançar mais longe do que de fato consegue. Da mesma forma o ator iniciante, sem firmeza na sua técnica, arrisca se perder ao se aventurar por outros caminhos que também desconhece.

\*\*\*

A fala de Rudolf Laban com a qual iniciei este capítulo não é arbitrária, pois, em se tratando da Técnica Muscular, o movimento e o seu domínio são fundamentais para o seu funcionamento. O movimento dos atores ao executarem os exercícios na sala de ensaio é o parâmetro que o Hugo usa

---

11 Satya Narayan Goenka, professor de Meditação Vipassana na tradição de Sayagyi U Ba Khin oriunda da Birmânia, atual Myanmar. Eu pratico esta técnica de meditação diariamente desde dezembro de 2012.

para avaliar a efetividade do aprendizado e os músculos do corpo (responsáveis também pelo movimento) são a matriz de onde nasce a expressividade nesta técnica.

Existe uma grande variedade de técnicas para o ator e cada uma delas resulta e serve para determinada estética assim como cada estética vai necessitar de uma técnica particular. Não há, portanto, técnicas melhores ou piores em termos absolutos, mas sim a técnica adequada para alcançar o resultado desejado numa determinada estética. Neste capítulo, irei mapear os principais componentes da técnica para o ator utilizada por Hugo Rodas nos anos entre a Oficina de Treinamento para Atores de 2009 e na subsequente Agrupação Teatral Amacaca até o presente momento. Tenha em mente, portanto, que quando falo de técnica para o ator estou me referindo à esta técnica em particular cuja qual serve para as necessidades e proposições estéticas trazidas pelo Hugo para a ATA nos últimos doze anos. É certo que, metodologicamente, a análise estrita dos elementos da Técnica Muscular foi realizada a partir dos registros da Oficina de Treinamento para o Ator, contudo, o olhar deste pesquisador está carregado dos dez anos subsequentes acompanhando e participando do trabalho do Hugo. Apesar da Técnica Muscular estar sempre se aprimorando, não observei nenhuma mudança estrutural na forma ou no conteúdo do que o Hugo ensina nesse intervalo. Eventualmente ele se utilizava de um ou outro artifício novo que o inspirou, mas de maneira geral ele manteve os fundamentos das suas proposições técnicas mais ou menos uniformes ao longo desses anos. Resta-me apenas especular que, talvez por serem os últimos anos de uma tão longa carreira, esse período se caracterizou por uma abordagem já mais consolidada para o ofício do ator.

Como todo criador com mais de sessenta anos de carreira, ele já realizou inúmeras atuações profissionais no teatro que envolviam diversas técnicas e estéticas diferentes, experimentos que partiam dos desejos de cada momento e dos aprendizados do seu caminho. Não obstante, em 2009, já com setenta anos de idade, alguns elementos técnico-estéticos que permaneceram mais marcantes na sua atuação profissional, já madura e consolidada pelo tempo e pela experiência, se destacaram nas abordagens pedagógicas da oficina e são passivos de serem identificados e mapeados como se intentou realizar na presente pesquisa. E, como o Hugo também se dedicou a passar adiante os seus aprendizados, esses elementos técnico-estéticos podem ser compilados formando o conjunto das suas propostas pedagógicas para o ator. Foram estas propostas pedagógicas que se intencionou registrar em 2009 e 2010 para fins futuros e que fundamentaram inicialmente a técnica dos atores da ATA. Mesmo com a saída de alguns integrantes e a entrada de novos, a maioria dos atores da Agrupação em todas as suas configurações foram, em algum momento, alunos do Hugo, e contribuem para que esta técnica permeie até hoje o vocabulário técnico-estético da companhia. E, não só ela é uma presença marcante na Agrupação em todos os seus processos criativos, mas

também representa grande parte da sua identidade.

O Hugo não possui um termo para especificar a sua técnica em relação à outras propostas para o ator. Normalmente, quando vai se referir ao conjunto de habilidades que ele deseja ver em seus atores ele apenas diz considerar fundamental ter uma técnica, não explicitando qual, ainda que, nas entrelinhas, fique implícito sua referência ao seu próprio ensinamento. Contudo, tendo experimentado no meu próprio corpo as práticas do Mestre e intentado mapear o seu vocabulário, eu diria que o termo “Técnica Muscular” expressa razoavelmente o fundamento dos seus ensinamentos sendo também um termo usado por ele como um recurso pedagógico que ilustra o ponto central da sua proposição técnica. Portanto, para os fins desta dissertação eu chamarei o conjunto de habilidades que o ator deve possuir para atingir os fins estéticos almejados pelo Hugo de “Técnica Muscular”<sup>12</sup>. Veremos a seguir como esse termo reflete o que é ensinado pelo Mestre.

---

12 Sempre que eu estiver utilizando algum termo desta técnica em particular, seja um termo diretamente proferido pelo Hugo ou elaborado por mim para fins de análise, irei grafá-lo com letras maiúsculas em cada palavra. Para uma lista completa da terminologia da Técnica Muscular remeto a leitora para o glossário.

## 1.1. Técnica Muscular versus Técnica Psicológica

Em muitos momentos o Hugo utiliza o termo “Técnica Muscular” como uma forma de evidenciar qual é o caminho que os seus atores devem seguir para desenvolver em si uma capacidade performática e expressiva. As várias vezes em que eu ouvi ele expressar esse caminho foi por meio de um contraponto com outra abordagem técnica chamada por ele de Técnica Psicológica. Compreendi por meio desta comparação que haveriam duas categorias de técnicas para o ator: a Técnica Muscular e a Técnica Psicológica. A diferença entre os dois procedimentos estaria na relação de conexão entre o estado emocional interno do ator e a sua manifestação externa e cada uma das duas técnicas estabelece essa conexão por caminhos diferentes e inversos. As duas abordagens seriam, portanto, incompatíveis como veremos mais adiante. Tentarei descrever a seguir a forma como o Hugo formula esse contraponto.

Porém, primeiramente é preciso colocar que nunca o ouvi citar a referência de onde ele retirou nenhuma das duas propostas técnicas. Esse silêncio me fez lucubrar longamente tentando entender de onde veio a sua inspiração para tais termos, informações que ele nunca me informou pessoalmente. Inicialmente pensei que por meio do termo “psicológico” ele estaria se referindo a certos aspectos das teorias de Constantin Stanislavki sobre o trabalho do ator, mas sob melhor inspeção fica claro que, se este fosse o caso, seria uma interpretação bastante rasa das propostas do mestre russo<sup>13</sup>. Ainda que inicialmente este último tenha escrito sobre “técnica psicológica” como um recurso necessário para o ator<sup>14</sup>, seu entendimento do ofício do ator evoluiu e se transformou ao longo do tempo. Considerando a extensão da sua carreira e dos seus escritos seria indevido resumir a sua técnica à apenas esta proposição. E, como veremos mais adiante, os seus vários aspectos teóricos mais corroboram do que contrapõem o que aprendi com meu Mestre. Portanto, acredito que quando o Hugo usava estes termos ele não se referia especificamente a nenhuma técnica específica de uma tradição teatral, mas a uma tendência observada nos seus alunos. A sua insistência em contrapor as duas abordagens consistia, portanto, numa estratégia pedagógica para explicar o caminho técnico a ser trabalhado nas suas aulas. Essa é uma estratégia recorrente nas suas aulas: ao invés de se utilizar de referências externas ele explica a sua proposta insularmente respondendo diretamente – e em tempo real – às tendências observadas em sala de aula.

Uma destas tendências que mais recorrentemente vi o Hugo explicitar é a de enveredar por um “caminho psicológico”, isto é, se utilizar de recursos como a memória – seja emotiva ou

---

<sup>13</sup> Isto é, C. Stanislavki.

<sup>14</sup> “Para atingir nosso objetivo precisamos contar, além do auxílio da natureza, com uma *técnica psicológica* bem trabalhada, com um enorme talento e com grandes reservas físicas e nervosas.” (STANISLAVSKI, 2006, p.46) [Grifo meu].

interpretativa – para gerar em si os estados internos necessários à cena. Neste caso específico, quando ele observava um aluno “psicologizando”<sup>15</sup> a sua performance ele o orienta para que em vez disso siga um caminho chamado por ele de “muscular”. Adentremos então nesta distinção fundamental, ao meu ver, para o entendimento desta proposta técnica:



Figura 1

Como disse anteriormente, a chave que diferencia as duas abordagens está na forma de conectar o estado emocional interno da atriz com a sua manifestação externa. Na Técnica Psicológica o ator parte do estado interno psicológico e emocional que ele está experienciando para a corporificação externa deste estado em seu corpo. Já na Técnica Muscular o caminho é inverso: o ator parte da corporificação externa do estado que ele quer experienciar e esta própria corporificação gera nele este estado. Mais detalhadamente cada caminho se daria da seguinte forma:

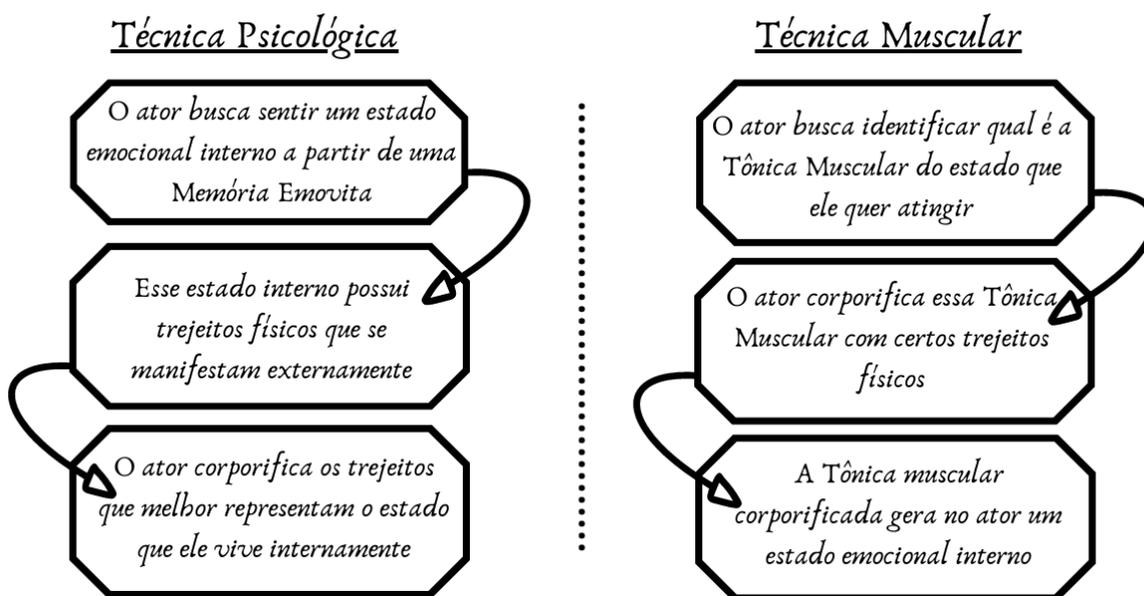


Figura 2

15 O mesmo que enveredar pelo caminho psicológico e que usar a Técnica Psicológica.

Na Técnica Psicológica o ator parte de um estado emocional interno ao qual estão associados certos trejeitos físicos que se manifestam externamente quando alguém experiencia este estado. O ator então corporifica esses trejeitos de maneira a melhor representar o estado vivenciado internamente. Digamos, por exemplo, que o ator quer representar a raiva; na Técnica Psicológica ele primeiramente deve sentir raiva; esta raiva vai se manifestar no seu corpo através de trejeitos físicos, digamos que, por exemplo, os músculos vão ficar tensos, os dentes cerrados, a respiração mais intensa, etc.; essa manifestação externa natural seria a corporificação do estado interno da raiva.

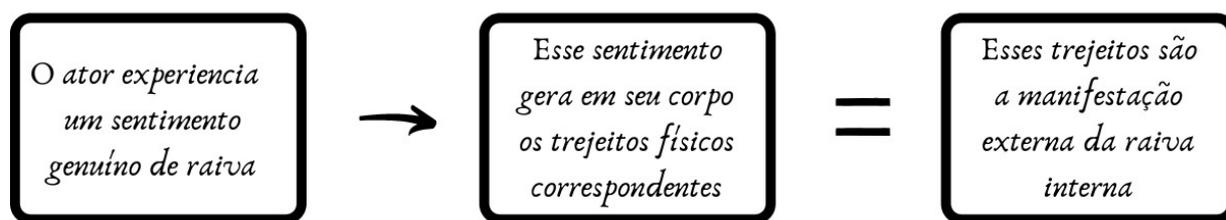


Figura 3

Por já ter experimentado esta possibilidade na prática e também por ter sido anteriormente um desses alunos que “psicologizavam” eu não tenho dúvidas de que a Técnica Psicológica tem as suas qualidades. Sei que é possível despertar um estado interno através da memória, lembrando de algo – seja um evento, uma pessoa, uma circunstância, uma experiência sensorial ou qualquer outra memória – que lhe tenha causado o mesmo estado anteriormente. E também não me parece impossível desenvolver metodologicamente esta abordagem para a evolução expressiva do ator. Contudo, quem quer que decidir realizar tal tarefa esbarrará com algumas dificuldades e armadilhas inerentes a tal caminho detalhadas mais adiante. É procurando evitar estas dificuldades que eu aprendi a seguir pelo caminho da Técnica Muscular como me ensinou o Hugo. Antes de adentrarmos nas suas propostas gostaria de discutir algumas dessas dificuldades da Técnica Psicológica.

Definamos, portanto, primeiramente o significado da expressão “Psicologizar”, pois a orientação do Hugo de evitar tal tendência é algo recorrente nas suas aulas. Observei três significados sob os quais foi apontado que a aluna estava Psicologizando:

1- Quando a atriz procura gerar em si um estado interno por meio de uma memória de algo que tenha gerado nela anteriormente aquele estado (e.g.: uma memória de um evento, uma pessoa, um objeto, uma sensação, uma ideia, etc...).

2- Quando a atriz racionaliza a construção da sua performance procurando achar

justificativas narrativas para as suas ações. (e.g.: vou bater na mesa com força porque o meu personagem está com raiva)

3- Quando a atriz escolhe uma representação estereotipada daquilo que é preciso expressar. O que também não deixa de ser um tipo de memória. (e.g: quero representar a raiva, a raiva possui estas características marcantes – como as sobrancelhas franzidas, por exemplo – e se eu fizer as características marcantes interpretarei bem a raiva)

Todas essas três formas de Psicologizar estão intimamente relacionadas à memória, isto é, a noções pré-concebidas tanto dos estados internos quanto das manifestações externas da performance. No primeiro caso a atriz usa a memória enquanto lembrança na esperança de que, ao lembrar, sentirá novamente o estado interno presente na situação lembrada. Ato que poderia ser chamado de Memória Emotiva. No segundo caso a Psicologização ignora o estado interno, uma vez que a justificativa para a ação é puramente racional. Já no terceiro uma série de características ancoradas na memória da atriz preenchem a imagem externa daquele estereotipo, mais uma vez o estado interno é ignorado ou então é insubstancial.

Estes dois últimos casos consistem no que o Hugo chama de Interpretar ou o caminho da Memória Interpretativa, isto é, existe a ação, mas o estado interno correspondente está ausente. Aqui é fácil compreender o porquê de rejeitar a Psicologização, pois, para ele, conseguir experienciar de fato o estado interno adequado para a performance em questão é justamente um das conquistas características do domínio técnico. Muitas vezes o aluno usa da Psicologização como uma saída fácil para as dificuldades encontradas na sua performance: quando ele não consegue sentir o que precisa ser sentido, recorre em vez disso para a Psicologização na forma da Memória Interpretativa.

Stanislavski já criticava esta abordagem evidenciando a necessidade de não só reproduzir externamente o personagem, mas senti-lo. No capítulo “*Quando atuar é uma arte*” do seu livro “*A preparação do ator*” (2006), ele demonstra a necessidade de se desenvolver uma técnica que contrapor-se-ia à outras escolas de teatro da sua época. Ele observou que os atores destas escolas não viviam seus papéis, mas sim os representavam apenas externamente, sem sentir o que os personagens sentiam. Para as suas necessidades estéticas esta prática era inadequada e por isso orientava os seus atores a preencherem a sua atuação de uma emoção real, isto é, verdadeiramente sentida internamente por eles e não apenas uma representação mecânica externa, uma casca vazia, que representa, mas não toca os corações. Este me parece um ponto de consonância entre o mestre russo e o Hugo que nunca nos permitiu realizar qualquer performance, nem mesmo em ensaio, sem que ela fosse verdadeiramente sentida e, ainda mais, sem claramente exprimirmos esse sentimento. Assim, uma das razões para direcionar os alunos a não Psicologizar está em estimulá-los a não apenas reproduzir externamente as características de um estado interno, mas tentar senti-lo

verdadeiramente<sup>16</sup>.

Evidentemente que deixar de Psicologizar constitui somente o primeiro passo para sentir: deixar de racionalizar ou de se ancorar na Memória Interpretativa repleta de estereótipos; em seguida seria necessário também propor um caminho substituto que possibilite a conexão da ação do ator com o estado interno correspondente. Mais a frente veremos qual é a solução da Técnica Muscular para este fim.

Mas antes, tendo percorrido sobre a Psicologização na forma de Memória Interpretativa, gostaria de abordar o primeiro caso: Psicologização na forma de Memória Emotiva, isto é, quando a atriz procura gerar em si um estado interno por meio de uma memória de algo que tenha gerado nela anteriormente aquele estado. Aqui o aluno não está ignorando o estado interno, mas tentando senti-lo verdadeiramente e, como disse anteriormente, me parece um caminho válido para que, uma vez experienciado o estado interno ele possa ser expresso externamente. Porém, aqui encontram-se outras dificuldades:

Para que a Técnica Psicológica seja efetiva é preciso primeiro sentir verdadeiramente o estado interno desejado. Digamos, como exemplo, que o ator quer exprimir o estado interno da raiva, para tanto, nesta técnica, o primeiro passo é sentir raiva genuína. Mas como fazer isso? Na vida cotidiana sentimos raiva espontaneamente muitas vezes como uma reação a uma situação real nas nossas vidas, mas no palco ou na sala de ensaio a situação é totalmente outra: a situação que nos gera raiva pode não estar presente ou então pode estar presente outra situação que nos gere outro estado interno, talvez amor ou tristeza. Se o ator depende de uma situação externa a ele para alcançar o estado interno desejado ele ficará a mercê das circunstâncias. Um caminho como este não serviria como procedimento técnico para gerar no ator um estado de raiva. Como então chegar neste primeiro requisito para o caminho da Técnica Psicológica?

Uma solução possível é tentar gerar esse estado interno a partir de uma Memória Emotiva, isto é, pela lembrança de algum evento ou situação em sua vida pessoal que lhe seja tão afetivamente caro a ponto de gerar nele um determinado sentimento. Mesmo que a situação externa geradora de raiva no ator não esteja fisicamente presente a simples lembrança daquela situação pode

---

16 Para não confundir o leitor gostaria de fazer uma pequena asserção sobre esta expressão enveredando inevitavelmente para a discussão de “verdade”: Utilizo este termo aqui e mais adiante no trabalho como uma maneira explicitar a diferença entre um sentimento meramente reproduzido externamente pelas ações e gestos do ator e um sentimento experienciado internamente. Não pretendo afirmar que o sentimento reproduzido não constitui um sentimento “verdadeiro” dentro da subjetividade do intérprete, mas apenas evidenciar que a ligação entre a forma externa e a experiência interna não é imperativa e, portanto, a expressão externa pode se dar tanto de maneira consonante com a experiência interna quanto em dissonância com ela. Na abordagem técnica de meu Mestre é atribuído o status de “verdadeiro” aos gestos expressivos em consonância com a experiência interna do intérprete em performance. Com isso pretende-se apenas nortear a sua prática dentro deste caminho técnico específico e não, horror dos horrores, ditar categoricamente o que constitui ou não, em termos absolutos, um gesto, sentimento ou expressão “verdadeira”.

conter força suficiente para gerar o estado almejado. Ainda no nosso exemplo, esse processo é possível porque a raiva, assim como outras emoções, não tem uma forma interna per si, portanto, se olharmos para dentro, isto é, se ficarmos atento aos nossos pensamentos quando estamos com raiva não veremos a raiva, mas sim o objeto da nossa raiva. Se tenho raiva de uma pessoa, quando olho para dentro vejo a imagem dessa pessoa, isso me faz sentir raiva, mas não estou vendo a minha raiva e sim o objeto da minha raiva. Assim, nesse caminho, o ator teria que sempre ter em mente uma Memória Emotiva, isto é, um objeto da sua vida pessoal que lhe causa raiva para poder sentir genuinamente a raiva em si e só então corporificá-la externamente. Um “objeto interno”, por assim dizer, algo (uma memória de alguém, algo ou de alguma situação) que seja capaz de gerar nele um sentimento, estado ou emoção.

Qual seria então a problemática, ao meu ver, com esta abordagem?

Nem sempre o mesmo objeto interno vai ser efetivo todos os dias então para sentir a raiva ele precisaria revezar em sua mente alguns objetos internos capazes de lhe causar esse estado e, como todo sentimento, não há só um tipo de raiva, então a situação se complica: como escolher o objeto interno adequado para gerar o tipo de raiva adequado à situação cênica em questão? Vemos como essa Técnica Psicológica, apesar de factível, é um caminho que facilmente pode enredar o ator numa trama bem complicada de emoções. E esse é um dos pontos essenciais, no meu entendimento, da crítica do Hugo ao caminho da Técnica Psicológica: é fácil ficar enredado em um labirinto de emoções internas que nunca se manifestam externamente. Não é incomum encontrar alunos em uma performance sentindo genuinamente algum sentimento, mas sem conseguirem corporificá-lo externamente ficando invisível aos observadores. Como o Hugo, esteticamente, está interessado no movimento, na manifestação visceral das emoções e nas Tônicas Musculares<sup>17</sup>, todos aspectos que se relacionam inexoravelmente com a manifestação externa dos sentimentos, um sentimento que não é manifestado externamente lhe é esteticamente inútil.

Vimos como, por conta dessa característica impalpável das emoções, quando um ator precisa sentir raiva em cena, o caminho da Técnica Psicológica requer que ele vá atrás de uma Memória Emotiva: alguma situação em sua vida pessoal que lhe fez sentir raiva em algum momento e buscar reviver essa memória para utilizá-la para o personagem ou a cena em questão. Porém, como já explicitamos, excluindo o problema da não manifestação externa do seu estado interno, não é tão evidente que esse caminho resulte na geração no ator de uma emoção genuína, ou, como no nosso exemplo, em uma raiva verdadeira capaz de potencializar a cena. Uma memória pode trazer fortes emoções num dia e no dia seguinte não; ou então uma mesma memória pode trazer emoções

---

17 Mais adiante, no capítulo 1.2. “O caminho da Técnica Muscular” discorrerei com maior detalhe sobre o termo Tônica Muscular e como ele se relaciona com as proposições técnicas do Hugo.

diferentes a cada dia: num dia raiva, no outro tristeza, no outro arrependimento, etc. O mesmo acontece nas nossas vidas pessoais: a lembrança de um evento específico pode gerar reações emocionais diferentes a cada momento da vida. Por exemplo, lembrar do dia em que se encontra pela primeira vez uma pessoa pela qual nos sentimos atraídos pode gerar desejo e agitação; lembrar da mesma situação depois desta pessoa já ter se tornado o seu namorado gerará algo diferente, talvez amor; já lembrar da mesma situação depois do término do relacionamento certamente gerará outro estado como arrependimento ou raiva. Dessa maneira fica explícito que a memória, ainda que possa ser uma ferramenta de acesso aos estados internos do ator, não constitui um recurso muito confiável para as necessidades do seu ofício. Para tanto é que o Hugo propõe um caminho expressivo que não dependa do seu uso, o qual descreverei com detalhes no próximo capítulo.

Memória Emotiva e Memória Interpretativa muitas vezes se revezam como caminhos expressivos quando o aluno não tem uma técnica muito desenvolvida no seu ofício. Por exemplo, quando a emoção não vem genuína ou da forma como é necessária para a cena ele pode querer representá-la externamente através de um personagem da raiva, ou um personagem da tristeza, o que poderíamos chamar de clichês ou estereótipos, isto é, já que a Memória Emotiva – constituída de emoções reais ainda que atualizadas de um passado vivido – não está disponível naquele momento ele recorre ao que o Hugo chama de Memória Interpretativa – reproduzindo um estereótipo da raiva. Nesta estratégia Psicológica o ator procura estereótipos – ou, como o Hugo os chama, Personagens – que representem o sentimento desejado. Assim o ator interpreta um sentimento apenas externamente ao invés de senti-lo.

Em resumo Psicologizar abarca as situações em que é preciso que o aluno expresse algo em sua performance, mas em vez disso aquele estado:

1 – fica retido em seu interior sem manifestação externa

2 – é expresso através de uma narrativa racional que justifique as supostas ações que aquele estado manifestaria caso ele fosse sentido verdadeiramente.

3 – é expresso de maneira superficial, estereotipada, sem o correspondente sentimento real, isto é, o ator procura fazer a imagem da raiva ao invés de sentir raiva genuína.

Após esta exposição podemos visualizar quais as problemáticas principais deste caminho:

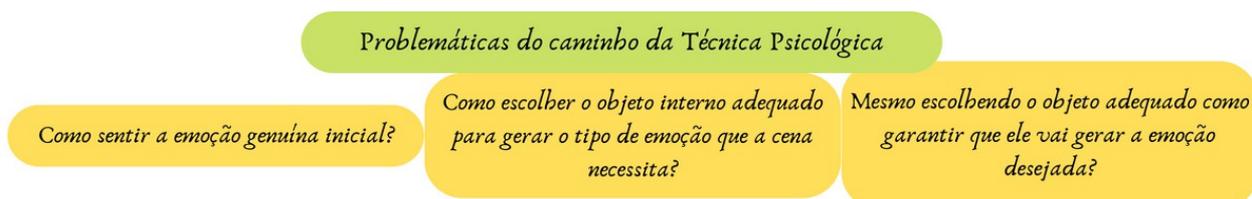


Figura 4

Se o ator consegue sentir genuinamente<sup>18</sup> a emoção necessária a cena, escolhendo o objeto interno adequado que garanta de alguma forma o surgimento da emoção genuína quando necessitada, a Técnica Psicológica pode ser muito efetiva, mas é devido às dificuldades expostas acima que me parece pertinente quando o Hugo propõe outro caminho para o ator. Ao invés de tentar solucionar essas dificuldades ele nega o princípio da Técnica Psicológica na qual primeiramente o ator deve ir detrás de um sentimento interno. Ao invés disso, para evitar que o ator caia nas armadilhas citadas acima, ele direciona seus atores para o movimento e para o conjunto de interações musculares que o ator experimenta e pode de certa maneira controlar e que estão invariavelmente intrincadas com os estados internos experienciados por ele.

Em suas Oficinas, o Hugo repetidamente adverte os seus alunos a Não Interpretar e Não Psicologizar os seus movimentos e nem, muito menos, Defender um Personagem estereotipado daquela emoção que se quer expressar, isto é, evitar o uso da Memória Emotiva e da Memória Interpretativa. Essas advertências, no meu entender, servem para desencorajar o ator que não sente genuinamente a emoção interna de buscar essas soluções “fáceis” e superficiais. Mais adiante falaremos com mais profundidade sobre o Não Interpretar e sobre o uso da memória na Técnica Muscular, mas por hora, o que precisamos evidenciar é que psicologizar e interpretar para esta técnica são sinônimos de uma falta de verdade na expressão do ator, seja por ele buscar uma forma externa estereotipada ou por buscar uma racionalização do sentimento através de lembranças pessoais do ator, o que certas vezes, pode resultar no sentimento ficar internalizado e não se corporificar em movimento ou se manifestar na sua Tônica Muscular. Em ambos os casos, o ator não estaria sensível ao momento presente interno ao seu corpo nem ao momento presente relativo à situação externa em que ele se encontra.

Em termos do seu caminho expressivo a Técnica Muscular se assemelha mais às proposições da *Biomecânica* proposta por Meyerhold, segundo a qual a principal preocupação do ator deve ser a forma externa do movimento. A atriz e pesquisadora Sônia Machado de Azevedo – cuja qual fez um estudo das concepções de corpo dos diversos mestres canônicos do teatro – se referindo à proposta deste outro mestre russo afirma: “Para que o intérprete possa expressar um sentimento não é mister nenhuma mobilização interior; pelo contrário, basta que se atenha aos reflexos físicos, que os provoque” (AZEVEDO, 2017. p.17). Nesse entendimento o ator precisaria de um treinamento corporal muito intenso possibilitando-o reproduzir com perfeição a manifestação externa de um sentimento para que, então, ele se manifeste interiormente. “A base desse intenso

---

<sup>18</sup>Aqui também não pretendo ditar o que é ou não genuíno de maneira universal, mas apenas apontar para um dos objetivos da Técnica Muscular: estabelecer um vínculo entre a experiência interna do ator e a sua manifestação externa de forma que esta expresse aquela o mais fielmente possível. Uma tal expressão seria “genuína” para esta Técnica apenas porque estabelece este vínculo nítido contrapondo-se à imitação puramente externa da forma física de um estado interno.

treino corporal reside no princípio de que um movimento exato e correto faz ecoar automaticamente o sentimento correspondente a ele; sentimento esse que surge também claramente manifesto.” (AZEVEDO, 2017, p.16)

Esta abordagem resolve em teoria as problemáticas do caminho da Técnica Psicológica uma vez que todas essas problemáticas decorrem da necessidade do seu trabalho expressivo derivar de uma emoção genuína inicial. Meyerhold adota o caminho inverso partindo das manifestações externas – como o movimento do ator realizado com alta precisão e compreensão – como princípio gerador de uma emoção ou sentimento interno. Assim ele resolve a problemática da Psicologização ainda que, inevitavelmente, cria outras.

Nesta abordagem, seria possível obter um controle, ainda que relativo, dos estados internos por meio de um treino das faculdades externas, ponto de vista que me parece bastante similar ao que tanto Stanislavski quanto o Hugo propõem: o primeiro por meio do seu conceito de ação física e de como esta se relaciona com o seu método psico-físico e o segundo por meio do domínio das Tônicas Musculares. No caso das ações físicas parte-se “do princípio de que, se se consegue criar o corpo de um papel, necessariamente termina-se, por seu intermédio, conhecendo e vivenciando também a sua alma (...)” (AZEVEDO, 2017, p.11). Já na Técnica Muscular entende-se que toda ação se manifesta por meio do corpo cujos músculos, tecidos e nervos estarão inevitavelmente numa determinada Tônica Muscular: se o ator souber dominar as diversas Tônicas Musculares que geram nele determinados estados internos ele terá domínio desta parte crucial do seu ofício. A diferença entre as duas abordagens está apenas numa ligeira mudança de foco no procedimento: Stanislavski enfoca na ação que carrega uma Tônica Muscular específica enquanto que o Hugo parece implicar nas suas aulas a possibilidade de isolar essa Tônica Muscular sem que o ator realize nenhuma ação especificamente. Isso significa que, mesmo parado, é possível construir muscularmente uma configuração muscular e nervosa capaz de gerar um estado interno determinado, contanto que se tenha o auto-conhecimento necessário desenvolvido por meio de exercícios específicos. A Tônica Muscular constitui uma disposição física que precede a ação e, por conta disso, se o estado interno gerado por ela for muito intenso ele involuntariamente irá se manifestar externamente por meio de uma ação.<sup>19</sup>

Já a proposta da *Biomecânica* se assemelhe à proposição da Técnica Muscular num outro sentido: ambas partem do mesmo princípio expressivo (uma manifestação primeiramente externa de um estado interno que seja capaz de gerar no ator esse estado interno), há contudo uma diferença crucial: Meyerhold propõe esse procedimento pensando no ator como executor de uma manobra estética complexa que é realizar um personagem. Para ele

---

<sup>19</sup> Discorreremos mais sobre este exemplo no capítulo 2.

“a peça nunca é mais do que 'um trampolim' e os atores são 'os malabaristas da cena'. Meyerhold afirma a força e a mentira do teatro: os sentimentos aqui são primeiro estados teatrais e 'a alegria se torna a esfera fora da qual [o ator] não pode viver, mesmo quando lhe é necessário morrer em cena.” (PICON-VALLIN, 2013, p.80)

O sentimento pessoal do ator – para ele, inevitavelmente, a alegria de estar em cena – não é diretamente relevante para a construção do estado interno “teatral” da personagem. O ator enquanto pessoa não tem lugar a não ser como o corpo que ele alegremente empresta a personagem e os seus estados internos não são confundidos com os da personagem. Já as necessidades estéticas do Hugo em suas montagens percorrem um caminho diferente. Pelas experiências que tive atuando como ator da sua companhia e assistindo aos seus espetáculos percebo que, mesmo que hajam personagens eles estão sempre permeados das personalidades, sentimentos e histórias corporais dos atores que os interpretam e, longe de querer suprimi-las, o Hugo tende a angariá-las de forma a potencializarem o personagem. Isto é, para a sua proposta estética, não se trata de eliminar os sentimentos e vivências do ator em favor do personagem, mas de utilizá-los a favor da sua performance, mesmo que isso transforme o personagem em algo diferente do que inicialmente ele pretendia ser.

Como exemplo disso eu posso citar a construção do personagem do “Jumento” da peça “Os Saltimbancos” montado pela ATA em 2018 na qual eu utilizei diversas acrobacias na minha performance. Usualmente, se algum dos personagens da peça fosse realizar acrobacias seria o “Cachorro” – como até mesmo o diz a sua música de apresentação<sup>20</sup> – porém, como eu tenho em meu corpo o treinamento físico de acrobata essa característica impressa na história corporal do ator enquanto pessoa foi incorporada ao Jumento. Essa adulteração do conceito original da obra potencializou o personagem e a cena mesmo tendo, aparentemente, “descaracterizado” o Jumento. Em resumo, o Jumento na nossa montagem faz mais acrobacias do que o Cachorro por conta das características físicas dos atores que os interpretam.

Fica evidente que adequar cada ator ao seu personagem “correspondente” não é uma necessidade estética tão pungente para o Hugo. Ao invés disso ele estimula os atores a utilizarem o que aprenderam ao longo da vida e dos seus treinamentos pessoais na construção dos seus personagens a despeito de quebrar algumas expectativas e estereótipos de como esses personagens “deveriam” ser interpretados – contanto que o resultado final seja potente. Em outras palavras o Hugo não tem uma preocupação com a manutenção de uma estética realista naturalista e, por isso, a sua técnica também envereda por outras propostas expressivas. Além desta justificativa estética

---

20 “Apanhar a bola-la / Estender a pata-ta / Sempre em equilíbrio-brio / Sempre em exercício-cio.” (BUARQUE, 1976, P.11) Trecho do texto do Cachorro em sua música de apresentação no espetáculo “Saltimbancos”.

também há a justificativa da efetividade da cena uma vez que, tecnicamente, a harmonização dos personagens com as características e habilidades particulares de cada atriz representa uma das suas estratégias para potencializar a dimensão expressiva dos espetáculos.

Em vista disso, diferentemente de Meyerhold, na proposta estética do Hugo para a ATA, a vida dos personagens muitas vezes se mistura a vida dos atores que acabam dessa forma flertando com a performance. Algumas vezes isso ocorre de maneira extrema quando, por exemplo, no espetáculo “Ensaio Geral”<sup>21</sup> cada um dos atores interpreta a si mesmo, ou talvez melhor dito, uma versão recortada e inventada de si mesmo. As cenas deste espetáculo foram criadas a partir de textos propostos por cada ator segundo a provocação “o que é amor para vocês”. Assim, cada um trouxe um texto que significava o amor na sua vida pessoal e construíram as suas performances de acordo com o que lhes movia internamente. As emoções particulares deles ficaram dessa maneira incrustadas inquebrantavelmente nas suas performances e constituem parte essencial dos seus “personagens”. Neste espetáculo, a demarcação entre o ator e o personagem é definitivamente borrada e, paradoxalmente, ousado dizer que o personagem por vezes realiza ações mais representativas da vida daquele ator do que o próprio ator em sua vida cotidiana. O personagem “Café”, interpretado por mim na peça, por exemplo, fala um texto fortemente expressivo dos meus sentimentos e ideologias de uma maneira que eu, o ator Café, nunca ou muito dificilmente poderia exprimir em minha vida pessoal.

Outro exemplo dessa intercalação entre ator e sua criação é o personagem Punaré que interpretei na peça “Punaré e Baraúna”<sup>22</sup>. Segundo o texto original do livro que adaptamos para o teatro, Punaré é um caboclo sertanejo do interior de um sertão fictício imaginado pelo autor. Porém, eu tinha, nesta época, dentre outras características destoantes, um cabelo muito longo e bem cuidado que não seria muito representativo - numa interpretação realista naturalista - do estereótipo de um caboclo sertanejo miserável. Porém isso não só não incomodou o Hugo como ele me recomendou não cortar o cabelo durante a temporada para que o personagem mantivesse os cabelos longos. A justificativa estética para essa escolha se origina em determinadas cenas em que eu executava uma coreografia numa corda de circo imitando a domagem do boi numa vaquejada. Na evolução dos movimentos os longos cabelos faziam desenhos no ar visualmente agradáveis ao diretor o que o motivou a manter essa característica pela sua qualidade plástica a despeito de uma representação realista de como seria um caboclo sertanejo. Mais uma vez, uma característica do ator alterou o personagem o que, arrisco dizer, é mais um indício de que o caminho tomado pelo Hugo para a expressividade emanante do ator não é o mesmo da *Biomecânica*, mesmo que haja uma

---

21 Primeira Peça da ATA.

22 Segunda peça da ATA.

semelhança quando contraposto à Técnica Psicológica.

Cada uma das três propostas técnicas tem suas facilidades e dificuldades; não é o meu papel o de julgar o seu mérito. Quando eu aponto as dificuldades da Técnica Psicológica é porque, ao meu ver, o Hugo também aponta essas mesmas dificuldades e propõe um caminho diferente que percebo mais próximo das propostas da *Biomecânica*. Porém, o aspecto performático – borrador das fronteiras entre ator e personagem, entre estado interno e manifestação externa, entre a cena e a vida, e que o Mestre visivelmente propõe para a ATA – me parece diferenciar a Técnica Muscular da proposta de Meyerhold. Vale também ressaltar que, diferentemente das críticas ao caminho da Técnica Psicológica, o Hugo não faz menção explícita, até onde eu sei, à *Biomecânica* em suas oficinas ou nos processos criativos, sendo essa comparação uma observação minha das suas similaridades e disparidades.

Expomos acima três caminhos possíveis para a expressividade do ator que relacionam de maneira distinta os estados internos e a manifestação externa desses estados seja num personagem ou numa mesclagem entre o personagem e os trejeitos pessoais do ator. Na imagem abaixo tentei evidenciar as diferenças de abordagem de cada uma com relação aos aspectos internos e externos do caminho expressivo do ator:

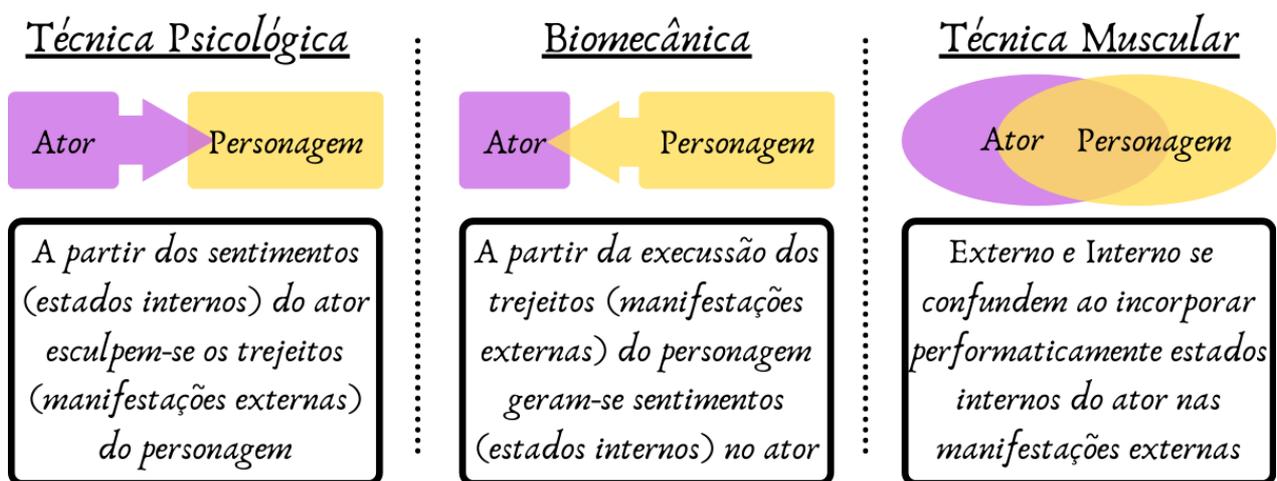


Figura 5

Tendo em vista essa marcante mesclagem, na estética do Hugo, da vida do ator com a sua performance, é mister a sua técnica enfatizar essa conexão e proporcionar mecanismos e exercícios que possibilitem explorá-la criativamente. Para este fim, uma das funções da prática da Técnica Muscular consiste em abrir um canal sensorio capaz de conectar o ator com os estados internos que o perpassam e que dele se originam. Uma vez essa conexão facilmente acessível, o ator pode utilizá-la ao explorar suas potencialidades performáticas. Ele desenvolve, assim, a capacidade de

realizar sua performance sempre consciente e compondo com os estados internos: seja gerando-os por meios externos ou deixando-se influenciar pelos que inesperadamente surgirem com a potencialidade de afetar externamente sua performance. Em outras palavras, a Técnica Muscular não está interessada apenas no ator com um bom executor do seu ofício, mas também no ser humano por detrás dele, com toda a sua bagagem emocional, suas habilidades desenvolvidas e seus anseios ideológicos e espirituais. Ecoando Jerzy Grotowski, o ator é o essencial desta técnica, “(...) mas não o ator enquanto ator, mas o ator enquanto ser humano” (GROTOWSKI, FLASZEN, 2007, p.135-136), pois as características humanas particulares de cada ator são parte essencial do caminho expressivo proposto aqui. E, falando no mestre polonês:

Grotowski é o único mestre de teatro que eu ouvi em primeira mão o Hugo afirmar ser uma das suas inspirações. De fato, muitas das suas propostas são visíveis no trabalho do meu Mestre como formador de atores. As colocações acima sobre a união psico-física entre o interno e o externo na Técnica Muscular aponta similaridades com Grotowski. Vejamos algumas delas a seguir:

Segundo Azevedo, este último “

(...) pretende anular o tempo entre o surgimento de um impulso e sua realização exterior. Para isso é fundamental que o mascaramento cotidiano seja eliminado e que o corpo se torne, juntamente com o espírito, transparente. (...) Através de uma formalização inicialmente exterior (e bastante exigente do ponto de vista técnico) pode-se chegar ao espiritual.” (2017, p.26-27)

Aqui vemos como Grotowski propõe o caminho expressivo comum à Técnica Muscular vindo do externo (a formalização) para o interno (o espiritual) e também como esse processo é passa pela remoção dos padrões cotidianos – ou, eu diria, pré-concebidos – que “mascaram” a expressão “transparente” dos impulsos do ator. Similarmente o Hugo propõe a remoção dos padrões viciados de movimento e das Psicologizações com o intuito de estabelecer no ator uma atitude mental que o possibilite reagir instantaneamente a qualquer estímulo – quer seja interno ou externo – que surgir.

Resumindo nossas pinceladas dialógicas das propostas para o ator do Hugo e de alguns dos mestres canônicos chegamos que:

Em se tratando das similaridades a Técnica Muscular se utiliza de elementos de várias das propostas técnicas acima quanto ao caminho expressivo do ator: ela se aproxima da tradição da *Biomecânica* ao exigir um absoluto domínio técnico das funções corporais externas que sejam capazes de gerar estados internos no ator; já da tradição da Técnica Psicológica ela se aproxima ao

exigir do ator que ele sinta verdadeiramente a sua interpretação estabelecendo uma conexão entre a forma externa dos seus movimentos e os estados internos que emanam do ator.

Por outro lado, em se tratando das diferenças, a Técnica Muscular não se identifica com nenhuma das duas propostas por completo: ela não parte exclusivamente dos estados internos para a criação das formas externas e nem tenta “(...) exprimir sinteticamente a substância social da personagem (...)” (AZEVEDO, 2017, P16) através da “(...) mais completa racionalização dos movimentos para controle dos desenhos corporais” (AZEVEDO, 2017, P17) como o propunha Meyerhold.

A conexão entre o interno e o externo na Técnica Muscular se dá na síntese entre esses dois extremos por meio do conceito de Tônica Muscular. Neste ponto, vejo com mais clareza o paralelo com Grotowski: poderíamos dizer que a Tônica Muscular equivaleria a “formalização inicialmente externa” mencionada por Azevedo que teria o poder de alcançar o “espiritual”. Na forma como o Hugo expressa essa relação o ator deve reproduzir, não as ações resultantes de um estado interno, mas a tônica física dos seus músculos quando o seu corpo experiencia aquele estado interno; essa reprodução inicialmente externa seria capaz de gerar nele aquele estado interno com tal potência que aquele estado passa a ser vivido e não apenas representado, tornando-o, ao meu ver, “espiritual”.

Chegou o momento de discriminar com mais detalhes o que compreendo por Tônica Muscular agora que já assuntamos da sua relação de conector entre o interno e externo:

Tônica Muscular é um termo que o Hugo utilizou certa vez na Oficina de Treinamento para Atores para determinar o conjunto de micro tensões musculares e sensações físicas que estão envolvidas na corporificação de um estado interno. Na ocasião os atores estavam trabalhando, em um exercício, a expressão do estado interno da violência em seus movimento e o Hugo utilizou o termo para evidenciar que essa expressão não provinha de uma tensão muscular, mas sim de uma Tônica Muscular. “Os músculos, os ísquios, os glúteos, tudo se transforma absolutamente porque é uma Tônica Muscular e é um caminho muscular que não se deve relacionar com tensão e sim com uma característica muscular de determinada emoção.”<sup>23</sup> Mesmo sendo um termo utilizado apenas uma vez pelo Mestre ele me pareceu expressar bem uma parte fundamental da Técnica Muscular que é a ponte pela qual o ator acessa, gera e expressa os estados internos. Vejamos porque:

Inevitavelmente, ao corporificar qualquer estado haverá uma relação complexa de tensões e relaxamentos nos músculos do corpo. Porém, ao contrário do termo “tensão muscular”, Tônica Muscular incorpora um senso de equilíbrio que não se baseia apenas nas noções de “tenso” e “relaxado”. Ao invés disso há uma sensação de organicidade na ideia de que uma emoção em

---

23 Trecho da aula do dia 23 de Setembro de 2009. (Fita 4 da Oficina de Treinamento para Atores. Minutagem 00:25:26)

particular é o resultado (ou então a causa) de uma determinada conjuntura complexa e intrinsecamente interdependente de músculos e nervos que interagem tanto individualmente quanto na sua relação com o todo e que, juntos, geram algo que não está contido em cada músculo em particular. Em outras palavras, o conjunto dos músculos interagindo de determinada maneira possui propriedades que os elementos do conjunto não possuem separadamente. Tudo isso são significados sutis que, ao meu ver, são melhor evidenciados ao pensarmos em Tônica Muscular ao invés de tensão muscular. Além disso, devido à complexidade extrema das relações intermusculares que ocorrem no corpo a todo momento, seria impossível racionalizar cada micro tensão individualmente de forma efetiva para utilizar isso como uma técnica para o ator. Dessa maneira, é mister pensar a corporificação de um estado como uma relação inteiriça que envolve cada partícula do corpo em conjunção com o todo assim como pensar cada partícula deste corpo como intrinsecamente ligada à sensação, à emoção e aos estados internos.

Tudo isso me parece de uma forma ou de outra expressa na parte “tônica” do termo Tônica Muscular, mas a parte “muscular” também revela um aspecto importante: se cada parte externa do corpo do ator está conectada aos estados internos experienciados por ele, então os músculos são um componente de excepcional relevância para o desenvolvimento de uma técnica simplesmente pelo fato de serem uma parte do corpo que transita entre uma atividade consciente e outra inconsciente. Me explico: os nervos, os vasos sanguíneos, a pele, os ossos e os órgãos internos todos estão também ligados aos nossos estados internos, porém o ator não pode ter um controle consciente sobre eles. Ele não tem como impedir que seu sangue corra nas veias, nem pode controlar o fluxo de sinapses que passam na sua medula; todos esses processos, por mais relevantes que sejam, ocorrem sem o seu consentimento e vão refletir inevitavelmente na forma e na qualidade do estado interno experienciado. Por outro lado, os músculos – que também são igualmente conectados a esses estados – em sua maioria são parcialmente controláveis: pode ser que uma emoção tome conta de uma pessoa e ela quebre um vaso num ímpeto de raiva, mas ela também pode por meio de um esforço consciente conter essa raiva e muscularmente transformá-la em outra coisa. Da mesma maneira, através do domínio das Tônicas Musculares que lhe atravessam e que ele também pode gerar, é possível ter algum tipo de controle dos estados internos. A Tônica Muscular é, portanto a ponte entre o interno e o externo na Técnica Muscular e é por este motivo que o movimento - resultado visível da interação dos músculos do corpo - tem um papel tão fundamental no seu entendimento.

Mais adiante, veremos como o ator pode utilizar o domínio das variáveis Tônicas Musculares que os seus músculos podem produzir – e com as quais o ator está intrinsecamente ligado afetivamente – para incorporar na sua performance estados internos manifestos externamente

como a raiva, a tristeza, o amor, a alegria, etc...

Após esta exposição podemos finalmente concluir resumindo o caminho proposto pelo Hugo para contrapor a o caminho da Técnica Psicológica: Todo estado interno é expresso através da complexa rede de nervos, vasos, músculos e órgãos que constituem o nosso corpo; quando o estado interno não é expresso ele se limita à uma manifestação Psicológica. Assim os músculos, e o domínio do ator sob as suas tônicas, compõem a ponte para a sua expressão.

Sinteticamente, esta é a proposta, vejamos na próxima seção os detalhes da mesma.

## 1.2. O caminho da Técnica Muscular

Até agora comparei a proposta do Hugo com outras propostas técnicas num esforço de situar ainda que minimamente o assunto em questão no vasto caleidoscópio de propostas técnicas para o ator. Neste segmento mapearemos de maneira mais positiva qual é o caminho da Técnica Muscular para desenvolver no ator uma qualidade expressiva, plasticidade nos seus movimentos e a capacidade sensível de estar permeável ao momento presente. Em outras palavras procurarei explicar qual é o caminho expressivo da Técnica Muscular.

Como já explicitamos, a Técnica Muscular parte do princípio comum à *Biomecânica* de que a partir da execução da manifestação externa de um estado interno é possível gerar no ator internamente aquele estado. Também frisamos que o movimento do corpo – resultado da interação dos músculos e sempre permeado de uma Tônica Muscular – é o eixo de ligação entre o externo e o interno. Sendo o movimento tão fundamental para esta técnica é simplesmente lógico que uma compreensão dos parâmetros que o regem seja igualmente fundamental. E não apenas uma compreensão intelectual, mas uma capacidade de aplicação desses parâmetros na prática do ator, isto é, ter domínio do seu próprio corpo de maneira a ser capaz de trabalhar cada parâmetro do movimento independentemente e com maestria.

Adquirir essa capacidade é o Primeiro Aspecto da Técnica Muscular que chamei de Domínio dos Parâmetros do Movimento. Na prática isso significa ter domínio dos fatores Tempo, Espaço (Esfera, Planos e Frentes), Características Formais e Tônicas Musculares que estão descritos mais adiante<sup>24</sup>, fatores estes que eu agrupei sob o nome de Parâmetros do Movimento. Esse Primeiro Aspecto da Técnica Muscular diz respeito à elementos mais objetivos do trabalho do ator que podem ser mais facilmente percebidos por um observador externo. Entretanto, outros fatores mais subjetivos e de mais difícil percepção também compõem o trabalho do ator nesta técnica, tais fatores estão contidos no Segundo Aspecto da mesma que eu chamo, adaptando um termo usado pelo Hugo, de Sensibilização do Movimento. Não se trata aqui de uma sensibilidade abstrata, Psicológica, mas sim do desenvolvimento no ator de certas capacidades que dizem respeito à sua presença, atenção, disponibilidade afetiva e de criação. Essas capacidades são respectivamente: Permeabilidade ao momento presente, Criatividade nas suas proposições e uma Disponibilidade para a exploração do inusitado.

Os dois aspectos desta técnica (Domínio dos Parâmetros do Movimento e Sensibilização do Movimento) são simbióticos de forma que o desenvolvimento do ator em um dos aspectos refletirá no seu desenvolvimento no outro. Ambos os aspectos são igualmente importantes, como as asas de

---

<sup>24</sup> Ver Tabela dos “Parâmetros do Movimento” (Tabela 2)

um pássaro, se um for desenvolvido e o outro atrofiado o pássaro não poderá alçar vôo. Me explico: um ator que domina com perfeição os Parâmetros do Movimento, mas não tem uma atuação Sensível poderá impressionar o público sem nunca tocar seu coração. Por outro lado um ator sensível, mas que não domina os Parâmetros do Movimento é capaz de expressar as coisas mais profundas de uma maneira desengonçada e imperfeita. Para uma atuação primorosa nesta Técnica é preciso desenvolver ambas as faculdades igualmente, assim a atuação será profundamente sentida, expressiva e tocante, mas também esteticamente aprazível e bem executada.

Percebo uma comparação possível entre essa dinâmica de suporte mútuo dos Dois Aspectos da Técnica Muscular e a dialética da espontaneidade e disciplina de Grotowski (2007) segundo a qual o trabalho do ator envolveria esses dois eixos que contribuem cada um a sua maneira para o seu desenvolvimento técnico. Nesta analogia o Domínio dos Parâmetros do Movimento corresponderia a disciplina da Técnica Muscular enquanto que a Sensibilização do Movimento faria o contraponto no campo da espontaneidade. O conteúdo prático apreendido pelo ator por meio do estudo dos Parâmetros do Movimento é bastante disciplinar almejando um controle absoluto e bastante técnico da mobilidade e flexibilidade do seu corpo. Já as orientações dadas pelo Hugo para despertar no ator a sua capacidade sensível – apesar de necessitarem de um esforço disciplinar do ator de não se deixar recair nos seus lugares comuns – têm como objetivo desenvolver a sua autonomia criativa por meio de um árduo processo de se despir dos seus padrões viciados de movimentação. Esta ambição envereda por práticas que, em última instância, almejam quebrar as barreiras internas para a sua livre expressão, ou, para usar a terminologia de Grotowski, estimular sua espontaneidade.

Na mesma lógica também se pode ecoar Laban quando ele divide a técnica em dois aspectos: um mais interno, subjetivo e espontâneo e o outro mais externo, objetivo e disciplinar: “De um modo geral, pode-se dizer que essas duas perspectivas contrastantes se aplicam ao movimento com dois diferentes objetivos: de um lado, para a representação dos aspectos mais exteriores da vida e, de outro, para um espelhamento dos processos ocultos do ser interior” (1978, p.28) Aqui também podemos fazer com Laban o que fizemos com Grotowski equiparando a “representação dos aspectos mais exteriores da vida” com o Domínio dos Parâmetros do Movimento uma vez que é por meio deste domínio que o ator da Técnica Muscular aperfeiçoa a qualidade da sua performance. Do outro lado da comparação o contato do ator com os “processos ocultos do [seu] ser interior” se dá através da Sensibilização dos seus Movimentos - o segundo aspecto da técnica.

Contudo, essa separação da Técnica Muscular em dois aspectos é apenas um artifício conceitual, pois na prática tudo é trabalhado simultaneamente em todos os exercícios propostos pelo

Hugo. Observe como o duplo externo/interno se relaciona com o duplo disciplina/espontaneidade nos Dois Aspectos da Técnica Muscular no seguinte diagrama:

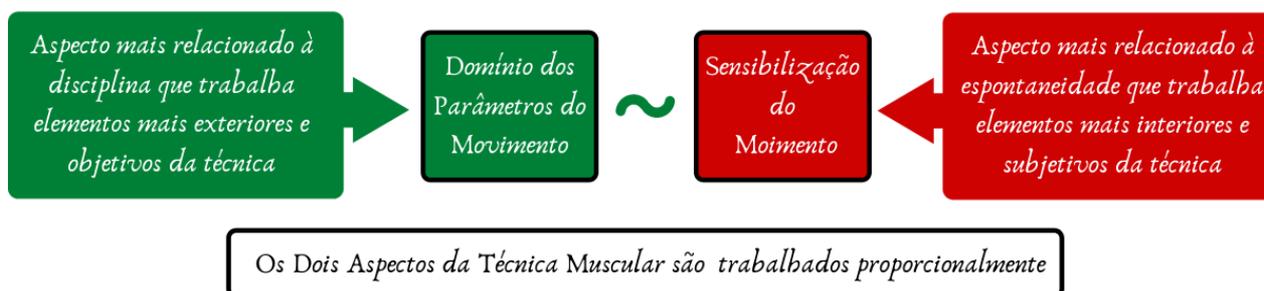


Figura 6

Como exemplo desta dinâmica detalhem o exercício de Câmera Lenta realizado no dia 16 de setembro de 2009 na Oficina de Treinamento de Atores. O objetivo deste exercício é treinar o Domínio do Parâmetro do Movimento Tempo em Câmera Lenta, isso significa que todos os movimentos dos atores devem ser executados numa velocidade extremamente lenta, porém, como veremos, o simples treino de um dos Parâmetros do Movimento envolve inevitavelmente a aplicação da Técnica Muscular como um todo.

O registro audiovisual do exercício em questão pode ser assistido através do QRCode abaixo (Figura 7) e a tabela 1 a seguir descreve o desenrolar das principais ações durante o exercício assim como as orientações dadas pelo Hugo para o desenvolvimento do mesmo e correção dos alunos.

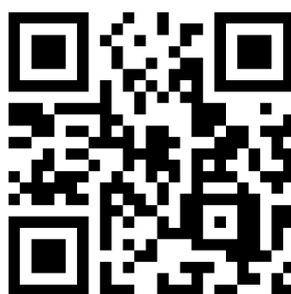


Figura 7

Inicialmente todos começam no chão e em posição fetal; desta posição os atores devem se levantar e ficar novamente na posição vertical mas todo esse processo de levantar deve ser feito em Câmera Lenta, isto é numa velocidade extremamente lenta; uma vez na posição vertical os atores começam a dançar como querem e no Tempo que querem. Analisemos algumas das orientações e

correções que o Hugo faz no decorrer do exercício de maneira a exemplificar de maneira prática como se dá o caminho da técnica muscular:

<b>Minutagem</b>	<b>Ações</b>	<b>Orientações do Hugo</b>
00:00:00	Todos estão espalhados pela sala, deitados no chão em posição fetal e o Hugo dá a ordem para iniciar o movimento em câmera lenta.	Câmera lenta. Da horizontal pra vertical [isto é, a direção em que a câmera lenta deve ir]. De olhos fechados, sensibiliza o equilíbrio, não é uma ordem.
00:00:11	Todos começam a se mover em câmera lenta.	
00:00:20	Alguém se moveu mais rápido do que devia.	Isso fué muito rápido!
00:00:47	Uma aluna perdeu a qualidade da Câmera Lenta e o Hugo a corrige.	Isso também está rápido. Lento e contínuo, não esqueçam de isso! Se comecei com o pé [então] comecei com a mão, a cabeça e o cabelo!
00:00:54	O Hugo começa a dar as orientações cantando e improvisando com a voz.	Não é por parte! É un todo! Não é por parte! É un todo! É contínuo.
00:01:19	Buiu, um dos alunos, está tendo dificuldades para se levantar sem perder a qualidade da Câmera Lenta.	Tá mal Buiu, tá rápido e estás indo pelo miesmo camino de hoje, outra vez vou corrigir. Levanta a bunda primeiro, é a parte mais pesada do seu corpo, senão você vai trabalhar com força. És com equilíbrio, não é com força. É aquilo que falamos: el camino circular é melhor.
00:01:54	Os alunos continuam tentando levantar em Camera Lenta.	No coreografa, sensibiliza! ( <i>canta com a música</i> ) É mania de mostrar!
00:02:02	Um aluno está levantando, mas perdendo o equilíbrio, sem domínio do seu movimento.	Isso está mal, está perdendo o equilíbrio e está repetindo a mesma subida de hoje, não entendo porque. Não pode tremer. Equilíbrio não treme.
00:02:32	Alguns alunos chegaram a ficar em pé.	E el que chega [ao topo] dança em câmera lenta sensibilizando as partes que trabalhamos: quadril, joelhos, cotovelos, dedos, cabeça.
00:02:47	Iury tentou se levantar, mas perdeu a qualidade da Câmera Lenta.	Não vai pela força, isso foi pela força e pelo caminho frontal, não me obrigem a corrigí-los, não é um caminho frontal, é um caminho elíptico.
00:03:20	Ramayana perdeu a qualidade da Câmera Lenta no movimento da sua perna.	Essa perna foi mal, Ramayana, você se acomodou, não terminou um trabalho. Terminar um trabalho não é se acomodar, não é chegar, não é ficar em ponto morto.
00:03:52	Alguns alunos estão com tendência	Muito lento, não interpretem, sensibilizem, é

	a aumentarem ligeiramente a velocidade.	diferente. Sente o músculo, não sente o coração! Não acorda a memória! Limpa, sente o gesto, sente o osso, o músculo. Não faça coisas, só sente as coisas.
00:04:46	A maioria dos alunos já estão de pé e começam a dançar livremente em Câmera Lenta. O Hugo dá a orientação para cantarem.	( <i>canta</i> ) Não faça coisas. E canta quando quiser. Não se defendam, não se pode perder.
00:05:00	Todos começam a cantar juntos.	Não interpreta! Não deixem de trabalhar. Não se hipnotizem.
00:05:16	Enquanto todos estão focados na voz, alguns perdem a conexão com o resto do corpo, perdendo a qualidade do movimento.	Os joelhos estan mortos! Dobra eles!
00:06:01	As vozes ficam cada vez mais altas e perdem Sensibilidade. Alguém perde a qualidade da Câmera Lenta.	Canta baixinho. Mais lento, Ramayana, está interpretando, não está sensibilizando. Mais lento, mais lento.
00:07:11	O Hugo dá orientação para soltarem o corpo e saírem do trabalho.	Ok, solta!
00:07:17	Fim do exercício.	Ok, ok.

Tabela 1

Com uma duração de pouco mais de 7 minutos, este é um exercício bem curto se comparado à média de tempo dos exercícios normalmente propostos pelo Hugo que podem chegar até 2 ou 3 horas de duração. Entretanto, em sua curta duração ele resume muitos fundamentos que, nos exercícios mais longos, se apresentam várias vezes pela simples duração da prática. Essa análise poderia ser feita com um exercício mais longo, mas para demonstrar os fundamentos do caminho da Técnica Muscular um exercício curto como este já basta.

De maneira geral, o exercício em questão se dá como normalmente transcorre nas aulas do Mestre: ele começa com uma proposta inicial – neste caso levantar em câmera lenta - e segue aberto para provocações e inspirações que surgirem no momento como a dança livre e o canto que surgiram da metade para o final do exercício. Neste meio tempo alguns fundamentos da Técnica Muscular podem ser destacados com mais nitidez. São eles:

1. Organicidade do Movimento: Salvo algumas exceções, o Hugo diversas vezes enfatiza em seus exercícios a necessidade de mover o corpo como um todo e não como partes independentes, e a principal ferramenta utilizada para estimular os alunos a praticarem esta qualidade do movimento é a Câmera Lenta. Ao se moverem tão lentamente fica muito evidente quando uma parte do corpo está mais rápida do que a outra, ou quando uma parte está esquecida, estática enquanto o corpo está

se movendo independentemente dela. “Se comecei com o pé [então] comecei com a mão, a cabeça e o cabelo! (...) Não é por parte! É un todo! Não é por parte! É un todo! É contínuo”<sup>25</sup>, isto é, o meu movimento deve ser orgânico, todas as partes devem estar unidas num só esforço. No caso deste exercício, como estão trabalhando a Câmera Lenta e o Tempo da Câmera Lenta é contínuo, o movimento não deve parar.

2. Uso do Caminho Circular (a despeito do Caminho Frontal): Como é perceptível pela performance dos atores no vídeo, manter a qualidade do movimento extremamente lento enquanto se tenta levantar do chão impõe certos desafios, pois não é possível utilizar alguns recursos usuais no Tempo Normal<sup>26</sup> como o impulso ou a força. Se há algum impulso na Câmera Lenta ele é praticamente irrelevante pela própria característica desse Tempo e quanto à força, mesmo que seja possível utilizá-la para superar alguma necessidade do corpo naquele movimento, ela demanda um esforço muito grande do ator; em outras palavras: é fácil usar a força por 5 segundos numa levantada rápida, mas se eu tiver que fazer força com minhas pernas por 5 minutos até ficar de pé isso demandaria um esforço hercúleo. Assim, esse exercício de câmera lenta ensina os atores a utilizarem seus corpos de maneira estratégica: ao invés de força e impulso, usa-se o equilíbrio e circularidade nos movimentos. “És com equilíbrio, não é com força. É aquilo que falamos: el camino circular é melhor. (...) Não pode tremer, equilíbrio não treme.”<sup>27</sup> Digamos que o ator precise se levantar, se ele o fizer numa linha reta, o que chamamos de Caminho Frontal, ele vai necessitar de muita força ou de muito impulso para fazer isso. Por outro lado, se ele usar um Caminho Circular, isto é, levantar o seu corpo num movimento espiralado para o alto, ele poderá distribuir pequenas porções do seu peso a cada passo da sua trajetória demandando um enfoque maior da sua atenção para o equilíbrio a despeito da força. Mais adiante no exercício o Hugo alude mais uma vez à necessidade de enveredar por um caminho que não seja em linha reta: “Não vai pela força, isso foi pela força e pelo caminho frontal, não me obrigem a corrigi-los, não é um caminho frontal, é um caminho elíptico.”<sup>28</sup>

A expressão “(...) equilíbrio não treme” alerta o ator que ele estava usando a força ao invés do equilíbrio o que, devido à lentidão do movimento, está fadado a cansá-lo causando a tremedeira característica de um musculo que está se esforçando ao limite da sua capacidade. Em outras palavras, o Caminho Circular é um caminho mais estratégico para manter a qualidade dos

---

25 Tabela 1, Minutagens: 00:00:47 e 00:00:54.

26 Um dos vários Tempos em que um movimento pode ocorrer. Descrevo com mais atenção todos os Seis Tempos no capítulo 1.3.1. mas para o entendimento desta sessão adianto que o que o Hugo chama de Tempo Normal é o tempo intermediário que nem é rápido nem é lento.

27 Tabela 1, Minutagens: 00:01:19 e 00:02:02.

28 Tabela 1, Minutagem: 00:02:47.

movimentos em uma condição adversa como é o caso da lentidão extrema.

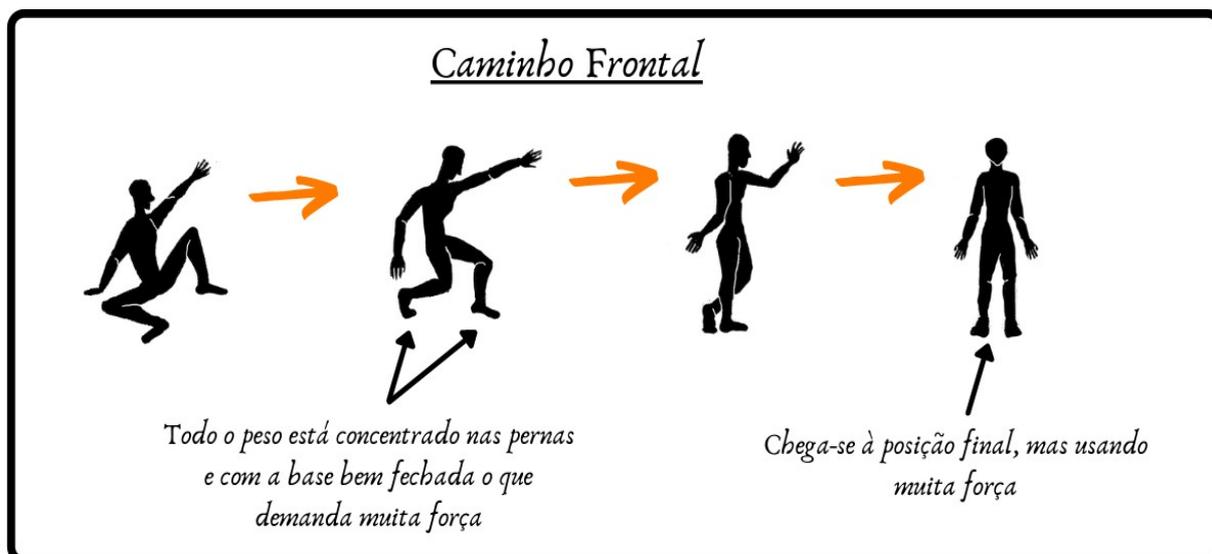


Figura 8

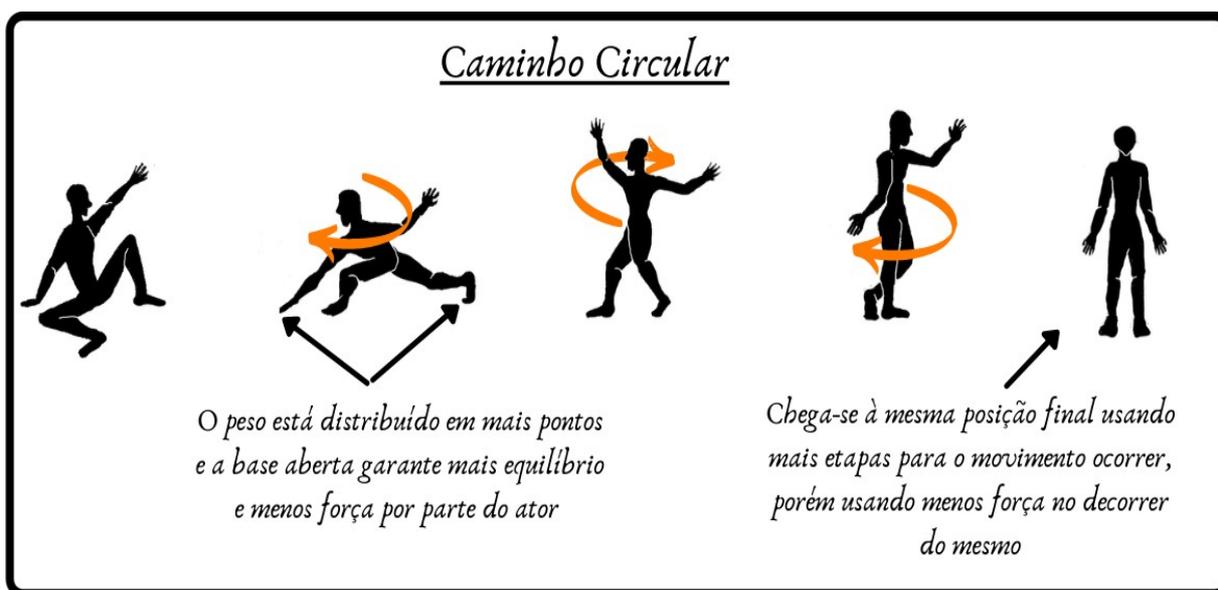


Figura 9

3. Sensibilização do Movimento: A Sensibilização do Movimento é um dos fundamentos do caminho da Técnica Muscular que demanda mais atenção de minha parte uma vez que esse termo “Sensibilização” ou o verbo “Sensibilizar” é usado pelo Hugo para ocasiões diversas nos seus exercícios. Pela sua complexidade eu dediquei um capítulo inteiro<sup>29</sup> para adentrarmos com maior profundidade nas suas implicações para a Técnica, mas por hora me parece pertinente destacá-lo como um dos aspectos fundamentais desse caminho.

Já no início do exercício, nas primeiras orientações que o Mestre dá aos atores ele utiliza o

<sup>29</sup> Ver Capítulo 1.5. Sensibilização do Movimento.

termo Sensibilizar: “De olhos fechados, sensibiliza o equilíbrio, não é uma ordem.”<sup>30</sup> Neste momento ele o utiliza como uma contraposição ao ato de seguir uma ordem do diretor - isto é do próprio Hugo. Uma parte da Sensibilização do Movimento está no esforço de se apropriar da proposta do exercício de maneira a que a atitude do ator não seja a de seguir uma ordem dada pelo diretor, mas de realizar a proposta como se ela fosse sua, ou melhor, torná-la sua para vivê-la completamente. No caso deste exercício, o Hugo está orientando os alunos a se apropriarem dos seus próprios corpos, conhecendo e entrando em contato com as partes do seu corpo que são essenciais para o equilíbrio.

Outro aspecto da Sensibilização é o de realizar movimentos internamente sentidos, a partir de uma conexão real e visceral com os músculos e as sensações presentes no corpo em contraposição a realizar movimentos porque eles parecem bonitos na imaginação do ator. “No coreografa, sensibiliza! (...)”<sup>31</sup>. No primeiro caso, o ator realiza movimentos que têm um sentido interno para ele e que podem se transformar conforme as sensações corporais se transformarem, enquanto no segundo caso os movimentos coreografados de antemão por um senso estético mental seriam menos mutáveis e mais sintomáticos de uma “(...) mania de mostrar!”<sup>32</sup>.

Sensibilização, portanto é também uma capacidade de sentir a si mesmo, mais particularmente as partes do seu corpo como os músculos e as sensações sempre presentes em todo o nosso corpo. “(...) dança em câmera lenta sensibilizando as partes que trabalhamos: quadril, joelhos, cotovelos, dedos, cabeça.”<sup>33</sup> Estabelecer essa conexão entre os movimentos do ator e o que ele sente no seu corpo também faz parte do Sensibilizar, mas é importante não confundir essas sensações corporais com sentimentos internos. Não é o mesmo estar atento a um sentimento como tristeza, raiva ou amor e estar em conexão com sensações corporais como calor, atrito, peso, e tensão por exemplo. No caso da Sensibilização de que estamos falando se trata de sentir sensações e não sentimentos, pois os sentimentos para esta técnica estão intrinsecamente ligados à mente e à Memória. O que o Hugo propõe como Sensibilização envolve um distanciamento da mente e da Memória em favor de uma conexão mais visceral, mais ligada ao corpo físico e às sensações que ele provoca no ator. “(...) não interpretem, sensibilizem, é diferente. Sente o músculo, não sente o coração! Não acorda a memória! Limpa, sente o gesto, sente o osso, o músculo. Não faça coisas, só sente as coisas.”<sup>34</sup>

---

30 Tabela 1, Minutagem: 00:00:00.

31 Tabela 1, Minutagem: 00:01:54.

32 Tabela 1, Minutagem: 00:01:54.

33 Tabela 1, Minutagem: 00:02:32.

34 Tabela 1, Minutagem: 00:03:52.

Por fim, Sensibilizar também está ligado à ideia de vivenciar uma ação e não de Interpretá-la, isto é, o ator precisa experienciar de fato os estados presentes em sua performance e não apenas reproduzir os gestos e movimentos que significam um determinado estado ou sentimento. “(...) está interpretando, não está sensibilizando.”<sup>35</sup> Mais adiante analisaremos cada uma dessas facetas da Sensibilização no capítulo propício.

4. Imersão completa no trabalho: O ultimo fundamento deste caminho é a capacidade do ator de não sair jamais do seu trabalho, estar completamente imerso. Mesmo quando um ator chega ao final do objetivo do seu exercício, se ele achar que o seu trabalho está completo e deixar de trabalhar, ele não estará trabalhando nesta técnica. “Terminar um trabalho não é se acomodar, não é chegar, não é ficar em ponto morto.”<sup>36</sup> Não é morto, mas sempre vivo. Mesmo não havendo mais movimento, o ator deve estar vivo, sua consciência deve estar sensível ao que lhe acontece e, mesmo para ficar parado é necessário uma atenção, é necessário estar inteiro e vivo.

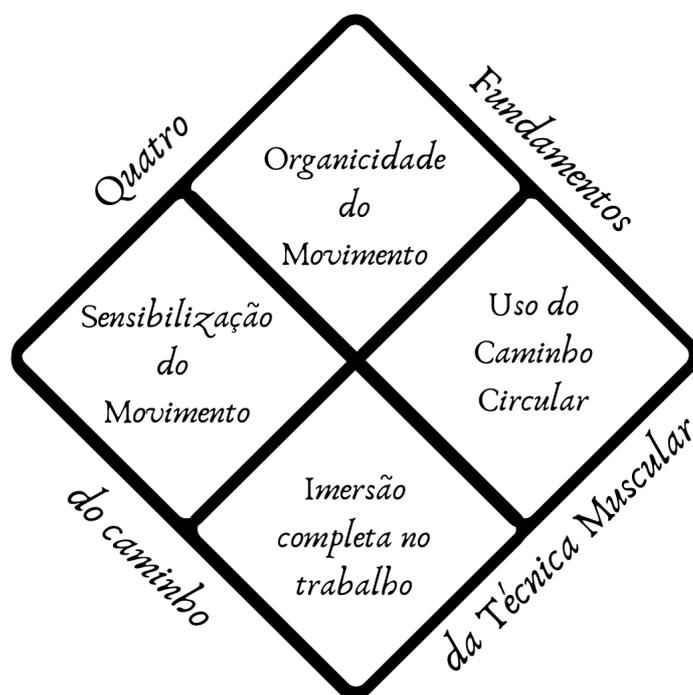


Figura 10

Em resumo podemos dizer que a Técnica Muscular propõe para o ator um caminho para o seu desenvolvimento expressivo que possui os seguintes fundamentos conceituais:

35 Tabela 1, Minutagem: 00:06:01.

36 Tabela 1, Minutagem: 00:03:20.

1. Uma concepção do corpo como um todo orgânico inseparável das sensações físicas que se experimenta nas suas partes.
2. Uma preferência por soluções circulares para o movimento que são estratégicas no sentido de facilitar a performance do ator.
3. Sensibilização ou Visceralidade – isto é, uma ligação sensível direta com as sensações físicas do corpo, mais notadamente os músculos – como a origem da expressão do ator em detrimento de um caminho articulado mentalmente ou através de psicologizações.
4. Uma ideia absoluta de presença: o ator precisa estar sempre presente e imerso no seu trabalho.

Esses quatro fundamentos conceituais definem a forma como serão abordados cada um dos Dois Aspectos da Técnica Muscular. Eles são premissas que o ator precisa compreender para poder de fato trilhar este caminho técnico, mas eles não são a técnica. Para desenvolver uma técnica é preciso adquirir um certo conjunto de habilidades. O gráfico abaixo é uma tentativa de resumir tanto quanto possível essas habilidades:

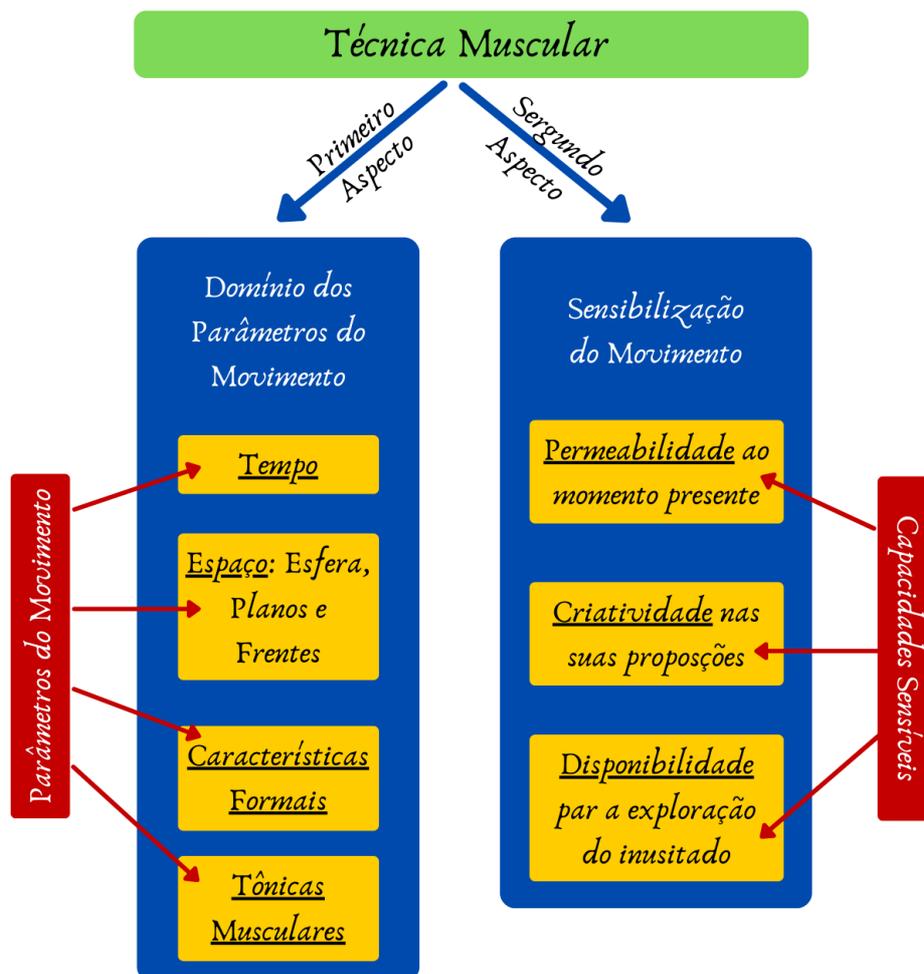


Figura 11

Na coluna da esquerda temos o aspecto do Domínio dos Parâmetros do Movimento envolvendo a habilidade de dominar o tempo em que um movimento é executado, explorar a sua espacialidade, ser capaz de realizar-los com diversas características formais diferentes e dominar as diversas Tônicas Musculares que os permeiam. Na coluna da direita temos o aspecto da Sensibilização do Movimento que envolve a maestria das três Capacidades Sensíveis listadas acima: Permeabilidade, Criatividade e Disponibilidade. Nos próximos capítulos esmiuçarei cada um dos itens desse gráfico.

### 1.3. Domínio dos Parâmetros do Movimento

Nos seus exercícios o Hugo avalia a performance dos atores constantemente não apenas para decidir qual direção pedagógica ele enveredará a cada encruzilhada do aprendizado, mas também para determinar até que ponto os princípios técnicos estão sendo apreendidos. Os parâmetros de avaliação dos exercícios quase que invariavelmente dizem respeito à forma e à execução dos movimento dos atores por ser o aspecto mais aparente da performance podendo ser mais facilmente ser avaliado de maneira objetiva. Nesse sentido, a maioria das vezes em que o Hugo avalia um exercício ele o faz segundo algum Parâmetro do Movimento. Ele pode avaliar um exercício quanto à execução dos Tempos da movimentação do ator, por exemplo; ou então quanto à exploração do Espaço ocupado por aquele ator ou grupo de atores; ou então com relação à alguma Característica Formal específica do movimento como uso de impulsos, equilíbrio ou fluidez; ou, por fim, também pode avaliar o exercício a partir do parâmetro das Tônicas Musculares, isto é, a forma como o ator expressa o estado interno que permeia a sua performance. Todas essas formas de avaliação surgem da observação e análise do movimento, forma mais visível e perceptível da performance do ator e o motivo para este enfoque no movimento é que “frequentemente é impossível esquematizar o conteúdo de uma dança em palavras, embora sempre se possa descrever o movimento.” (Laban, 1978, p.23)

Assim como Laban, o Hugo confere uma importância fundamental ao movimento – talvez pelo contato com a dança-teatro que ele ressalta como um marcador importante na sua carreira – e podemos ver muitas semelhanças entre as proposições do mestre alemão e o mestre candango na maneira como eles dissecam o movimento. Desde a análise do movimento em peso, espaço, tempo e fluência até a sua noção de *cnesfera* vemos uma nítida semelhança com os Parâmetros do Movimento proposto pelo Hugo.

Porém antes de nos adentrarmos nessas comparações é mister descrevermos com mais detalhamento quais são esses parâmetros para a Técnica Muscular ou, em outras palavras, vamos aprender a falar Huguês?

Dos parâmetros descritos na tabela abaixo (Tabela 2) os Seis Tempos, a Esfera, os Três Planos e as Quatro Frentes são termos correntemente usados pelo Mestre; já os termos “Características Formais” e “Tônicas Musculares” foram elaborações minhas - ainda que baseadas no meu aprendizado da Técnica Muscular como me foi passado pelo Hugo - tendo observado a necessidade de agrupar esses parâmetros em duas categorias diferentes.

Vejamos a seguir os Parâmetros do Movimento para a Técnica Muscular :

<b>Parâmetros do movimento</b>				
<b>Seis Tempos</b>	<b>Esfera</b>		<b>Características Formais</b>	<b>Tônicas Musculares</b>
Câmera Lenta ou Lentíssimo	<b>Três Planos</b>	<b>Quatro frentes</b>	Com impulso	Violencia
Lento	Plano alto	De frente	Com Torsão	Doçura
Normal	Plano Médio	De perfil para a esquerda	Com oposições ou paralelismo	Raiva
Rápido	Plano Baixo	De perfil para a direita	Preenchendo os espaços	Alegria
Rapidíssimo		De costas	Aberto ou Fechado	Amor
Pausa			etc...	etc...

*Tabela 2*

Dentre os Parâmetros do Movimento, os três primeiros (Seis Tempos, Três Planos e Quatro frentes) assim como a noção de Esfera representam o tempo e a espacialidade de uma determinada movimentação, isto é, os seus fatores físicos. O Parâmetro das Características Formais é bem explícito: diz respeito às variadas formas que uma movimentação pode assumir. Enquanto que o Parâmetro das Tônicas Musculares representa a eixo de conexão entre o movimento e os estados internos do ator. A Esfera é um parâmetro espacial que engloba de certa forma tanto os Planos quanto às Frentes, mas que também denota certas noções que elucidam a maneira como esses dois parâmetros devem ser abordados. Debrucemo-nos então com mais detalhe em cada um deles:

### 1.3.1. Seis Tempos

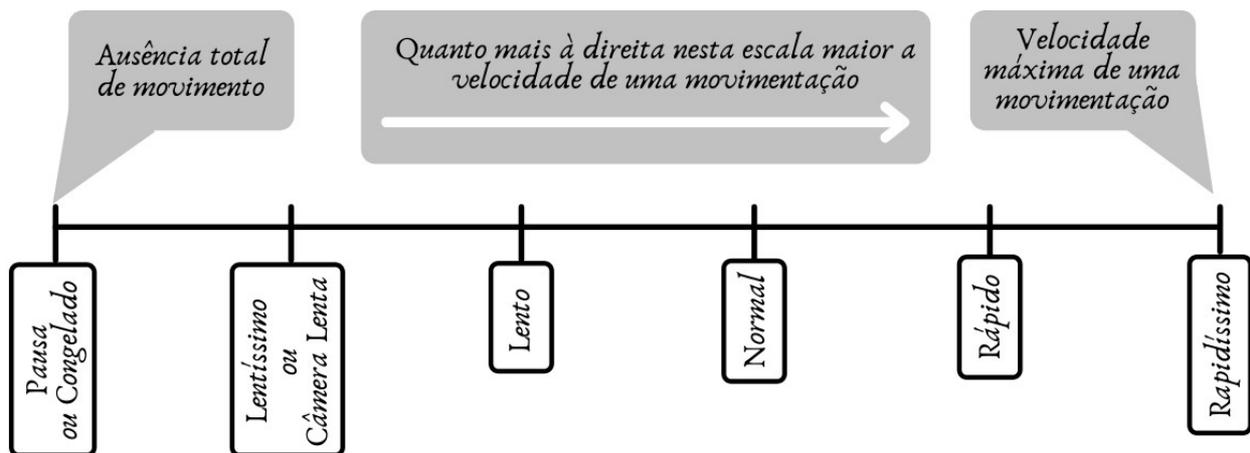


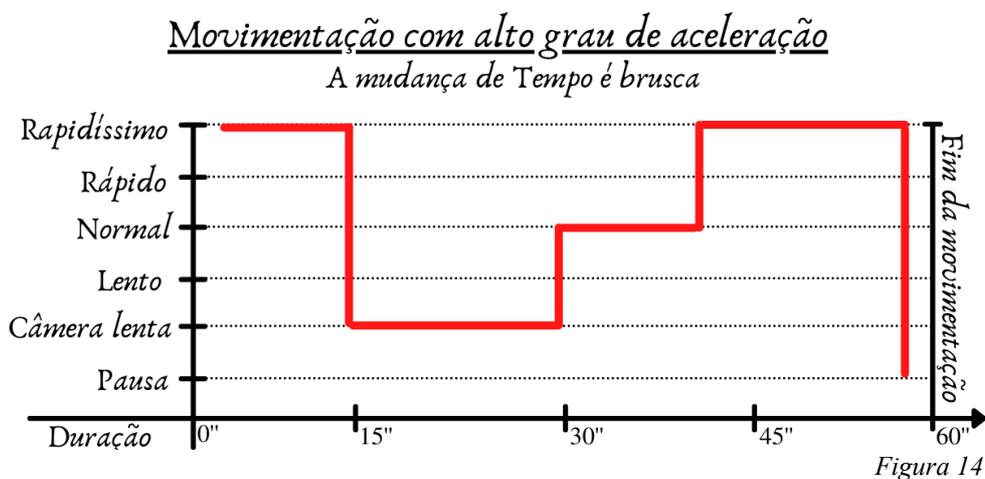
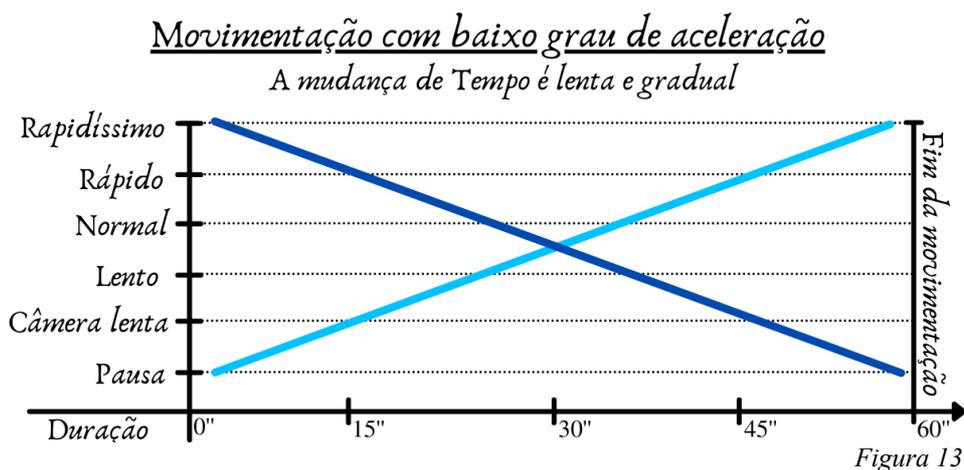
Figura 12

Quando se trata de especificar em qual velocidade uma movimentação corporal deve ser executada, o Hugo se utiliza de uma escala de Seis Tempos. O Tempo Normal corresponde a uma velocidade intermediária, nem rápida, nem lenta, mais próxima do tempo cotidiano da vida. Mais lento do que o Normal corresponderia ao Tempo Lento. Se o movimento deve ser feito em um Tempo extremamente lento usualmente é chamado de Lentíssimo ou Câmera Lenta fazendo alusão à câmera lenta ou *slow motion* dos recursos audiovisuais. A Câmera Lenta tem um significado especial para o treinamento do Hugo, como vimos no capítulo anterior, por ser um Tempo no qual é possível com grande atenção treinar diversas habilidades a serem adquiridas para o desenvolvimento do ator nesta técnica como a capacidade de mover o corpo como um todo e a capacidade de sentir cada momento da movimentação. Em seguida temos o Tempo Rápido correspondendo a uma movimentação realizada mais rapidamente do que o Tempo Normal e o Tempo Rapidíssimo que corresponde ao movimento realizado na velocidade mais rápida possível segundo as capacidades daquele ator. Por fim temos a Pausa ou Congelado como também é chamado pelo Hugo: nada mais do que a ausência de movimento.

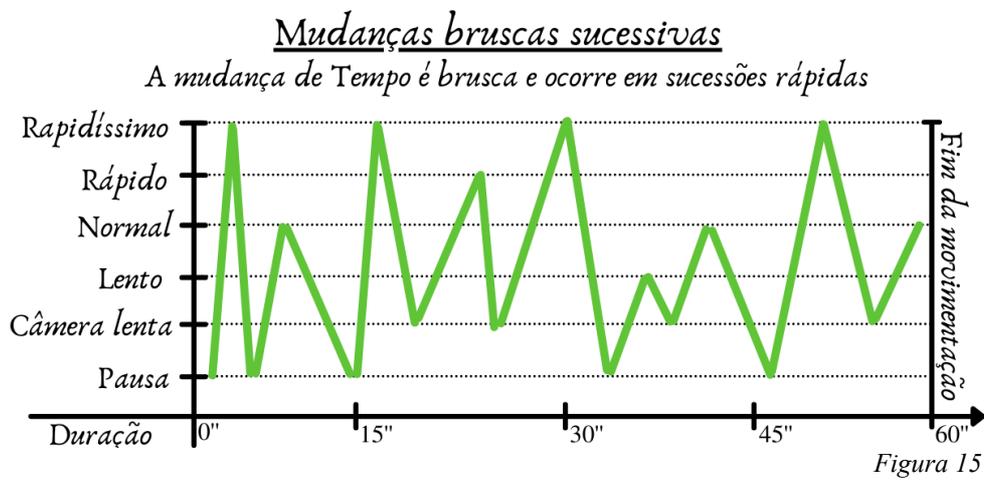
Essa é a terminologia utilizada para denominar o tempo absoluto de uma movimentação, contudo, no momento de execução desses Tempos pode haver também um fator de aceleração, isto é uma troca de velocidades. Essa troca pode acontecer de maneira brusca (com alto grau de aceleração) ou de maneira gradual (com baixo grau de aceleração) resultando em fenômenos visuais diferentes em cada caso. Um exemplo de uma mudança gradual seria se um ator estivesse se movendo em Tempo Rapidíssimo e aos poucos fosse ralentando e ralentando até estar apenas Rápido, e seguisse ralentando até estar Normal e assim por diante passando pelo Tempo Lento, Câmera Lenta até a Pausa. Ou então o caminho inverso iniciando na Pausa e gradativamente ir

acelerando até chegar ao Rapidíssimo. Já para exemplificar a mudança brusca podemos imaginar um ator se movimentando de maneira lenta e imediatamente trocar para um Tempo Rapidíssimo. Ou então podemos ter uma mudança brusca de uma Pausa para a outra, isto é, um ator está Congelado em uma postura e repentinamente troca para outra postura em um instante pausando por sua vez nesta nova postura. Esse último exemplo também é chamado de Foto, isto é, o ato de trocar de uma postura para outra bruscamente como se estivesse posando para uma câmera fotográfica em diversas posturas.

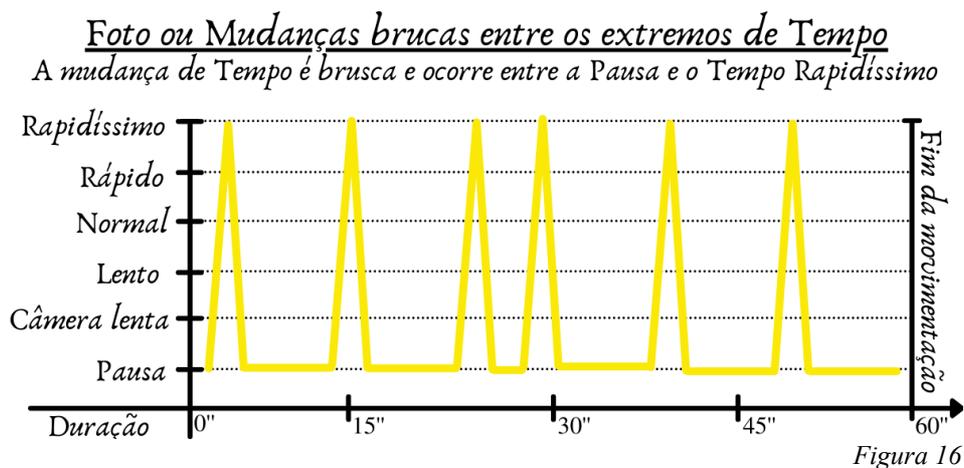
Nos gráficos abaixo vemos representadas diferentes formas de aceleração da movimentação de um ator. A linha azul claro (Figura 13) representa um ator que inicia sua movimentação em Pausa e vai gradualmente acelerando ao longo de 60 segundos até chegar à velocidade máxima, ao mesmo tempo o ator representado pela linha azul escura (Figura 13) faz o processo inverso ao iniciar sua movimentação numa velocidade máxima e reduzindo-a gradualmente até a Pausa.



A linha vermelha (Figura 14) representa um ator que mantém sua movimentação num determinado Tempo e realiza mudanças bruscas para outro Tempo no qual também se mantém por um período.



A linha verde (Figura 15) representa um ator que muda de Tempo bruscamente em média a cada cinco segundos.



E a linha amarela (Figura 16) representa o exemplo de Foto de que falamos acima: o ator muda bruscamente da Pausa para o Rapidíssimo e logo em seguida novamente para a Pausa na qual se mantém durante um curto tempo. Essa dinâmica de aceleração gera um efeito no qual a sua movimentação é similar à uma galeria de fotos onde não se vê claramente a mudança de uma imagem para a outra por ocorrer de maneira tão rápida, mas cada Foto em particular pode ser observada com mais detalhe.

Essa divisão da velocidade do movimento em uma escala de Seis tempos não visa esgotar todos os detalhes e variações de tempo em que um movimento pode ser realizado ainda mais se

considerarmos os tempos diferentes de cada parte do corpo, os padrões rítmicos que as variações de tempo podem gerar e as combinações de todos os fatores como o peso e a textura do movimento que também vão influenciar no seu tempo. Rudolf Laban, em seu “Domínio do Movimento” (1978), realiza uma dissecação exaustiva do movimento na qual evidencia e analisa cada detalhe dos *fatores do movimento* – como ele chama as partes do movimento resultantes da sua análise – dentre os quais está o fator tempo. Sua análise serve magnificamente para um maior entendimento e aprofundamento nas minúcias da dança o que não poderia deixar de nos ser útil.

Em seu estudo, o mestre alemão divide o parâmetro do tempo - ou *fator tempo* para usar a sua terminologia - em *tempo-ritmo* (para se referir à uma combinação de diversos tempos diferentes executados numa só movimentação), *tempo* (determinando a velocidade absoluta de um movimento) e *pausa*, tratada independentemente em outra seção. Sua dissecação do tempo me parece dar conta das facetas do tempo envolvidas em qualquer estudo de dança ou prática de movimento ainda que não necessariamente os divida da mesma forma como é o caso do Hugo.

Desses três aspectos do fator tempo de Laban o segundo (*tempo*) me parece mais similar à proposição do Hugo apesar de Laban usar uma escala menor de apenas três *tempos* (*lento, normal e rápido*) (1978, p.76). Já a divisão rítmica dos tempos de uma movimentação (*tempo-ritmo*) não possui um equivalente conceitual no trabalho do Hugo, mas isso não significa que este aspecto não seja trabalhado em sua prática. Ao invés disso, a ritmização do tempo é ditada de maneira independente através do Parâmetro do Movimento das Características Formais explanada mais adiante.

Não obstante, há uma diferença mais metodológica nas duas formas de conceituar o tempo. Laban, pela natureza mesma das suas intenções ao escrever o seu estudo, elaborou um sistema pelo qual é possível coreografar cada micro momento do tempo de uma movimentação assim como cada detalhe rítmico de cada parte movente do corpo. Sua proposta se baseia na possibilidade de executar o movimento da mesma forma como um músico lê uma partitura musical, tendo todas as variações rítmicas já pré-elaboradas num código que o dançarino poderia aprender a ler e executar com perfeição. Já, para as necessidades estéticas do Hugo não é necessário coreografar cada detalhe de tempo da movimentação do ator, preferindo uma orientação geral de tempo (como Rápido, Normal ou Câmera Lenta) combinados com uma orientação também geral das Características Formais do movimento (como torsão, impulso ou tremendo) deixando os detalhes de como executar esse ritmo para o ator.

Parece-me que esta escolha intermediária, na qual o diretor coreografa de maneira geral, mas deixa uma certa autonomia criativa para o ator, se encaixa nas necessidades estéticas do Hugo para o treinamento do ator. Afinal, se na Técnica Muscular os processos interiores do ator têm uma

função fundamental na criação não faria sentido querer comandar cada uma das suas movimentações nos mínimos detalhes; é preciso deixar algum espaço para esses processos internos se manifestarem exteriormente. Acredito que com muito treinamento seria possível responder com presteza à orientações de um professor ou diretor que utilizasse todos os detalhamentos propostos por Laban em suas obras, mas se o seu objetivo for apenas o de dominar o parâmetro do Tempo utilizando organicamente o seu próprio corpo, muitas vezes é mais proveitoso ter uma escala simples que oriente a sua movimentação sem atíçar demasiadamente o seu intelecto. O Hugo, em suas oficinas parece preferir esta última opção não dando tanta ênfase nos detalhes de como um ator executa o Tempo contanto que este consiga manter os Quatro fundamentos expostos na sessão anterior<sup>37</sup>.

---

37 1. Organicidade do Movimento. 2. Uso do Caminho circular. 3. Sensibilização do Movimento. 4. Imersão completo no trabalho.

### 1.3.2. Espaço (Esfera, Três Planos e Quatro Frentes)

A noção de Espaço no trabalho da Técnica Muscular é vista sob três perspectivas: A Esfera, Os Três Planos e as Quatro Frentes. Cada uma dessas três perspectivas está descrita com mais detalhe mais adiante, contudo, por hora enfatizo que, apesar dessas três perspectivas serem tratadas como Parâmetros do Movimento independentes, e de fato eles podem ser trabalhados independentemente conforme o exercício proposto, todos os três dizem respeito ao domínio do ator sobre o seu espaço imediato, isto é, o espaço que ele consegue alcançar apenas com seu corpo.

A noção de espaço decorrente da interação de diversos atores em grupos também é trabalhada pelo Hugo uma vez que o indivíduo tenha compreendido minimamente essas mesmas noções em seu próprio corpo. Obviamente, quanto mais atores estiverem trabalhando juntos mais complexas serão as relações de espacialidade e o Hugo propõe em sua Oficina diversos exercícios visando a exploração e o domínio da espacialidade em duplas, trios, e grupos de diversos tamanhos. Contudo, independentemente do número de atores envolvidos no exercício as noções de Esfera, Planos e Frentes devem estar presentes e bem apropriadas pelos indivíduos para que o grupo possa se mover pelo espaço de forma coesa, dialogando e criando como um coletivo.

O Espaço é composto de forma relacional estabelecendo diversas conexões entre o ator indivíduo, o grupo (os outros atores indivíduos) e os elementos cenográficos (luz, som, praticáveis, etc...). Assim, o ator sempre está compondo plasticamente com essas relações, por exemplo, em se tratando dos Planos, se ele perceber que o grupo está desproporcionalmente no Plano Alto ele pode se posicionar no Plano Baixo ou Médio para contrabalancear a imagem geral. A luz, o som e praticáveis também podem criar segmentos no Espaço com os quais o ator pode relacionar a sua performance: um refletor pode dividir a cena em focos ou faixas, praticáveis podem criar diferenças de Planos e o som pode inspirar a movimentação do ator alterando a sua espacialidade. Independentemente de quais serão as relações plásticas entre os três elementos – cujas possibilidades são infinitas – o ator as estabelece por meio dessas três perspectivas sobre a espacialidade: Esfera, Três Planos e Quatro Frentes.

Vejam, portanto, com mais detalhe cada uma delas:

### 1.3.3. Esfera

## Esfera

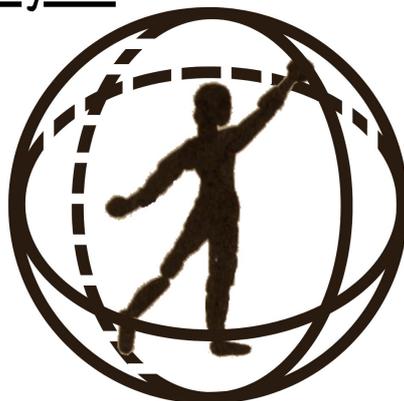


Figura 17

Todo movimento acontece em um determinado espaço; no caso dos movimentos de um ator em performance o espaço imediatamente à sua volta até onde ele possa alcançar com seus braços ou pernas em todas as direções é o espaço de maior relevância para ele quando se trata de aprender uma técnica. O Hugo chama esse espaço de Esfera e, mais uma vez é pungente a semelhança com o conceito de *cnesfera* descrito por Laban:

“O alcance normal de nossos membros quando se esticam ao máximo para longe de nosso corpo, sem que se altere a posição, determina os limites naturais do espaço pessoal ou *cnesfera*, no seio da qual nos movimentamos. Esta *cnesfera* se mantém constante em relação ao corpo, mesmo quando nos movemos para longe da posição original, viajando com o corpo no espaço geral” p69 (1978, p.69).

Em outras palavras, o centro da Esfera é sempre o próprio ator e a sua extensão é a extensão dos seus movimentos. Dentro deste espaço é que ele realiza a sua performance, é dentro deste espaço que ele experimenta as possibilidades do seu corpo e explora essas possibilidades criativamente. Em um exercício da Oficina de Treinamento para Atores realizado em 23 de setembro de 2009 o Hugo explica como se dá a exploração do corpo do ator tendo a Esfera como ponto de referência: “É a procura, investigação, é a esfera, son los diferentes mil setecientos puntos da esfera que atacam com cabeça, pé, bunda, cotovelos. Milhões de pontos de una esfera.”<sup>38</sup> Ele evidencia que dentro da Esfera o ator tem infinitas possibilidades de movimento que constituem a base para a sua investigação.

---

38 Exercício da Diagonal realizado em 23 de setembro de 2009. Fita 4 da Oficina de Treinamento para Atores  
minutagem: 00:05:49.

A imagem geométrica de uma Esfera cujo centro é o corpo do indivíduo constitui um recurso imagético que o auxilia a tomar consciência das áreas do espaço imediato exploradas. Torna-se mais fácil distinguir quais são os espaços mais utilizados e quais os que necessitam de maior exploração; tudo isso com o duplo intuito de ampliar o seu repertório de movimentos ao mesmo tempo em que o estimula a sair dos seus padrões viciados de ocupação do espaço.

Nessa investigação o ator vai experimentar os Parâmetros do Movimento: vai realizar os seus movimentos em diversos Planos, em diversas Frentes, em diversos Tempos, utilizando diferentes Características Formais e, se a investigação for suficientemente sensível, incluir também as Tônicas Musculares. Isso tudo tanto no âmbito do treinamento individual quanto na sua interação com outros atores e com elementos cenográficos. A única diferença dos dois casos está na maior complexidade de um exercício envolvendo a Esfera de dois ou mais atores ou a presença de um elemento cenográfico como um praticável ou uma demarcação da luz. Por meio dessas interações ele treina o seu corpo e sua Sensibilidade para poder responder plasticamente à situações cênicas diversas.

### 1.3.4. Três Planos

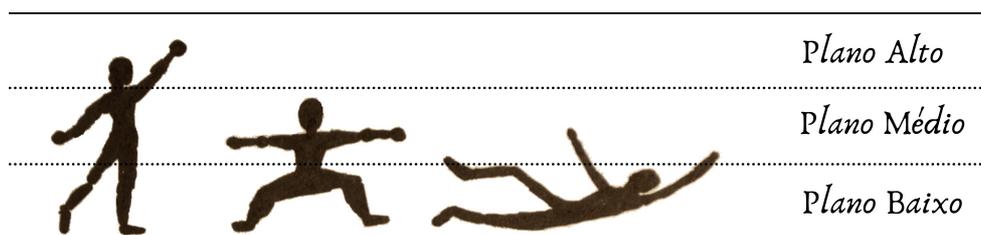


Figura 18

Dentro da Esfera, os Três Planos determinam qual espaço é ocupado pelo corpo do ator no eixo vertical. Consideremos, para melhor entendimento, em todos os exemplos a seguir uma atriz de pé e em postura ereta que não está apoiada em cima de nenhuma elevação como um praticável ou um degrau. Tendo essa atriz como referencial um ator está no Plano Alto quando o seu corpo ocupa predominantemente o espaço correspondente ao tronco e cabeça da atriz. Ele está no Plano Médio quando o seu corpo ocupa predominantemente o espaço correspondente ao quadril da nossa referência. Ele está no Plano Baixo quando o seu corpo do ator ocupa predominantemente o espaço correspondente aos pés e pernas da atriz. Na Oficina de Treinamento de Atores alguns parâmetros são usados para facilitar o entendimento do que consiste cada Plano: a postura ereta assim como os saltos normalmente ocorrem no Plano Alto<sup>39</sup>; os joelhos dobrados ou o tronco curvado em geral levam o ator a estar no Plano Médio; e, por fim, as mãos ou o quadril tocando o chão comumente representam uma postura realizada no Plano Baixo como exemplificado na figura acima (Figura 18).

Quanto ao parâmetro dos Planos a Técnica Muscular me parece plenamente compatível com as noções de Laban. A semelhança é tão evidente que me pergunto se este, assim como a Esfera e as Quatro Frentes, não são conceitos indiretamente herdados pelo Hugo nos seus treinamentos como dançarino ou na sua trajetória pela dança-teatro. Contudo, nunca ouvi em todos os anos em que estive trabalhando com meu Mestre nenhuma menção a ter sido inspirado por Laban desta maneira a não ser como leitor do mesmo, sendo esta comparação apenas uma conjectura da minha parte. Além disso, consigo facilmente imaginar ele próprio alegando autoria sobre esses conceitos como ele costumava fazer quando encontrava alguma coisa que lhe era útil. Muitas vezes o Hugo ensinava coisas aprendidas em algum lugar, mas por quase nunca citar explicitamente a fonte dos

<sup>39</sup> Isso é uma simplificação didática para explicar o conceito de Plano. Na prática também é possível saltar nos Planos Médio e Baixo.

seus conhecimentos tinha-se a impressão dele ter chegado aquelas conclusões por conta própria ainda que certas vezes era flagrante a sua apropriação das propostas de outrém. Conquanto, neste caso, me parece que a semelhança também pode ter surgido da própria natureza da tentativa de analisar a espacialidade do movimento; talvez esta natureza nos leve inevitavelmente a pensar o movimento em termos de Planos, Frentes e Esfera.

Laban aplica a sua noção de planos tanto com relação a “(...) uma única ação do corpo ou de suas partes” (1978, p. 68.), isto é, o corpo todo pode ser definido como estando num único plano assim como se pode especificar em que plano cada parte do corpo se encontra no eixo vertical. Um braço e uma perna podem estar no plano alto enquanto o quadril e o tronco estão no plano médio como na figura abaixo. Também o Hugo, por vezes, utiliza essa função do conceito de Planos, porém, como em quase todas as suas práticas, ele normalmente opta por falar de Planos com relação à postura geral do corpo do ator, por exemplo, quando o seu corpo está no alto isto é chamado de Plano Alto, mesmo que as suas pernas estejam inevitavelmente no Plano Baixo. Importante reiterar que essa noção de Planos diz respeito apenas ao espaço da Esfera individual do ator, ou seja, se o corpo do ator estiver deitado em cima de um praticável bem alto, mesmo assim ele estará no Plano Baixo uma vez que a sua postura corporal está na horizontal.

### 1.3.5. Quatro frentes

Dentro da Esfera, as Quatro Frentes dizem respeito à direção em que a parte frontal do ator está voltada. Suponhamos para melhor entendimento que estamos num palco italiano, o ator pode estar de frente para o público, isto é, olhando para o mesmo, ou então pode estar de costas ou de perfil para a sua direita ou à sua esquerda. Isto é apenas uma maneira didática de tentar explicar a noção de Frentes, na prática é mais proveitoso se o ator tentar

“(...) traçar uma imagem bem-definida das relações de seu corpo com as seguintes direções espaciais:

Frente: estando na frente do corpo

Trás: estando atrás do corpo

Lado direito: estando à direita do corpo

Lado esquerdo: estando à esquerda do corpo

e não com o local onde estão as janelas, as portas, ou a lareira da sala (...)” (LABAN, 1978, P. 79-80)

ou talvez o público de um palco italiano. Em outras palavras as Frentes estão sempre em relação ao próprio ator e ao espaço da sua Esfera. Na figura abaixo (Figura 19), vemos uma atriz que está em Torsão, isto é, cada parte do seu corpo está direcionada para uma Frente diferente: seu torso e cabeça estão direcionados para a Frente 1 enquanto sua pelve e o braço mais alto estão direcionados para a frente 4, suas costas estão direcionadas para a frente 3 e o braço mais baixo para a frente 2. As Frentes estando, portanto, relativas ao próprio corpo do ator.

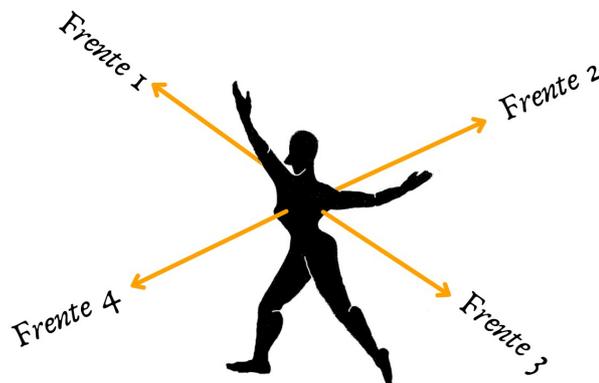


Figura 19

A exploração das Frentes, na Técnica Muscular, tem a sua importância no sentido de treinar o ator para que ele seja capaz de atuar para todos os tipos de palco: se o público estiver numa só Frente ele sabe usar essa Frente mesmo estando de costas para o público atuando com os músculos das suas costas; já se o público estiver a toda a sua volta ele também será capaz de atuar para todas as Frentes de maneira a que todos os espectadores tenham acesso à alguma parte significativa da sua performance. A investigação das Frentes também cumpre a função de treinar as capacidades físicas do ator, principalmente quando partes diferentes do corpo são direcionadas para Frentes diferentes: se o tronco se mover para uma Frente e o quadril para a Frente oposta isso resultará num movimento de Torsão conferindo ao movimento uma Característica Formal inusitada e estimulando o ator a buscar soluções para além da da Frontalidade.

A Frontalidade, ou a postura Frontal, é quando o ator está com o quadril, a cabeça e o tronco todos direcionados para uma única Frente. Pela quantidade de vezes em que o Hugo alerta os atores da sua Oficina para saírem da Frontalidade me parece plausível que esta postura seja parte do lugar comum da maioria dos alunos, principalmente quando estes não possuem um treinamento corporal prévio. Dessa maneira, a exploração das Frentes realiza um papel importante na Sensibilização do Movimento ao auxiliá-los a se libertarem dos padrões comuns e viciados de movimentação, uma das premissas para um movimento Sensível.

### 1.3.6. Características Formais

Além da velocidade, da altura e da direção em que um movimento é realizado ele também pode ter Características Formais específicas enormemente variadas. Um movimento, por exemplo, pode ser no sentido de abrir o corpo como uma flor fechada desabrochando suas pétalas em contato com a luz do sol. Ou então um movimento pode conter uma Torção do corpo onde o quadril se move para uma das Frentes e o torso com a cabeça se move para a Frente oposta. Ou então um movimento pode conter um fator de impulso que lhe confere a sensação de que cada gesto contém a energia necessária para impulsionar o próximo gesto como quando um acrobata realiza uma estrelinha primeiro para ganhar impulso suficiente para lançar um mortal no movimento seguinte. E, seguindo esta lógica, uma infinidade de Características Formais podem ser associadas a uma movimentação. Os itens constantes na tabela 2 constituem apenas alguns dos exemplos mais recorrentes nos exercícios ministrados pelo Hugo.

O Parâmetro do Movimento das Características Formais não é um termo utilizado pelo Hugo, mas sim um conjunto no qual eu organizo a miríade de orientações de gestos, formas, ritmos e imagens utilizados pelo meu Mestre para estimular o ator e que não são passíveis de serem descritos usando apenas os parâmetros Tempo, Planos, Frentes e a Esfera. Todas as Características Formais, obviamente, são executadas dentro desses outros Parâmetros, mas a sua descrição é, por vezes, tão complexa que se torna mais pragmático usar um adjetivo, verbo ou uma imagem na hora de orientar os atores nas suas performances do que intentar descrevê-las por meio dos outros Parâmetros. Por exemplo, se o diretor deseja ver o ator se movimentando com o seu corpo todo tremendo é mais fácil dar a ordem “treme!” ao invés de descrever 'mova-se para diversas Frentes em rápida sucessão numa extensão curta que se repete ao longo de um tempo determinado.” Sob a luz deste exemplo fica evidente que o advérbio “tremendo” – no caso a Característica Formal daquele movimento – é mais eficaz e representa melhor para o ator em performance o desejo do diretor.

Para dar alguns exemplos de como o Hugo orienta os exercícios com base no parâmetro das Características Formais podemos citar alguns eventos da Oficina de Treinamento para Atores. Na aula do dia 23 de Setembro de 2009 em um exercício chamado “Diagonal” que veremos mais adiante com mais detalhes nesta dissertação, o Hugo dá orientações para os seus atores como:

“Torsão em câmera lenta. Mostra tua cara pra todo mundo (...) Abre esse grito para o mundo em câmera lenta. Abre. Grita pra Deus! Grita! Abre tuas pernas e teus braços pra Deus. Deita ao inverso. Não, não levanta a bunda, põe la bunda en lo chão em câmera lenta,

e abre pra Deus. Troca a tua figura, abre para o céu. Isso, vai abrindo (...) Você vai gritar pra dentro. Vai preparar o seu grito (...) Vira tuas mãos lentamente pra arrancar los olhos dele. Leva tua mão ao teu olho! Leva! Arranca! (...) Acompanha o braço, acompanha el torso, gira inteiro, isso! (...)"<sup>40</sup>

Como podemos ver, essas orientações pretendem “dirigir” de alguma forma o movimento e as proposições cênicas dos atores, mas não são exatamente relacionadas com os Parâmetros do Movimento mais objetivos como Tempo, Planos e Frentes. Também fica evidente que essas Características Formais podem ser muito diversas indo desde orientações bem claras como “(...) Leva tua mão ao teu olho! (...)” ou “(...) põe la bunda en lo chão (...)” até proposições mais complexas e subjetivas envolvendo imagens como “(...) Grita para Deus (...) Abre tuas pernas e teus braços para Deus (...)”. Esta última orientação, por exemplo, dirige simultaneamente o movimento do ator e o estado interno do mesmo uma vez que abrir os braços para cima não é o mesmo que abrir os braços para Deus.

Uso a categoria “Características Formais” não como uma maneira universal de classificação das formas possíveis de um movimento, mas apenas pela necessidade de encontrar um lugar para as orientações de movimento utilizadas pelo Hugo arbitrariamente dependendo das necessidades específicas da situação cênica ou exercício em questão. Orientações estas que não dizem respeito à Tônica Muscular e não se encaixando tampouco muito bem nos Parâmetros Tempo, Planos, Esfera e Frentes. Muitas vezes são orientações muito particulares destinadas à superação de alguma dificuldade por parte de um aluno, ou então podem ser imagens poéticas cuja função é gerar na movimentação dos atores diferenciações que de outra maneira seriam difíceis de descrever.

Não obstante, seja qual for a Característica Formal ela sempre será relativa a alguma forma do movimento e não a alguma emoção Psicológica. Não há como ter, por exemplo, a Característica Formal de 'um homem sedento por vingança pela morte de seu pai', mas pode haver a Característica Formal 'o chão está pegando fogo'. No primeiro caso, um desejo de vingança é algo genérico que pode ser realizado com diversas Características Formais diferentes e combinadas com as Tônicas Musculares da raiva, loucura, tristeza, etc. Já no segundo caso a Característica Formal é bem nítida: não se pode tocar o chão, pois ele queima; não sendo necessária nenhuma adição de Tônica Muscular, de estado interno, ou qualquer Psicológização para realizar uma movimentação na qual o corpo toca o mínimo possível o chão.

---

40 Fita 4 da Oficina de Treinamento para Atores. Minutagem 00:40:25 até 00:48:37.

### 1.3.7. Tônicas Musculares

Já descrevemos na seção 1.1. desta monografia uma prévia do conceito de Tônica Muscular ao explicitar a sua relação de conector dos estados internos do ator com a sua manifestação externa, mas não dissecamos a sua função como Parâmetro do Movimento. Retomemos, portanto, para refrescar a memória, a explicação dada pelo Mestre na aula da Oficina do dia 23 de setembro de 2009.

Os alunos estavam trabalhando a 'violência', para clarear do que se trata o Hugo demonstra com seu corpo como devem proceder para a execução primorosa desse estado interno em suas movimentações e em seguida comenta:

“Os músculos, os ísquios, os glúteos, tudo se transforma absolutamente porque é uma Tônica Muscular e é um Caminho Muscular que não se deve relacionar com tensão e sim com uma característica muscular de determinada emoção. Que se você reconhece em determinado tipo de cena, você vai poder usar aquilo tudo organicamente, muscularmente junto com sua voz.”<sup>41</sup>

O conceito de Tônica Muscular em contraste com tensão muscular explica como uma movimentação consegue expressar um determinado estado interno, seja ele violência, doçura, raiva, alegria, amor ou qualquer outro. No exercício em questão está-se trabalhando a violência tendencionando dos músculos a se tensionarem para expressar essa violência. Contudo, a palavra 'tensão' nos leva a um entendimento mais achatado das possibilidades do corpo, pois confere a sensação de que só existem as possibilidades 'mais ou menos tenso', ou então 'tenso ou relaxado'. Nessa lógica, quanto mais tenso mais violento seria o movimento. Porém, essa instância binária não poderia ser capaz de expressar a infinidade de nuances possíveis na expressão de um estado interno. Por isso, o termo Tônica Muscular confere um entendimento mais adequado que não implica necessariamente numa noção binária de tensão e relaxamento, mas sim uma combinação múltipla de diversas tensões e relaxamentos musculares se manifestando diferentemente nos vários músculos do corpo e resultando numa expressão específica na movimentação do ator como neste caso a violência.

No comentário acima, o Hugo ressalta que isso é um “Caminho Muscular”, termo que sugere uma investigação e experimentação do corpo, uma via expressiva para alcançar as diversas Tônicas Musculares necessárias à cada situação e a cada papel. Cada emoção tem a sua “característica muscular” e o papel do treinamento do ator é investigar através do Caminho

---

41 Fita 4 da Oficina de Treinamento para Atores. Minutagem 00:25:26.

Muscular a Tônica Muscular de cada emoção para utilizá-la nas situações adequadas. Também me parece que o Caminho Muscular seria a proposição positiva do Hugo que complementaria a sua negação do caminho psicológico percorrido pela Técnica Psicológica.

Não resisto a tentação de fazer uma comparação com a arte do músico sobre este ponto. Poderia dizer que o estudo das Tônicas Musculares seria semelhante ao estudo das escalas modais para o músico, por exemplo. Cada escala confere uma qualidade diferente para a música e o músico deve estudar cada escala diligentemente até estas se tornarem orgânicas e naturais para ele e assim poderem ser utilizadas com facilidade quando cada uma for necessária. Já o ator deve investigar muscularmente a Tônica Muscular de cada estado interno até conseguir natural e organicamente acionar esse conjunto complexo de tensões e relaxamentos resultantes numa expressão como raiva, alegria, ternura, etc, quando cada uma for necessária.

Tendo em mente este preâmbulo podemos seguir a nossa descrição do Parâmetro das Tônicas Musculares definindo-as como o aspecto mais subjetivo do movimento que está em íntima relação com os estados internos do ator acessados e manifestos através do domínio muscular do seu corpo. Obviamente que a execução de todos os Parâmetros do Movimento vão envolver em algum nível a Tônica Muscular do ator e, na prática não é possível separar um parâmetro do outro, porém, também há, para a nossa análise, a necessidade de categorizar de alguma maneira as orientações dadas pelo Hugo quanto aos estados internos presentes no trabalho dos atores sobre si mesmo em determinados exercícios.

Seguindo esta lógica, portanto, o Hugo pode pedir, como na aula do dia 23 de Setembro de 2009 referenciada acima, que os atores façam o exercício com violência. É fácil entender a violência em termos estereotipados, por exemplo, uma pessoa que chutando, esperneando, xingando e agredindo tudo a sua volta é uma pessoa violenta. Porém, o trabalho com a Tônica Muscular da violência tem mais sutilezas do que isto: como, por exemplo, executar um movimento violento sem chutar nada? Ou em Câmera Lenta? Ou então com um sorriso no rosto? Como diz o Hugo:

“(…) é muito fácil trabalhar violência em um tempo, doçura ou tranquilidade ou calma em outro tempo. Isso é muito fácil. Eu quero trabalhar com as emoções, con lo que hemos trabajado de corpo e o que hemos tenido de trabajo [isto é, o trabalho dos Parâmetros do Movimento] (...) Mas, fazer el trabajo claramente de tempo rápido, tempo lento, el control de la cámara lenta sem perder la violencia. Quer decir, não é [*mostra com o corpo um movimento lento, mas doce*] Não, é [*Mostra com o corpo como é fazer violência em câmera lenta, os músculos enrijecidos na Tônica Muscular adequada para expressar aquele estado*] Entendieram? El dominio del gesto, el dominio da emoção e el dominio del tempo. Todo exactamente todo junto. E eu não consigo fazer isso, apesar de estar sentado, sem sentir

isso até aqui [*aponta para o pé*] Não é possível.”<sup>42</sup>

Não é possível realizar qualquer Tônica Muscular sem sentir o corpo como um todo, até os pés, característica remanescente da Organicidade do Movimento tratada na seção sobre o caminho da Técnica Muscular. Também não se deve perder a qualidade da Tônica Muscular independentemente do Tempo em que ela está sendo executada. Ecoando as palavras do meu Mestre, é fácil ser violento com movimentos bruscos, cortantes, amplos e num Tempo Rápido, mas o trabalho da Tônica Muscular da Violência não deve se perder quando os movimentos são pequenos, Lentíssimos e arredondados, o que é muito mais difícil, mas também denota uma maior sutileza técnica no ator. O segredo para conseguir fazer isso é estar bem consciente da tonicidade adequada para o estado interno em questão. Essa mudança de tônus não deve afetar o Tempo, os Planos, as Frentes e as Características Formais de um movimento, como o Hugo explicou acima, alterar a expressão de um estado interno por meio destes outros Parâmetros é fácil, o difícil, demonstrando a maestria de uma atriz é a sua capacidade de alterar cada Parâmetro independentemente. Em resumo, como uma atriz pode alterar as expressões dos estados internos sem alterar os outros Parâmetros do Movimento: alterando a Tônica Muscular.

A forma como o Hugo ensinava esta habilidade é um processo longo e complexo. Vários dos seus exercícios tocavam de alguma maneira no domínio das Tônicas Musculares. Há contudo, algumas estratégias utilizadas recorrentemente: lembrar o aluno de sentir cada musculo em determinada movimentação, orientá-lo para a execução instintiva do movimento em detrimento da racionalização do mesmo e propor mudanças bruscas de Tempo, Plano ou Frente com o objetivo de distrair a mente de qualquer Psicologização e, conseqüentemente, aproximando-a da realidade Sensível do corpo.

Há, contudo, um exercício que me parece especialmente desenhado para trabalhar a Tônica Muscular no qual o Hugo pede à aluna que fique parada em posição neutra e construa a imagem de um determinado estado interno em Câmera Lenta sem realizar nenhum gesto. A ideia por trás da imobilidade, me parece, é isolar o Parâmetro do Movimento das Tônicas Musculares podendo este, conseqüentemente, ser trabalhado com mais atenção. Já a Câmera Lenta é necessária neste exercício para o ator ter o tempo de sentir as transformações graduais de tônus que acompanham a construção daquele estado interno e tomar consciência delas, estudando-as Sensivelmente. Sem a possibilidade de se mover é muito difícil construir uma imagem estereotipada de um estado interno, assim a atriz não tem outra alternativa que não a de voltar a sua atenção para o seu próprio corpo e sentir de fato como a sua Tônica Muscular é capaz de gerar nela aquele estado interno e como este, uma vez

---

42 Fita 4 da Oficina de Treinamento para Atores. Minutagem 00:23:45.

experienciado, começa a afetar e potencializar a Tônica Muscular que o expressa.

Como a Tônica Muscular tem íntima relação com a Sensibilidade continuaremos a discussão deste exercício em particular com mais detalhes no capítulo 1.4.5.

#### 1.4. O Primeiro Aspecto da Técnica Muscular

Tendo descrito e analisado cada Parâmetro do Movimento revisemos o que descobrimos até o presente momento:

Um dos Dois Aspectos da Técnica Muscular é o Domínio dos Parâmetros do Movimento, isto é, a capacidade desenvolvida no ator, através de exercícios específicos, de explorar em sua movimentação certos parâmetros fundamentais do movimento. Os parâmetros são: Seis Tempos, noção de Esfera – o que envolve os Três Planos e as Quatro Frentes – as variadas Características Formais e as Tônicas Musculares.<sup>43</sup>

A exploração desses parâmetros deve se dar simultaneamente, deve ser executada com primor na sua manifestação externa, sem, contudo, perder o contato com os estados internos do ator. A conexão entre o externo e o interno se dá através da Tônica Muscular adequada para aquela situação cênica ou exercício, tônica esta que deve ser capaz tanto de imprimir no movimento a expressão em questão (violência, amor, raiva, sofrimento, sonho, etc...) quanto de gerar no ator o estado interno correspondente (a Tônica Muscular da raiva, por exemplo, gera o estado interno da raiva no ator).

Esse caminho se dá em uma mão dupla na qual tanto o estado interno do ator pode se manifestar através da Tônica Muscular numa manifestação externa, quanto a manifestação externa se associada a uma Tônica Muscular pode gerar no ator esse estado interno. A decisão de qual caminho da mão dupla adotar cabe ao ator segundo as necessidades estéticas do momento.

A associação do estado interno com a Tônica Muscular é essencial para que o ator não fique tentado a se apoiar em psicologizações ou narrativas imaginárias sobre aquele estado. Por exemplo, se a Tônica Muscular da raiva não estiver presente ou se o ator não a dominar suficientemente ele pode querer se apoiar num mecanismo Psicológico no qual ele imagina alguma narrativa ou visualiza algum objeto capaz de lhe provocar raiva. Esse recurso característico do que o Hugo chama de Técnica Psicológica vai de encontro às proposições da Técnica Muscular.

O Domínio dos Parâmetros do Movimento corresponde ao aspecto mais objetivo e mais aparente de um domínio técnico para o ator, pois trata de fatores mais facilmente observáveis como o Tempo, o Espaço, as Características Formais e, ainda que de uma maneira mais sutil, também as Tônicas Musculares. Dentro deste Aspecto da Técnica o ator desenvolve as capacidades de um dançarino expressivo capaz de realizar movimentos bem acabados, conscientes e condizentes com a situação cênica vivenciada e a estética almejada. Simultaneamente também desenvolve a capacidade de estabelecer, manter e até influenciar os estados interno experienciados. Esse

---

43 Ver Tabela 2 (Parâmetros do Movimento) na página 46 desta monografia.

dançarino expressivo (em contraste à um dançarino mestre em reproduzir passos e coreografias) é tanto um criador, quanto um executor dos seus movimentos, vivenciando-os a cada momento. A universalidade do movimento como mediador entre a expressão do ator e a recepção do espectador ressalta o valor e a necessidade do domínio do movimento para o ator. Afinal

“(…)os meios visíveis e audíveis da expressão do artista são exclusivamente compostos por movimentos. Os movimentos utilizados em trabalhos escritos para o teatro são os corporais, os das cordas vocais e, pode-se acrescentar, os executados pelos instrumentistas da orquestra. O movimento humano com todas as suas implicações mentais, emocionais e físicas é o denominador comum à arte dinâmica do teatro. As ideias e sentimentos são expressos pelo fluir do movimento e se tornam visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras.” (LABAN, 1978, p.29)

E é exatamente por este motivo que a Técnica Muscular confere tanta ênfase ao movimento e ao seu domínio considerando-o essencial para o ator que nela queira se desenvolver.

A exposição acima não pretende de nenhuma forma constituir uma maneira universal de análise do movimento ou sequer da atuação, mas sim um mapeamento de um dos dois aspectos das proposições técnicas que me foram passadas pelo meu Mestre Hugo Rodas. E é essencial reiterar a necessidade dessas proposições técnicas existe apenas porque a estética que se deseja alcançar as pede e não porque elas são a única ou a melhor das propostas.

Agora que expusemos o primeiro dos Dois Aspectos da Técnica Muscular (Domínio dos Parâmetros do Movimento) partamos para o segundo aspecto: Sensibilização do Movimento.

## 1.5. Sensibilização do Movimento

Depois de ser apresentado ao seu Primeiro Aspecto o leitor pode ter a impressão de que a Técnica Muscular consiste numa prática muito rígida, seca e analítica. Isso não poderia estar mais longe da verdade. Em realidade, todo o objetivo da Técnica Muscular é o de desenvolver a liberdade da atriz através do aprendizado de princípios fundamentais ao movimento e das suas causas internas - mentais, psicofísicas e, porque não, espirituais.

De maneira bastante simplória se poderia dizer que o Primeiro Aspecto consiste no aprendizado dos princípios motores da técnica enquanto que o Segundo Aspecto no aprendizado de como melhor fruí-la. Como já disse o violinista e estudioso dos caminhos da improvisação Stephen Nachmanovitch: “Para fazer qualquer coisa artisticamente é necessário adquirir uma técnica, mas se cria através da técnica e não com ela” (2013, p33)<sup>44</sup>. Em outras palavras, a técnica é apenas um meio e não a finalidade. Não seria diferente no trabalho do ator: o aprendizado da parte motora da técnica apenas maneja e fertiliza o solo onde germinará a criação. Portanto, simultaneamente ao desenvolvimento das suas capacidades, o ator também deve aprender a estabelecer em si próprio uma certa atitude mental que torne possível utilizar suas capacidades para criar. Se os capítulos anteriores enfocaram na apresentação dos princípios técnicos mais objetivos o presente capítulo se dedica à estabelecer no que consiste essa atitude mental e quais são os caminhos da Técnica Muscular para alcançá-la.

Nachmanovitch, em sua exploração dos caminhos da expressão do artista, chega à conclusão de que “o que temos que expressar já está em nós, somos nós, de maneira que em se tratando da obra da criatividade não se trata de fazer vir o material, mas de desbloquear os obstáculos para o seu fluxo natural” (2013, p.23-24)<sup>45</sup> Portanto, o processo de libertação do ator consiste basicamente na remoção das barreiras físicas ou mentais que obstruem o fluir da criatividade. A parte disciplinar do trabalho consiste no meio para atingir esta finalidade. Aplicado este princípio à Técnica Muscular temos que o estudo dos Parâmetros do Movimento estimula a libertação do corpo do ator e o estudo da Sensibilização do Movimento a libertação das barreiras mentais do ator.

Não quero inferir que haja uma diferenciação real entre corpo e mente no nosso ofício, porquanto oriento o leitor a ver essas minhas considerações dicotômicas como elas realmente são: apenas uma forma de melhor descrever analiticamente o método desta técnica, nada mais. Na prática não há real divisão entre corpo e mente: paradoxalmente o corpo manifesta alguns aspectos

44 Tradução livre do original em espanhol: “Para hacer cualquier cosa artisticamente es necesario adquirir una técnica, pero se crea a través de la técnica y no con ella.”

45 Tradução livre do original em espanhol: “Lo que tenemos que expresar ya está con nosotros, es nosotros, de manera que la obra de la creatividad no es cuestión de hacer venir el material, sino de desbloquear los obstáculos para su flujo natural”

da mente através do movimento, mas ele também condiciona a mente seja porque não se pode afirmar haver uma mente sem corpo seja porque uma mente não corporificada não seria perceptível aos nossos sentidos. Mas não quero me adentrar demais na ontologia da relação corpo e mente, basta que o leitor compreenda que eu os entendo como uma só entidade e que a divisão explícita nas próximas páginas é apenas um artifício cujo objetivo é transmitir algum semblante da postura deste artista perante o seu trabalho.



Figura 20

Tendo feito esse preambulo, voltemos as nossas considerações:

Laban – cujas proposições têm muito em comum com esta técnica como já vimos – também pontua, em seu “Domínio do Movimento”, que “Há duas causas fundamentais que obstruem um fácil domínio do movimento: inibições de ordem física e de ordem mental.” (1978, p.195). E ainda ele adverte:

“(…) A inibição física quanto a um movimento definido será melhor afastada por um número suficiente de repetições das ações corporais difíceis de serem realizadas. Deve-se tomar muito cuidado para observar as qualidades de esforço contidas na ação para que sejam clara e exatamente executadas, dentro dos ritmos adequados.” (1978, p.195)

Sua advertência resume em parte a atitude mental exigida do ator ao executar os Parâmetros do Movimento como descrevemos no capítulo anterior. Mas ele não para por aí, também ressalta que

“A execução de seqüências de esforço demanda uma concentração e uma atitude interiores correlacionadas.” (1978, p.195) E são as características dessa atitude interior que eu pretendo elaborar no presente capítulo, pois, ainda com Laban, “As causas do fracasso na realização de certas combinações (...) são de natureza mental tanto quanto física” (1978, p.195). E sendo assim, a exposição da Técnica Muscular não estaria completa sem levar em conta também as suas proposições para a erradicação dessas dificuldades de natureza mental.

Faço este apelo ao mestre alemão não por querer utilizar a sua autoridade para sustentar o meu argumento – o qual, aliás, não tem nada de novo – mas apenas porque as suas observações me parecem ilustrar muito bem a realidade encontrada pelo artista ao lidar com alguma dificuldade de expressão. E como o movimento consiste no fator fundamental da Técnica Muscular suas palavras me pareceram melhor colocadas do que eu mesmo poderia fazê-lo.

Porém não quero afirmar que as proposições técnicas de Laban são as mesmas do Hugo e não haveria necessidade de o serem para revelarem sua utilidade ao artista. Não há uma fórmula universal para superara as inibições a que ele se refere e cada técnica se apoiará em recursos específicos a ela. Ao evidenciar o problema – as dificuldades mentais e físicas para o movimento – Laban certamente tem uma solução em mente e o mesmo pode ser dito do meu Mestre. Vamos a ela:

Para a eliminação das inibições de ordem física, no caso da Técnica Muscular, pode-se praticar exercícios como se mover em Câmera Lenta por 2 ou 3 horas seguidas. Essa prática obtém resultados ótimos em se tratando de “limpar” certos vícios de movimento relacionados ao parâmetro do Tempo. De outro lado, exercícios que demandam uma variação constante das Quatro Frentes ou dos Três Planos libertam o ator da tendencia de se manter sempre numa só Frente ou Plano. Da mesma forma Explorar diversas Características Formais flexibiliza a plasticidade do ator e o estimula a sair do seu repertório conhecido de movimentos enquanto que o trabalho com as Tônicas Musculares estabelece nele um vínculo com um estado interno genuíno dando vida a sua movimentação.

Ecoando as palavras do mestre alemão, corroboro que todo esse trabalho deve ser feito de maneira bastante minuciosa; cada exercício executado de forma clara e exata. Por exemplo: se o exercício for em Câmera Lenta, sob nenhum pretexto a atriz pode perder as qualidades de lentidão e organicidade do movimento. Com muita determinação ela deve resistir às tentações da sua mente pois esta última rapidamente se entedia com o exercício e procura outro foco para a sua atenção, como qualquer um que tenha feito esse exercício pode testemunhar.

Como vemos, parte do exercício do ator está em disciplinar a sua mente possibilitando-o manter o foco da prática por tempo suficiente para assimilar fisicamente os princípios trabalhados

naquele momento. Assim, executando os exercícios com o máximo de perfeccionismo permitido pelo seu esforço ele adquire o aprendizado técnico do Primeiro Aspecto da Técnica Muscular. E, quanto a esse aspecto, não conheço outra forma de obter esse aprendizado que não por meio da repetição e da insistência, isto é, a única forma de se aprender a usar, por exemplo, as Quatro Frentes, é explorar as Quatro Frentes repetida e insistentemente até que isso se torne uma prática natural. O mesmo para os Três Planos, para diversas Características Formais como impulso, espirais, giros ou quaisquer habilidades físicas que dependem de uma forma ou de outra da capacidade motora do corpo do indivíduo. Até mesmo as Tônicas Musculares evocantes de uma percepção mais sensória podem ser trabalhadas através da repetição atenta das Tônicas Musculares em questão até o ator se familiarizar fisicamente com elas.

Através da repetição e da disciplina o ator da Técnica Muscular é, assim, capaz de afastar as suas inibições de ordem física, mas isso não é suficiente para completar a sua busca por liberdade: ainda faltaria lidar com as inibições de ordem mental. Em realidade, devido à relação inquebrantável entre corpo e mente, não seria possível libertar-se completamente das inibições físicas sem simultaneamente trabalhar a sua contrapartida mental. O ator não é apenas um corpo frio, uma máquina que apresenta capacidades motoras: ele tem afetos, tem raciocínio, tem uma capacidade de aprendizado, é influenciado pelas relações sociais a sua volta e também tem algo inefável dentro dele, uma capacidade transcendente, espiritual, divina, uma música interna inexplicável, mas presente para quem sabe ouvi-la. Nachmanovitch utiliza a imagem do rio para simbolizar essa fonte criativa que emana e perpassa o ser criativo e afirma: “(...) a pessoa [ou como no nosso caso, a atriz] é um recipiente através do qual flui uma força transpessoal” (2013, p.47)<sup>46</sup> Segundo ele bastaria eliminar as barreiras internas que bloqueiam o desaguar natural deste rio para fazer desabrochar a criatividade. Desenvolver a atitude correta que possibilite transcender as limitações de ordem mental que impedem o fluir dessa força é o objetivo do Segundo Aspecto da Técnica Muscular: a Sensibilização do Movimento. Nas sessões abaixo seguiremos para uma dissecação do que consiste esta atitude sensível, este aspecto mais subjetivo da Técnica Muscular.

---

46 Tradução livre do original em espanhol: “El tema común es que la persona es un recipiente através del cual fluye una fuerza transpersonal.”

### 1.5.1. O Sensível e o Não-Sensível na Técnica Muscular

Aqui entramos num aspecto mais subjetivo do treinamento técnico, pois não se trata de aprender uma movimentação específica, uma Tônica Muscular, um exercício espacial ou temporal, mas sim do despertar da capacidade criativa do ator. E para ser criativo, isto é, para acessar a nossa fonte interna de criação, é preciso estar Sensível. Mas como definir Sensibilidade? Sensível ao quê? Sensível como?

Por mais incrível que possa parecer para um artista como eu, não é fácil explicar o significado do estado Sensível uma vez que cada ator experimenta a sua fonte de criação de uma forma particular. Digamos, por exemplo, que o diretor diga, como já ouvi muitas vezes o Hugo dizer em suas aulas: 'Sensibiliza as pernas'. Qual é o significado desta expressão? De um ponto de vista objetivo o ator imediatamente direciona a sua atenção para as suas pernas já que o exercício abranje essa parte do seu corpo. Porém, o verbo “Sensibilizar” não caracteriza de forma muito evidente o que ele precisa fazer com suas pernas ou até mesmo com a sua atenção agora deslocada para as pernas.

No meu caso particular, quando o Hugo me dizia para Sensibilizar as pernas meu primeiro impulso era focar minha atenção nelas tanto internamente quanto externamente. Externamente eu permanecia atento a todo e qualquer movimento executado pelos meus membros inferiores, da mais micro a mais macro das evoluções pelo espaço assim como das diferentes qualidades de esforço envolvidas nesses movimentos – as tensões e relaxamentos dos músculos do corpo – incluindo também a Tônica Muscular geral. Internamente, de uma maneira intuitiva e não racional eu me conscientizava das sensações físicas que eu sentia nas pernas (e.g.: calor, frio, o escorrer do suor, o roçar da roupa na pele ou até a sensação dos músculos contraindo e relaxando).



Figura 21

Isso porque eu me esforçava para realizar a provocação do Hugo dentro da proposta da Técnica Muscular, por exemplo, note que quando eu digo, internamente, eu não estou me referindo

à uma Psicologização, Memória ou racionalização, mas sim de uma percepção sensória. Uma distinção essencial, como veremos mais adiante.

Não obstante, essa descrição circunscreve apenas a minha experiência particular quando eu me deparava com a provocação de Sensibilizar as pernas. Isso não significa ser este o caso para todos e nem implica que o Hugo tenha explicitado esta forma específica de interpretar sua orientação. Cada ator ou atriz perceberá esse processo de uma maneira diferente.

Assim, esta exposição, ainda que pertinente por ser um exemplo vivido da experiência de um ator, não nos ajuda tanto a delimitar o conceito de sensibilização na Técnica Muscular. Talvez, pergunto, não seja necessária, nem proveitosa a tentativa de esmiuçar metodicamente um processo concebido antes de tudo para ser sentido. Não sei... Acredito inclusive que o próprio Hugo, apesar de utilizar frequentemente esta expressão, não tenha definido de forma clara um conceito específico do seu significado. Este último fato tornou-se evidente para mim quando o questioneei sobre o sentido desta palavra em uma entrevista e foi bastante perceptível a sua hesitação em responder, dando à entender o seu desconhecimento do assunto.

Inicialmente me frustrei com essa situação inesperada que também me pareceu estranha, pois eu estava certo de ter ouvido reiteradas vezes ao longo dos anos o Hugo usando a expressão 'Sensibiliza!' na maioria dos exercícios propostos por ele e dos quais eu participei. Como alternativa decidi voltar para as gravações das suas aulas e, após perceber com um alívio que a minha memória não me traía, percebi um padrão: a provocação de Sensibilização muito frequentemente vem acompanhada de outras provocações. As mais comuns são as frases 'não vai com a memória' ou então 'não siga ordens' o que me instigou a perguntar ao Mestre o que essas orientações juntas significavam. Ao que ele responde:

“(...) sensibilizar, não vai com la memória é isso um pouco: como ficar livre do acervo (...) é aproveitar o que aparece pra trabalhar e não la condución da memória”.<sup>47</sup>

Sensibilizar e não ir com a memória são equiparados na fala do Hugo e ambos são dependentes de uma condição: ficar livre do acervo. Para um leigo talvez essa proposição seja um pouco confusa, afinal no que consiste esse acervo do qual a atriz sensível é livre? Contudo, para quem participou de alguma aula do Mestre, é evidente que ele está se referindo ao acervo de movimentos do ator, o seu repertório já conhecido e dominado. Em suma o Hugo implica que Sensibilizar o movimento consiste em estar livre daquilo que já se sabe, do seu lugar comum, da sua zona de conforto.

---

47 Hugo Rodas em entrevista realizada em 13 de Novembro de 2020 (Parte 4 da entrevista minutagem: 00:00:40)

A rejeição da memória, isto é, do passado, como fundamento para a sensibilização está no cerne da questão como um todo, pois para estar sensível é preciso estar sensível a algo e é impossível estar sensível a algo que não esteja no momento presente. A memória de um movimento executado Sensivelmente no passado não é Sensível no presente, consiste apenas numa lembrança, uma ilusão. O que acontece no presente? Sensações, percepções, movimentos, emoções estão no presente e se relacionam com o experienciado neste mesmo momento. A memória pode trazer com ela sensações, no entanto jamais serão as mesmas sensações experienciadas no momento recordado, mas sim versões atualizadas, presentificadas para se relacionarem com o agora. Isto porque a memória atrai um entendimento intelectual e/ou psicológico dos acontecimentos que, para se tornar presente, precisa antes ser atualizada em alguma sensação, emoção, afeto, etc.

No meu entender da Técnica Muscular, o processo de Psicologização, isto é, a tentativa de acessar uma experiência não mais existente por meio da sua recordação, tende a afastar o ator da experiência inédita que está acontecendo agora, neste instante. E Esta última, justamente por estar no presente, tende a ser muito mais adequada para a performance do ator, pois possui a vividez do descobrimento. Por este motivo o conceito de Sensibilizar deve ser entendido exclusivamente numa conjugação presente: Estou Sensível de algo em processo de ser realizado, enquanto ele acontece, na sua forma manifesta.

Assim, estar Sensível para a Técnica Muscular implica estar no aqui e agora. Nesta lógica, qualquer acervo de movimentos que o ator tenha a sua disposição, isto é, memórias de movimentações realizadas no passado, longe de auxiliá-lo, torna-se um impecílio para a sua imersão no momento presente. Isto é importante, pois para o ator toda criação é concebida na atualidade, sua obra performática se cria a cada instante e sua liberdade criativa depende da sua ligação com o agora. Uma atriz pode reproduzir uma coreografia criada por ela ontem, mas se ela deseje vivê-la deverá atualizá-la de alguma forma ao momento presente. A forma de expressar essa atualização, essa ligação com o agora, essa presença, na Técnica Muscular é por meio do termo “Sensibilização”. Para refinar este entendimento listei abaixo diversas características que diferenciam uma atriz Sensível da atriz Não-Sensível<sup>48</sup>:

<b>A Atriz Sensível...</b>	<b>A Atriz Não-Sensível...</b>
está no presente,	está no passado,

48 Como já espero ter deixado explícito não pretendo ditar de maneira universal nem categórica o que é ou não “sensível”. Uma ação pode ser realizada de modo “sensível” sob diversos critérios e cada abordagem técnica terá uma definição, baseada nos seus objetivos práticos, para este conceito. Com esta lista procuro apenas esmiuçar quais são esses critérios especificamente para a Técnica Muscular, pois a elucidação desse conceito ajuda a orientar o ator para os objetivos da mesma. Rejeito qualquer pretensão de deter a autoridade ou o direito de julgar se algo é “sensível” ou “não-sensível” em outras técnicas ou contextos.

está sentindo cada gesto a cada momento,	está preocupada em reproduzir gestos coreografados,
está livre das influências da memória,	está presa ao acervo da sua memória,
cria cada um dos seus movimentos a cada instante,	não cria, mas executa seus movimento baseado em sua memória,
desconhece o que ela mesma a fará no momento seguinte e, assim, cada gesto seu é único e novo,	sabe com antecedência os passos a serem executados e, assim, cada gesto é pensado e coreografado,
está aberta às influências do meio e reage aos estímulos inesperados que a atravessam alterando sua movimentação,	vive em seu próprio mundo, impermeável aos estímulos externos ela segue sua movimentação como se nada a afetasse,
está em conexão constante com os espectadores, atenta às suas reações,	é indiferente às reações do público,
age em conexão com o seu estado interno atual e o expressa,	realiza a sua coreografia sempre igual, independente do seu estado interno atual,
não segue ordens, mas deixa fluir sua movimentação descobrindo novos passos a cada momento.	segue ordens que ela mesma se dá dirigindo cada um dos seus passos.

*Tabela 3*

Evidentemente que o quadro acima se apresenta como na forma de um resumo um tanto maniqueísta cuja função é esclarecer um conceito. Em realidade há momentos em que nós atores estamos mais Sensíveis e criamos e outros em que a mente volta ao seu padrão habitual, seu lugar comum de reprodução de padrões já conhecidos. O nosso trabalho consiste em procurar estar cada vez mais Sensível por mais tempo já que o estado Não-Sensível – um lugar preguiçoso bem representativo de um lugar de conforto – tende a vir naturalmente se não ficarmos atentos, não necessitando de ser treinado. Em todo caso a memória acessada pelo ator, o seu acervo de movimentos conhecidos e dominados, é identificado na Técnica Muscular como um dos principais impecílio à liberdade do movimento.

Nesses anos todos em que acompanhei o Hugo vi muitos alunos (incluindo eu mesmo) passarem por exercícios feitos para revelar a Sensibilidade ou não do ator. Sob a sua orientação do Mestre e, com o treinamento, tornou-se cada vez mais fácil distinguir os dois casos: quando um ator está fluindo com o momento presente, atento a tudo o que acontece à sua volta e quando ele está preso à sua memória apenas reproduzindo movimentos já conhecidos. Como exemplo recorro uma ocasião da qual fui testemunha na Oficina de Treinamento para o Ator:

Estávamos a pouco mais de um semestre de trabalho e naquele dia praticávamos um exercício livre. Uma das atrizes inicia o exercício com os braços para cima num movimento parecido com o bater de asas de um pássaro. Ao longo da sua performance ela volta repetidamente a

esse movimento. Poucos encontros depois fazemos outro exercício livre e, novamente, o mesmo movimento se repete, com o tempo torna-se claro um padrão.

Um observador externo experiente, por causa da repetição, começa a suspeitar ser este movimento um artifício encontrado pela atriz em sua Memória, em seu acervo, cuja função é preencher os momentos de vazio criativo do exercício. Agora, quando a mesma atriz em diversos exercícios volta constantemente ao mesmo movimento de pássaro essa observação deixa de ser uma suspeita e passa a ser uma certeza: o corpo desta atriz não está aberto à descoberta, está com medo e o medo a faz voltar ao que sua mente pensa ser certo e “seguro”, isto é, sua Memória.

As vezes essa Memória é tão forte e se manifesta tão recorrentemente na sua movimentação que naturalmente alguns estereótipos se atrelam àquela pessoa. Foi o caso desta atriz que de tanto imitar um pássaro com seus braços foi apelidada de “Gaivota” pelo Hugo. Um apelido ao mesmo tempo jocoso e carinhoso cujo intuito era de ajudá-la a perceber e superar o seu padrão viciado de movimento – uma estratégia pedagógica bem neste caso bem sucedida, pois após bastante treino a atriz conseguiu superar o seu vício de movimento.

Em resumo, este é um dos inimigos da Sensibilidade: a Memória. Não a memória benéfica que nos ajuda a decorar uma coreografia ou um texto, ou a memória que auxilia no entendimento a longo prazo de certos fundamentos, mas sim a Memória de padrões físicos ou emocional, a Memória preguiçosa cuja estratégia é reproduzir uma movimentação inconscientemente como um recurso fácil no qual o ator se apoia quando se sente perdido em cena ou quando está estafado demais para criar.

Mas, alguém pode indagar, não seria benéfico ter um repertório de movimentos bem executados que o ator pode acessar através da sua Memória? E porque se livrar do acervo seria o mesmo que Sensibilizar?

Evidentemente que um ator necessita de uma boa memória ao decorar um texto ou coreografia, mas saber uma coreografia não é o mesmo que viver uma movimentação. É possível realizar diversos movimentos incríveis, perfeitamente executados, sem nem mesmo pensar neles e resultar numa performance impressionante, o que faria falta numa apresentação como esta é a liberdade do artista. Por exemplo: um malabarista capaz de realizar acrobacias fenomenais pode parecer muito livre para um leigo, mas se ele estiver apenas se movimentando sem consciência repetindo mecanicamente sua movimentação por mais virtuosa que pareça ele não está livre.

Nessa situação hipotética não haveria muita diferença entre este acrobata e uma máquina. A máquina executa, e pode executar muito melhor do que a média dos seres humanos, mas ela não cria. Não temos pena da máquina pela sua falta de liberdade, pois o conceito de liberdade não se aplica a ela considerando sua falta de consciência. Já para o acrobata ou para o ator é diferente: ele

pode muito bem criar e ser livre, mas se apenas executa mecanicamente sua performance, sem vivê-la, para que lhe serve essa sua atividade? Ele pode até nos impressionar com a perfeição motora das suas habilidades, mas não cresce como ser humano ao realizar aquela atividade e nem, acredito eu, consegue nos tocar em nosso íntimo. Para isso, associado à sua movimentação virtuosa seria necessário também uma Sensibilidade.

Me recordo de quando eu ensaiava o meu monólogo no espetáculo “Ensaio Geral”. O texto da cena era o discurso final do filme “O Grande Ditador” de Charles Chaplin. Após algum trabalho de composição, desenvolvi uma partitura corporal bem estruturada e cheia de artifícios milaborantes: malabarismos, giros, saltos, passos, arpejos no violino, cantos e efeitos sonoros. Estava bem satisfeito com a minha criação, porém, quando eu a apresentava para o Hugo ele me dizia: 'Café, eu adoro o que você está fazendo, com la música e todo, é muito impressionante, pero não me toca. E esse texto tem que ser sentido, tene que inspirar, tene que tocar las pessoas.'<sup>49</sup> Esse comentário se repetiu de diferentes formas por muitos ensaios até que em algum momento eu consegui perceber a diferença entre fazer uma partitura e vivê-la. Por muito tempo estive ocupado em realizar uma série de malabarismos com o corpo, com o meu violino e com a minha voz, enquanto isso eu perdia a conexão com o significado daquele texto e daquela cena e, pior ainda, me desconectava daquilo que eu mesmo sentia no momento da performance. Na ocasião, meu Mestre me alertou do meu erro: na tentativa de impressionar o público com uma coreografia muito bem pensada eu deixava de tocá-lo e de tocar a mim mesmo. Ironicamente, nesta mesma cena eu mesmo digo:

“CAFÉ (*Se dirigindo ao público*): - Inventamos a velocidade e nos fechamos em nós mesmos, o nosso conhecimento nos deixou cínicos, nossa esperteza duros e ríspidos, nós pensamos demais e sentimos de menos. Nosso precioso cérebro diz para ir, pra criar, pra fazer tudo o que você quiser, mas e o nosso coração, o que ele diz?” (AGRUPAÇÃO TEATRAL AMACACA, Espetáculo Ensaio Geral, Cena do Chaplin, 2011)

Pensei demais... Senti de menos... e sofri as consequências. Segui meu cérebro e não meu coração, acessava a Memória a despeito da minha Sensibilidade.

O exemplo do acrobata é por demais generoso da minha parte, pois sugere que a Memória dos padrões físicos consiste primordialmente de algo virtuoso como um malabarismo. Em muitos casos pode sim ser virtuoso como quando uma bailarina em um exercício livre repete inconscientemente giros e saltos de difícil execução porque aqueles movimentos são naturais para

---

49 Parafraçando de memória as falas do Hugo que me foram ditas nos ensaios.

ela. Movimentos como estes, admito, podem até servir como elementos maravilhosos para embelezar uma performance. Mas na maioria dos casos que vi ao longo dos anos o acervo da Memória acessado é de uma natureza muito mais básica: movimentos insipientes do cotidiano, posturas rígidas – reveladoras de um corpo acostumado a ser reprimido – e repetições sem sentido de um mesmo padrão de movimento são alguns exemplos comuns. Muitas vezes nem mesmo temos consciência da repetição desses padrões tamanha a profundidade do seu enraizamento em nossa vida pessoal. Esses padrões profundos são os mais perigosos e também os que mais aparecem em nossa performance.

Tudo isso, todo esse acervo trava e inibe mentalmente o ator impedindo-o de acessar um fluxo criativo livre. Esse processo é o que o Hugo tenta evitar ao distanciar seus atores do caminho da Memória. Em seu lugar ele propõe Sensibilizar. Na performance Sensível, ainda que possam aparecer movimentos do seu repertório, – pois eles também fazem parte do ator e não devem ser descartados – eles não se repetem como um padrão viciado, mas aparecem como mais um recurso dentro de um mar de descobertas navegadas pelo ator como um explorador. Surgindo a oportunidade certa o ator pode utilizar o seu acervo, mas se sua zona de conforto consitui seu único recurso como irá descobrir novas soluções para sua performance? É possível navegar sem sair do porto? E, mais importante, se sua mente está sempre no passado, como irá viver sua performance uma vez que esta ocorre inevitavelmente no presente?

Outra expressão utilizada pelo Hugo para definir Sensibilização é 'não siga ordens'. O ator sensível busca a liberdade do movimento, já discorri acima sobre como ele encontra liberdade no momento presente ao se livrar da prisão da sua Memória repleta de padrões viciados de movimento. Da mesma forma o ator Não-Sensível encontra uma voz interna que constantemente o dirige. Essa voz vai ordenar que ele levante o pé, que mude de velocidade, que agora é o momento de começar a cantar, que se eu fizer muitos giros seguidos vou impressionar a platéia, que o diretor me disse para fazer este movimento específico então vou executar o movimento que me foi mandado, etc...

Todo ator que já tenha realizado algum dia uma improvisação conhece essa voz. É uma voz julgadora que dirige e comanda cada gesto, é a voz da insegurança e é a voz da paranóia. Essa voz não permite ao ator viver o momento presente, nem se entregar ao desconhecido e muito menos ser capaz de reagir aos estímulos do seu ambiente, é uma força que o impele ao ensimesmamento. A carta de alforria é desenvolver a Sensibilidade por meio de uma atitude mental correta como veremos a seguir.

## 1.6. As Três Capacidades Sensíveis

O conceito de Sensibilidade se estrutura na relação com as ordens que o ator se dá internamente. O ator em performance apresenta uma dialética interna: por um lado precisa deixar fluir o seu movimento em consonância com forças que independem da sua decisão, mas por outro lado também é ativo ao decidir a cada momento o direcionamento da sua evolução. A dinâmica dessa dialética vai determinar se o ator está Sensivelmente escolhendo a justa medida entre essas tendências ou se está recaindo em algum dos extremos.

Me explico: Se o lado ativo do ator, cujo papel é tomar decisões, quiser controlar todos os gestos e movimentos premeditando-os constantemente esse ator está basicamente se dando ordens. Este é um extremo que o impedirá de acessar a espontaneidade da sua movimentação, assim como o impedirá de reagir aos estímulos externos e internos inesperados de cada momento. Também o impedirá de descobrir possibilidades novas racionalmente seria impossíveis de prever. Por outro lado, se o ator confiar inteiramente no acaso e se deixar levar sem nenhuma direção ele certamente irá descobrir coisas novas e espontâneas, mas provavelmente serão proposições mal acabadas, feitas de qualquer jeito, movimentos soltos e sem sentido, ou até perigosas correndo o risco de machucá-lo pelo descontrole da sua execussão. Entre os dois extremos está um equilíbrio no qual o ator está suficientemente relaxado para deixar fluir as forças misteriosas que o atravessam e descobrir o novo, mas também suficientemente atento para direcionar essas forças no sentido de preencher sua performance de beleza e sentido. Este é o estado Sensível.

Para chegar a este estado o ator da Técnica Muscular treina a sua mente para florescer em si Três Capacidades Sensíveis: Permeabilidade ao momento presente, Disponibilidade para a exploração do inusitado e Criatividade em suas proposições.



Figura 22

Para explicar a função de cada uma dessas capacidades usarei as palavras do Hugo explicando o seu entendimento de 'ordem':

“(...) la ordem é la ordem que você se dá, é aquilo que eu te falava: quando você se dirige. Una coisa é el movimiento que surge e outra coisa é el movimiento que você se ordena a fazer. Por exemplo, quando você está na câmera lenta, facilmente você vê quando una persona está fazendo un movimiento que é natural e quando ele obriga ao braço fazer o que ele quer ou o dedo fazer o que ele quer. O que ele [o ator] quer. Por exemplo, eu estou com un chapéu e eu digo, 'agora eu vou tirar o chapéu em câmera lenta' e você vai, você tem un objetivo não importa o que aconteça, se tem um cachorro latindo aqui, se trocou una luz, se caiu qualquer coisa, não importa (...) você se dá una ordem, você não trabalha livremente, no sensibiliza cada ponto.”<sup>50</sup>

---

50 Hugo Rodas em entrevista realizada em 13 de Novembro de 2020 (Parte 4 da entrevista minutagem: 00:00:46)

### 1.6.1. Permeabilidade

A primeira Capacidade sensível aludida pelo Hugo em sua fala consiste no que denominei de Permeabilidade, isto é, estar aberto aos estímulos internos e externos que surgem durante a performance. No exemplo dado pelo Hugo, o ator se fixa na ordem interna de “tirar o chapéu” tornando-se, assim, indiferente aos estímulos externos que podem lhe ocorrer. Se um cachorro late, se uma luz troca ou se algo cai no meio da cena isso não o perturba. Para alguém que está tentando se concentrar de maneira absoluta, digamos um meditador buscando internamente a iluminação ou um ginasta pretes a entrar no tatame externamente atento a todos os seus movimentos, essa impermeabilidade pode ser uma virtude, mas o ator não deve ignorar esses acontecimentos, pois ele está ali para viver e interagir e não para executar. A sua atitude mental deve ser a de plena atenção como o meditador, mas ao contrário deste, o objeto da sua atenção é de mão dupla permitindo-o reagir e interagir com qualquer estímulo que surgir, seja externo, como o latir de um cachorro, seja interno, como uma sensação física ou uma emoção.

O ator que deseja viver a sua performance ao invés de apenas executá-la deve se tornar o elo unificador entre as forças externas atuantes sobre ele e as forças internas que dele emanam. Assim ele deve ser permeável; como a membrana que separa o citoplasma de um protozoário do seu meio aquoso ele seleciona quais elementos irão perpassar e influenciar cada lado da barreira e com qual intensidade. Por vezes um estímulo externo gera uma sensação interna; por vezes uma sensação interna se manifesta externamente; o seu papel é ser este meio.

Isto não deve ser um processo racional, mas Sensível. No calor da performance não há tempo para escolher a quais estímulos se deve reagir e em qual medida. Também não há tempo para pensar em quais sensações físicas melhor expressam o sentido das sua evoluções pelo espaço; esta é a desvantagem que o Hugo aponta na Técnica Psicológica: ela depende demais da racionalidade, e esta é lenta demais para o tempo performático. Na Técnica Muscular o papel do ator é apenas estar Permeável e deixar que a sua Sensibilidade seja levada pela força transpessoal criativa que o atravessa.

Essa conexão só é possível estando no momento presente e isto ocorre de momento a momento. Não basta estar atento e consciente agora e no momento seguinte não estar mais, pois cada momento é único e deve ser vivido como tal. Estar no aqui e agora não é um estado fixo, mas uma capacidade de permanecer vivo a despeito da constante transformação do ambiente externo ao ator e da ebulição interna das suas sensações. Por isso a Permeabilidade deve ser constante, ou ao menos deve ser mantida pelo máximo de tempo que ele conseguir e, caso perdida, deve ser reencontrada o mais rapidamente possível.

Mas como fazer isso?

Não é possível exercitar nenhuma Capacidade Sensível abstratamente sob o risco do exercício se tornar uma atividade apenas intelectual, o que de nada serviria à atriz cujo ofício é prático. Como disse anteriormente, não é possível distinguir na prática o Primeiro do Segundo Aspecto da Técnica Muscular, portanto para treinar a Capacidade Sensível da Permeabilidade é preciso estar realizando algum treino dos Parâmetros do Movimento.

Um exercício particularmente interessante para despertar essa capacidade é o da Câmera Lenta: um exercício clássico do Hugo no qual os atores devem se mover constantemente num Tempo extremamente lento, Lentíssimo por assim dizer, e muitas vezes por duas ou três horas seguidas. Para conseguir esse feito é necessária uma atenção e concentração muito grande aos detalhes do movimento que organicamente em todas as partes do corpo deve ser constante e numa mesma velocidade. Não se trata de imitar a forma da lentidão com gestos pantomímicos, mas sim de se mover uniformemente num Tempo Lentíssimo.

Qualquer um que tenha feito ao menos uma vez esse exercício saberá da sua dificuldade. A primeira percepção diferenciada proporcionada por esta prática se dá nas estratégias de deslocamento do corpo uma vez que a forma usual de se mexer não obtém os mesmos resultados na lentidão; impulsos são proibidos, por exemplo, pois implicariam numa mudança de Tempo. Atos simples como estar deitado e se levantar se tornam grandes desafios. Também não vale a pena recorrer puramente a força bruta, pois na lentidão qualquer gesto feito usando a força exige dez vezes mais energia do que o mesmo gesto realizado num tempo normal. Ao invés da força, o ator deve se fiar no equilíbrio e na distribuição de peso para poder se deslocar, pois esta pode ser feita gradativamente respeitando a Câmera Lenta. Nesse contexto cheio de empecilhos, o ator acaba por não ter outra alternativa senão se abrir para as possibilidades que surgirem no momento. Por exemplo, ele tenta ir para um lado, mas percebe terá de usar muita força, então experimenta outra saída e se depara com a necessidade do impulso proibido, mais uma vez ele terá de procurar outra saída... e assim por diante até conseguir. Se ele estiver Permeável ao suficiente conseguirá manter o Tempo e se mover, mas se insistir em realizar os desejos da sua mente, isto é, procurar alcançar uma ideia de movimento pré-concebida, inevitavelmente se deparará com uma situação onde a força é imprescindível e acabará por perder a Câmera Lenta.

A Permeabilidade é aprendida, neste exemplo, por meio da necessidade de se descobrir novos caminhos de movimentação. As restrições de movimento impostas pela lentidão limitam os caminhos usuais para a performance do ator forçando-o a se reinventar. Mas a Câmera Lenta também abre outras possibilidades de movimento que não passam pela restrição. Quando se realiza um movimento muito rápido ele também termina rapidamente e muitos estímulos externos e

internos que poderiam tê-lo transformado em curso nem sequer são percebidos ou então não têm tempo suficiente para o ator reagir a eles. Somente estímulos muito potentes como por exemplo uma barreira física impedindo o movimento podem forçá-lo mesmo rapidíssimo a ser Permeável. Já na lentidão da Câmera Lenta o ator recebe muitos estímulos externos e internos aos quais ele tem tempo de reagir e incorporar ou não aquela transformação a sua performance.

Por exemplo: Estou no meio de um movimento e de repente um cachorro pode latir chamando minha atenção, uma dor física pode me acometer mudando minha fisionomia, posso sentir uma sensação prazerosa bem sutil em alguma parte do corpo ou então posso perceber sensitivamente como um determinado movimento ficaria bonito se feito de determinada forma... tudo pode acontecer em cada milésimo de segundo ao qual a lentidão me permite estar atento. Nas palavras do Hugo:

“Eu sempre digo que la Câmera Lenta você mide por milésimos de segundo você não mede por minuto. Você tem que tener essa continuidade e deixar que isso flua por los diferentes caminos que aparecen. *(Um barulho vem do teto e ele troca de atitude)* Por exemplo el ruido que passou no teto agora, isso te provoca determinadas tipos de acciones se você está trabalhando en isso. Eu já mismo troquei (...)”<sup>51</sup>

Assim, através de um exercício que treina o Parâmetro do Movimento do Tempo na sua forma Lentíssima o ator desenvolve a sua Capacidade Sensível da Permeabilidade.

---

51 Hugo Rodas em entrevista realizada em 13 de Novembro de 2020 (Parte 4 da entrevista minutagem: 00:02:45)

## 1.6.2. Disponibilidade

Outra Capacidade Sensível é o que eu chamei de Disponibilidade, isto é, o quanto a atriz está pronta para se jogar na exploração do inusitado. Enquanto a Permeabilidade é uma função passiva na qual a atriz se deixa influenciar pelos estímulos que espontaneamente surgem – seu papel sendo apenas o de selecionar segundo sua Sensibilidade quais estímulos vão ter proeminência na sua vivência - a Disponibilidade possui um caráter mais ativo na qual ela deliberadamente procura sair dos seus padrões de movimento.

Assim ela fica independente de um olhar externo, como o do diretor, chamando sua atenção quando ela estiver se repetindo. Ao invés disso ela é sua própria mestra e, se observando constantemente, ela tenta perceber quando sua mente insiste em voltar a uma solução velha, um caminho fácil e já experimentado. Quando esta percepção acontecer, a atriz tenta evitar de seguir esse caminho e assim ela abre possibilidades para novas soluções para sua evolução performática. Assim é a natureza do movimento: quando um caminho não é tomado abrem-se outros, pois cada posição assumida pelo corpo é o pré-requisito para a próxima posição e ao mudar as condições iniciais também se alteram as potencialidades futuras para o fluir do movimento.

Voltemos ao exemplo da Gaivota. Ela tinha um padrão de movimento muito claramente repetitivo, mas uma vez tendo sido chamada a atenção pelo Mestre ela se atentou para o seu padrão viciado. O seu corpo e a sua Capacidade Sensível não estava Disponível inicialmente; mesmo inconscientemente, quando ela se deparava com uma situação na qual algo novo poderia surgir ela recorria a sua Memória e “batia as asas”. Não havia disponibilidade para a exploração do inusitado, do não planejado, do inimaginável nesses momentos, pois o corpo-mente estava viciado numa forma específica de se mover.

Quando esta inibição de ordem mental se tornou consciente, a sua mente automaticamente se tornou mais Disponível e, conseqüentemente, quando ela realizava algum exercício e se deparava com a sua mente querendo mais uma vez repetir o padrão conhecido ela rejeitava essa possibilidade deliberadamente se jogando no abismo do desconhecido. Com o tempo e o treino o padrão viciado foi desaparecendo e novas soluções de movimento apareceram em sua performance. Ela conseguiu este feito ao restringir a sua vontade inconsciente de repetir o conhecido, pois fugir da sua zona de conforto implica na prática explorar o desconhecido.

Caso não tenha ficado claro o porque dessa restrição vou tentar iluminar com uma imagem: A fonte de qualquer movimento expressivo é a mente do ator. E a mente humana é como uma floresta densa na qual há muitas trilhas possíveis de se caminhar. Naturalmente a trilha mais aberta é mais confortável, pois possui menos empecilhos para o viajante e, por conta de ser mais

confortável ela também é mais usada. Sendo a mais usada também se torna cada vez mais aberta, pois cada vez que os pés caminham na trilha eles erodem um pouco mais a mata impedindo-a de recuperar aquele espaço perdido. Ficando cada vez mais aberta ela será também cada vez mais confortável e cada vez mais usada: é um ciclo vicioso. As outras trilhas nunca ou raramente usadas ficarão cada vez mais inóspitas e muitos cantos da floresta talvez nunca sejam explorados por falta de trilhas. A única forma do viajante conhecer lugares desconhecidos é deliberadamente decidir não tomar o caminho mais confortável e conhecido. Terá de usar o facão e provavelmente encontrará espinhos e trechos difíceis, poderá se perder e se machucar, mas também aprenderá muitos dos mistérios da floresta.

Da mesma forma o ator que não tem Disponibilidade para a exploração do inusitado tenderá a repetir os movimentos mais confortáveis da sua zona de conforto. Consequentemente estes movimentos se tornarão cada vez mais confortáveis e conhecidos e ele ficará cada vez mais indisponível para explorar o novo: é um ciclo vicioso. É daí que surgem os padrões viciados de movimento. A única forma de descobrir novas possibilidades de movimentação é deliberadamente escolher não ir pelas soluções conhecidas. Será difícil e desconfortável, por vezes poderá se perder ou se machucar, mas também aprenderá muitos dos mistérios da sua floresta interior.

Como já disse anteriormente, a tendência preguiçosa da nossa mente consiste na sua configuração de fábrica, se não lutarmos para nos libertar ela nos dominará sem nem percebermos até o ponto de associarmos a nossa identidade a nossa zona de conforto. Em muitos momentos escolhemos inconscientemente alguns padrões de movimento que nos parecem “bonitos” ou que não nos demandam criativamente e os “defendemos” até o fim da nossa performance. Defendemos nossos padrões, nossos “Personagens”, como o Hugo gosta de chamar certas movimentações repetidas, da mesma maneira como se defende um argumento: através de uma linha argumental. Ou seja, como num argumento, um movimento leva ao outro, mas sempre sob a forma de variações sobre o mesmo tema – o nosso Personagem viciado.

Tomemos novamente o exemplo da Gaivota: ela não repetia o movimento com os braços da mesma maneira sempre, pois já estava de certa forma aberta à descoberta do novo, mas isso não significa a sua libertação da gaivota que estava dentro dela, do Personagem da Gaivota. Ainda que sua movimentação não esteja tão viciada quanto poderia estar, ela continuava a voltar sempre ao Personagem da Gaivota realizando variações sobre a mesma proposta de movimento. Assim, como diria o Hugo 'Não é que está mal, pero és un Personagem. Você não está livre no seu movimiento, mas presa a un personagem'<sup>52</sup>. Ela estava defendendo um Personagem numa linha argumental cujo tema era a Gaivota: os braços continuavam mais ou menos iguais “batendo as asas”, mas agora eles

---

52 Paráfrase de frases do Hugo retiradas da minha memória da Oficina de Treinamento para o Ator.

também exploravam Tempos, Características e Tônicas Musculares diferentes. Isso constitui um passo importante na direção da liberdade, mas não a sua conquista definitiva.

Nas palavras do Hugo:

“(...) é lo que falo de “linha argumental”? Quando o meu computador vai ao registro da memória. Entonces eu faço: un orangutando, eu faço parata... eu não crio um orangutando, eu imito um orangutando. Eu sou contrário a isso. Entendeu? Pra mim isso é a negação do uso do pobre curso. (...) E, por favor, pensem em isso: en la liberdade, e no imita, no imita: seja! Crie seu movimento, no se repita.”<sup>53</sup>

Esta última frase resume o que se almeja alcançar por meio da Disponibilidade: deixar de realizar movimentos mecânicos, sem sentido ou apenas representativos e substituí-los por movimentos criados, vividos, experienciados de fato. A identificação da repetição inconsciente dos padrões e a tentativa de evitá-los constitui apenas o primeiro passo em direção a este fim.

Uma forma de desenvolver esta Capacidade Sensível é por meio de uma estratégia pedagógica muito utilizada pelo meu Mestre em suas aulas: as mudanças rápidas de Tempo, Planos ou Frentes. Eu chamo essa prática de “estratégia pedagógica” e não de “exercício”, pois ele não organiza essa prática como um exercício específico, mas sim a utiliza como uma recurso em diversos exercícios. Quando ele percebe um aluno preso a algum personagem ou linha argumental e, mesmo depois de o advertir diversas vezes, ainda assim o aluno insiste – provavelmente de forma inconsciente – no seu padrão viciado ele usa esse recurso:

Se o aluno está lento ele grita subitamente 'Rapidíssimo!' e após alguns segundos ele exclama 'Congela!!', 'Rápido!', 'Plano Alto!', 'Troca de Frente!', 'Tempo Normal!', 'Plano Baixo!', 'Congela!', e assim por diante com intervalos muito curtos entre cada orientação. Assim, a mente do aluno, ocupada em executar os diversos comandos que seguem implacáveis um atrás do outro, acaba por desistir de querer controlar cada gesto. Paradoxalmente, a falta de controle o deixa mais livre, pois não se trata de se libertar de um tirano externo, mas da mente controladora, insegura e anti-criativa. A necessidade de obedecer rapidamente a diversos comandos externo obriga o ator a desviar sua atenção dos comandos internos que ele próprio se dá libertando a sua movimentação das influências da sua Memória.

A serventia dessa provocação consiste em flexibilizar a mente do interprete permitindo-o adaptar-se a diversas situações com agilidade de resposta e presteza de pensamento. Serve como um exercício de libertação que não perde a perspectiva técnica de domínio do movimento. Numa hora

---

53 Exercício da Diagonal realizado em 16 de setembro de 2009. Fita 1 da Oficina de Treinamento para Atores  
minutagem: 00:44:05.

se está Rápido e embaixo, logo depois Normal e em cima, e então Congelado no Plano Médio, e tudo isso mudando as Quatro Frentes e as dinâmicas em poucos segundos. Numa proposta como esta não há tempo para a mente controlar o fluir do movimento, não há tempo de premeditar o que se irá fazer e movendo-se instintivamente sob pressão o ator tem maior chance de se deparar com situações diferentes dos seus padrões habituais.

Evidentemente que essa estratégia nem sempre é bem sucedida, pois o excesso de ordens da direção pode também ter o efeito contrário: o de travar o aluno que, ao invés de esquecer a sua mente controladora, se apega ainda mais a ela. Esses casos são perceptíveis quando, apesar das ordens constantes, o aluno as ignora ou então precisa interromper a sua performance para pensar racionalmente ao invêz de simplesmente deixar fluir a ação permeada das orientações da direção por mais desafiadoras que sejam. Quando a inibição mental para a criação é tão grande esta estratégia não é efetiva. Mas esses são casos mais raros que ao longo de muitos exercícios acabam por serem também trabalhados se tanto o aluno quanto o diretor se mantiverem pacientes e persistentes.

### 1.6.3. Criatividade

A terceira e última Capacidade Sensível chama se Criatividade e diz respeito a capacidade composicional da atriz em performance. Contudo, não se trata da composição no sentido de partituras, coreografias, textos, músicas ou qualquer criação anterior à ação em si, mas sim na habilidade da atriz de criar no momento presente. Movimentos, vozes, gestos, palavras, versos ou qualquer outra coisa surgida na sua relação interna/externa durante a sua performance se encaixa nesta definição. Contanto que seja no aqui e agora essa Criatividade será uma Capacidade Sensível dentro da Técnica Muscular. Fica a critério da atriz se irá, em um segundo momento, selecionar algumas das suas descobertas em performance para compor uma partitura conforme algum processo criativo específico. Esta segunda etapa pode ser bastante criativa, mas não é o que se entende por Criatividade enquanto Capacidade Sensível.

Com o uso do termo “criatividade” não tenho a intenção de adentrar nas discussões psicológicas ou filosóficas sobre a natureza do ser criativo. Uso este termo simplesmente por ser um termo recorrente nas aulas do meu Mestre e cujo qual percebo ser utilizado de uma maneira muito particular. Portanto, para a presente exposição basta que fique claro o significado de ser “criativo” para o Hugo: ser capaz de propor soluções performáticas até então inéditas para a atriz no momento mesmo da sua performance.

No meu entendimento dos exercícios em que este termo surge a Criatividade do ator fica clara quando ele propõe soluções inusitadas de movimento, voz, som ou texto, em performance; quando ele gera algo novo sem querer; quando ele não está preocupado em executar nada premeditado e de repente surge algo fantástico e surpreendente para todos os presentes: diretor, espectadores e o próprio ator; quando o ator parece estar sendo guiado por uma força independente de todos os agentes aparentes. Ser capaz de acessar esse estado é ser Criativo na Técnica Muscular. E se é Criativo apenas nos momentos em que isso ocorre.

Digamos que num exercício improvisado um ator chega em sua evolução numa postura ou dinâmica específica com a qual ele já se deparou anteriormente – o que é bastante comum. Nesta situação o caminho comum é o de seguir adiante segundo a Memória de alguma movimentação já conhecida e, portanto, “segura”. Segura, talvez, mas não Criativa, pois repetir o já sabido não constitui um ato de criação. Vimos como através da sua Disponibilidade o ator pode refrear-se de seguir pelo caminho comum e esta é uma boa estratégia para chegar a um caminho Criativo, mas nem sempre é suficiente. É possível que o ator se impeça de seguir sua Memória e acabe se travando, interrompendo sua performance. Ou então também é possível que, tendo escapado de uma solução conhecida, ele recaia sobre outra solução conhecida não tão evidente naquele momento.

São tentativas válidas, mas ainda não Criativas. Também vimos como por meio da Capacidade Sensível da Permeabilidade o ator pode usar os estímulos que o atravessam de fora e de dentro para chegar a soluções únicas àquele momento; igualmente uma estratégia válida passível de conduzi-lo a algo Criativo. Contudo, muitas vezes pode ser insuficiente, pois também nos viciamos nos estímulos que mais deixamos nos atravessar.

Por todas essas ressalvas eu hesito colocar a Criatividade como apenas um resultado do bom uso das outras Capacidades Sensíveis. E insisto na necessidade de desenvolvê-la como uma Capacidade Sensível por si própria para ser capaz de atingir com cada vez mais facilidade esse estado de presentificação, de agorificação, de imersão sensorial que nos possibilita gerar o novo em performance. Uma habilidade de difícil aprendizado e manutenção principalmente porque os caminhos internos que nos permitem acessar esse estado tendem a ser um tanto misteriosos e particulares a cada um. Não obstante, ela pode ser trabalhada através de algumas práticas.

Dentro dos exercícios propostos pelo Hugo, alguns me parecem estabelecer no ator uma conexão com um estado imersivo no qual coisas inesperadas surgem mais como norma do que como exceção. Um deles – que, infelizmente, não consta nos registros da Oficina de Treinamento – permanece vívido em minha memória por ter assistido e participado do mesmo em diversas ocasiões. Pelas suas características esse exercício me parece ilustrar bem o estado Criativo na Técnica Muscular:

O ator começa em posição neutra e deve em Câmera Lenta gerar em si a imagem da raiva. Deve ser em Câmera Lenta para dar tempo para o ator sentir cada micro músculo envolvido na Tônica Muscular da raiva e realmente poder gerar em si e sentir o estado interno raivoso. Não se trata de ilustrar a raiva ou interpretar alguém com raiva, mas de se “tornar” a raiva, de se transformar completamente em raiva.

A tendência inicial de um aluno inexperiente ao realizar esse exercício é a de querer fazer uma mímica da raiva. Alguns são muito bons nisso e o fazem convincentemente, porém não é esta a proposta do exercício. Quando um aluno começa a tentar imitar a raiva o Hugo geralmente o orienta dizendo 'Não pensa! Sente a raiva!', pois sentir a raiva em cada poro do corpo é essencial. O estado da raiva é muito intenso e poderoso, mas como o exercício é em Câmera Lenta não é permitido soltar essa energia toda num excesso de raiva talvez impressionante, mas fugáz como um grito por exemplo. Assim, a raiva vai acumulando dentro do ator até ele ser aglutinado por este estado e se transformar totalmente. E então... coisas inesperadas acontecem...

Certa vez, quando eu estava ministrando uma oficina de treinamento físico para atores no Espaço Cultural Renato Russo (ECRR) em 2019 – desta vez no papel de professor – resolvi realizar este exercício com meus alunos. Gostaria de relatar um pouco desta experiência:

Um dos participantes, um ator de Brasília chamado Marcellus Inácio – também aluno do Hugo – vai para o palco da sala multiuso do ECRR para fazer o exercício. Ele se posiciona em postura neutra de pé com as mãos relaxadas ao longo do corpo e ao meu sinal ele inicia o exercício. Por longos segundos não há mudança aparente, mas aos poucos algo começa a despontar no seu olhar. O rosto permanece o mesmo, mas o olhar está totalmente fixado num ponto infinito que só ele consegue ver, algo entre o interno e o externo acessado por meio da permissão da sua Permeabilidade. E... aos poucos... pequenas contrações musculares ficam perceptíveis pelo corpo todo: dedos, coxas, ombros, tórax, costas, tudo começa... a ficar... TENSO!... Nisso já foram quase dois minutos inteiros de exercício e nem chegamos na metade. Nos próximos minutos os ombros lentamente se curvam para dentro, a boca se abre, a face se curva numa carranca, a respiração quase imperceptível parece se travar de modo que ele nem parece mais precisar dela. 4 minutos... 5 minutos... ou mais se passam e aquela energia raivosa continua crescendo dentro dele: seu corpo começa a tremer, um fio de baba grossa escorre sem querer pelo canto da sua boca, as veias do pescoço, braços e testa saltam pulsantes através da pele, mas ele não solta a raiva, continua segurando e sentindo até que ela o consuma por inteiro, se entrega totalmente ao fogo emanante do seu interior e... inesperadamente... explode! Um gigantescamente longo grito estremece pelas paredes do teatro, mas não rápido, em Câmera Lenta ele se estende sonoramente atravessando quase um minuto inteiro enquanto suas duas mãos lentíssimas, mas com uma força estrondosa agarram a gola da sua camisa e a rasgam ao meio como se aquela malha fosse tão frágil quanto uma folha de papel manteiga. Dali ele não consegue mais se conter e entra num espécie de transe emitindo vários gritos sucessivos e gestos bruscos um atrás do outro preenchendo o espaço, suas mãos socam as tábuas do chão até que ele olha para nos, os espectadores, e percebendo o extraordinário estado em que se encontrava volta aos poucos a si mesmo. Paralisados todos ficamos olhando para ele por muitos segundos até a magia se desfazer lentamente. O Hugo não estava presente, mas eu já podia imaginá-lo exclamando 'Isto é Teatro!'.

Isto é Teatro, com “T” maiúsculo, porque ali não estava mais um ator, mas apenas uma força viva exprimindo algo. Estava longe de uma imitação, de uma interpretação ou de um estereótipo. Era o sentimento puramente expresso por si mesmo. O Marcellus poderia muito bem ter feito tudo isso imitando a raiva sem a preparação psicofísica proporcionada pelo exercício, porém certamente não seria uma performance tão poderosa quanto a que presenciamos naquele dia – um grito imitando alguém raivoso não é o mesmo que gritar de raiva, impelido por ela, insuflado pelo calor interno da sensação da raiva. Aqui, como já disse antes, entramos num lugar inevitavelmente um pouco misterioso. E é este inefável que se pretende acessar desenvolvendo a Capacidade Sensível da Criatividade. E me parece inegável como espectador e condutor do exercício que o Marcellus

naquele dia alcançou algo parecido com este mistério, ainda que apenas por alguns minutos. Alguns minutos, por vezes, são o suficiente para estabelecer uma conexão do ator com os mecanismos que despertam nele esse estado. No futuro sua Sensibilidade estará mais sensível aos estímulos que levam ao transe e, com a prática, ele poderá acessar esses estados em qualquer situação e com cada vez mais facilidade.

Também ele não precisa se limitar ao sentimento da raiva. O mesmo processo pode ser feito com qualquer estado interno. Contudo, é didático começar pela raiva por ser muito intensa e facilmente perceptível pelo performer. Porém, o mais importante é ajudar o ator a estabelecer e perceber a diferença entre estar no controle de si mesmo e se deixar levar por uma expressão que tem seus próprios objetivos. Assim, em outros exercícios e processos criativos ele estará mais suscetível a se deixar levar, a escapar da Memória, a não premeditar os seus movimentos. A frase “Não pensa! Sente!” é o fundamento desta Capacidade Sensível. Não pensar e criar estão ligados, pois o pensamento vai remeter à Memória, não pensa significa sentir. É criar sentindo, compor sentindo, não estruturando racionalmente, mas fluindo na Sensibilidade.

Sobre este exercício transcrevo abaixo o depoimento do Marcellus no qual ele relata a sua perspectiva como sujeito neste episódio. O leitor que quiser acompanhar o depoimento na voz do Marcellus pode acessá-lo através deste QRCode:



*Figura 23*

“Eu sou Marcellus Inácio, sou ator. Em 2019 eu participei de duas oficinas ministradas pelo Flávio Café. Em uma delas nós tivemos a oportunidade de fazer um exercício que consistia em expressarmos a imagem da raiva em Câmera Lenta. Esse exercício foi uma oportunidade muito interessante de entender como uma emoção se materializa, como ela é corporificada. Foi realmente como fazer a decupagem de uma emoção como num processo de investigação em que se diseca um organismo vegetal ou um organismo animal, mas neste caso uma emoção. A consequência dessa experiência, pra mim, foi o entendimento das possibilidades de como se performar uma emoção, da diversidade de possibilidades que se apresenta uma única emoção. E isso no trabalho de composição que tantas vezes nós

precisamos fazer nas artes vivas, principalmente nas artes cênicas é fundamental. Em última instância é ainda uma oportunidade de autoconhecimento porque esse exercício é um momento de se dedicar à uma emoção em seu estado puro. De concentrar todas as atenções – física e psíquica – à uma emoção. E isso foi uma oportunidade muito interessante de entender que caminhos corporais e mentais uma emoção percorre em mim como ser humano e também como artista das artes cênicas. Além de o exercício em si promover uma vivência muito rica de expressar a emoção da raiva – neste caso – que é uma emoção socialmente muito tolhida, mas que num exercício estruturado e guiado e compartilhado é possível expressar uma emoção que muitas vezes nós socialmente não temos momentos adequados para dar a vazão adequada a esta emoção. Pessoalmente foi um momento de catarse muito grande, um gozo lúcido do fazer artístico. Eu tive uma experiência muito forte que acabou inclusive ao fim do exercício eu tinha rasgado uma camiseta que eu vestia naquele momento, no momento em que a raiva estava na sua expressão mais intensa, mais evidente. E foi um sintoma do quanto nós reprimimos a expressão das nossas emoções de raiva e também do quanto o exercício te convoca, te convida a expressar uma emoção de formas extraordinárias. Esse é o meu relato a respeito do exercício e a minha leitura também de como ele me serviu como artista e como ser humano.”<sup>54</sup>

Podemos ver em sua fala algumas características da Técnica Muscular já discutidas nos capítulos anteriores. Quando ele fala em “dissecar” ou “decupar” a raiva nada mais é, ao meu ver, do que o estudo da Tônica Muscular daquele estado interno incluindo quais músculos agem de qual forma para gerar aquele estado, observar como ele se manifesta, como ele se transforma e evolui caminhando para a expressão. Outra característica marcante em sua fala consiste na não separação entre o Marcellus artista e o ser humano Marcellus: a raiva do exercício é construída, mas ainda é um resultado da raiva física daquele ator. E, por fim, a imersão catártica que desponta quando acessamos um estado onde a expressão se expressa por si mesma.

---

54 Transcrição do depoimento de Marcellus Inácio realizado em 21 de Janeiro de 2022 relativo a sua experiência em 2019 como aluno da oficina ministrada por mim no ECCR.

## 1.7. Performance Musical

Abrindo uma outra tangente na nossa exposição da atitude Sensível necessito discorrer também sobre a presença da música e da musicalidade no trabalho do Hugo. Muitos dos seus espetáculos incorporam o elemento musical de diversas maneiras, contudo o que mais nos interessa neste trabalho não é a forma como a musicalidade aparece no resultado final de um espetáculo, mas sim como ele a utiliza para a formação dos seus intérpretes. Escolhi discutir sobre música na sessão sobre Sensibilização pela forma como esta arte se insere na Técnica Muscular: não se trata de aprender a tocar virtuosamente um instrumento específico ou a cantar tecnicamente bem, mas de aprender a técnica de se expressar utilizando quaisquer meios musicais inclusive os acima referidos. Para ilustrar esta abordagem trago uma anedota que se passou comigo:

No ano de 2011 tínhamos acabado de fundar a Agrupação Teatral Amacaca e estávamos nos aventurando na montagem do nosso primeiro espetáculo ainda sem nome nem forma. Em um dos primeiros ensaios o Hugo exclamou 'Todo mundo tem que aprender um instrumento. Café (*disse apontando para mim e num tom manhoso*), eu sei que você consegue aprender violino!<sup>55</sup> Ao receber essa provocação eu fiquei inicialmente perplexo pois considerava o violino um instrumento por demais difícil de se aprender na minha idade, mas aceitei o desafio.

No dia seguinte eu fui a uma loja de instrumentos e comprei o violino mais barato que consegui encontrar. Fiquei alguns dias brincando com ele sem a orientação de nenhum professor, apenas intuitivamente me familiarizando com o instrumento até o próximo ensaio. Mesmo tendo uma facilidade musical todo músico sabe da impossibilidade de se aprender um instrumento em poucos dias, portanto era de se esperar que eu não conseguisse executar nenhuma melodia complicada até lá. Quando cheguei na Sala BSS-51<sup>56</sup>, onde ensaiávamos, carregando o violino na mão fui recebido com uma exclamação do meu Mestre 'Ah! Você trouxe o violino! Que bom, vai ali (*apontando para o centro da sala*) e toca.<sup>57</sup> Perplexo e pego de surpresa, porém me sentindo desafiado, tirei o violino do *case* e me posicionei no centro da sala de frente para todos os presentes que me assistiam. De início tentei tocar alguma música conhecida mesmo com minha parca habilidade, contudo, evidentemente, o som emitido foi esdruxulo, desafinado e sem sentido. Imediatamente o Hugo me parou e disse 'Eu não disse pra você tocar como músico, eu disse pra você tocar. Tocar como um ator.<sup>58</sup> Tentei novamente, mas dessa vez utilizando os princípios da Técnica Muscular que eu vinha trabalhando nos últimos 2 anos na Oficina de Treinamento para

---

55 Recordações minhas do ensaio.

56 Uma das salas de ensaio do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

57 Recordações minhas do ensaio.

58 *Idem*.

Atores. Não foi possível tocar nenhuma música específica, mas isso não era problema, pois o importante naquele momento não era uma demonstração de virtuosismo e sim uma demonstração de Sensibilidade. Mesmo não tocando nenhuma música consegui tocar os corações do público e, para o ator, isto é suficiente.

Uma vez despido da mente julgadora constantemente nos dizendo se algo está bom ou mal qualquer som emitido é expressão pura de quem somos naquele momento. E esta expressão já é suficiente para a arte do ator. Aqui retomamos o mesmo exemplo dos malabaristas mencionado no capítulo sobre “O Sensível e o Não-Sensível na Técnica Muscular”, mas transposto para o músico: Um violinista pode ser muito virtuoso, mas se não sentir a música emanando do seu instrumento apenas conseguirá impressionar a platéia sem tocá-la em seu íntimo, enquanto que um ator mesmo não sendo um virtuoso no violino, se souber como Sensibilizar a sua performance será capaz de atingir o coração do público. Meu Mestre tem a sua própria forma de expressar isso, ele diz 'Eu não quero que você toque para o meu intelecto; eu quero que você toque para o meu coração.'<sup>59</sup> O significado desta expressão cada um saberá para si em seu íntimo.

Isso não quer dizer que os atores não devem aprender instrumentos musicais, longe disso. Não obstante, o mais importante é desenvolver as suas Capacidades Sensíveis, pois assim conseguirá tocar o público e a si mesmo independentemente do seu nível de virtuosismo. Extrapolaria dizer sobre o aprendizado da arte do ator: seu fundamento consiste em desenvolver o virtuosismo sobre si próprio; conhecer-se tão profundamente a ponto de todas as suas ações se tornarem artísticas; domar as suas faculdades físicas, mentais e afetivas de forma a ser capaz de canalizar qualquer fluxo criativo que surgir, inclusive, como neste caso, o fluxo criativo expresso por meio de um instrumento musical. Se o ator também possuir um conhecimento técnico musical sobre o seu instrumento, tanto melhor e, neste caso, quando associado à Sensibilidade não haverá limites para a grandiosidade da sua expressão.

Para tanto o Hugo nos orientou para que aprendêssemos instrumentos musicais também como músicos e não só como atores. Enquanto artista eu segui este caminho com bastante rigor me dedicando ao estudo do violino paralelamente ao meu trabalho na ATA chegando inclusive a me matricular na Escola de Música de Brasília (EMB), uma instituição renomada por formar bons músicos na cidade e no mundo. Com o tempo fui desenvolvendo a habilidade com o instrumento que me faltava quando primeiro performei em frente aos meus colegas e assim pude refinar a minha performance com o instrumento.

Também percebo o caminho contrário, tendo primeiro aprendido a tocar como um ator,

---

<sup>59</sup> Memórias minhas das palavras que Huguito me dirigiu.

quando fui me apresentar como músico toda aquela habilidade Sensível estava ali para auxiliar minha performance musical. Por este motivo acredito que o aprendizado da Técnica Muscular também pode ter seus benefícios numa pedagogia para músicos com as suas devidas adaptações metodológicas. Deixarei contudo, esta questão para trabalhos futuros para não fugir do escopo da presente análise.

Até o momento discutimos sobre o uso de instrumentos musicais na Técnica Muscular. Este preâmbulo teve a função de demonstrar de que maneira a música estaria ligada à parte Sensível da Técnica, isto é, o seu Segundo Aspecto. Porém, também gostaria de demonstrar relação da música com o movimento em geral.

No capítulo sobre o Tempo (1.3.1), já vimos como os ritmos se relacionam com o movimento ao referenciaros Laban. O Mestre alemão em seu Domínio do Movimento (1978) faz inclusive alusão à notação musical para exemplificar como a mesma relação de duração rítmica se aplica ao movimento. Neste caso, notas curtas na notação musical representariam movimentos de curta duração enquanto que notas longas representariam movimentos de longa duração. Seguindo mais ou menos esta mesma lógica com cada uma das outras características do movimento, Laban construiu uma notação completa para o movimento capaz de descrevê-lo de forma suficientemente apurada para possibilitar ao dançarino aprender uma coreografia sem a necessidade de assistir aos movimentos com antecedência. Assim, a sua inspiração para a notação do movimento foi inspirada na notação musical já existente para o som. Esta é uma forma bastante objetiva de se observar como a música e o movimento são facilmente relacionados. Contudo, a Técnica Muscular está interessada em outra perspectiva musical, ainda que esta também lhe seja útil.

Para a nossa Técnica a relação entre música e movimento se dá de forma axiomática: não há movimento sem música. Primeiramente porque todo movimento gera um som por mais sutil que seja e na natureza todo som provém de algum movimento. Assim, podemos ver a arte do dançarino como “aquele que compõe uma música sutil com seus movimentos” ou então a arte do músico como “um dançarino executando uma coreografia muito exata com seus dedos nas cordas de um instrumento” por exemplo. Esta é uma relação que ela revela algo essencial para o entedimento desta técnica: é a onipresença da música em todas as ações do ator. Dançarino, ator e musicista se confundem de maneira a se potencializarem.

Ora, se movimento é música, as sequencias de movimento são melodias, os movimentos simultâneos constituem harmonias e o conjunto total de movimentos de uma peça é como uma grande obra musical. O ator é como um músico numa orquestra, ele deve saber a hora de entrar e de sair, a hora de se mover, a hora de falar e com qual intensidade, textura e dinâmica deve realizar

cada uma das suas ações. O diretor é o maestro atento a todas essas ações, avaliando e regendo a conjuntura geral da obra. E o ator é um músico, um músico cujo meio de expressão é ele próprio.

Certo, mas chega de poesia... Qual o significado desta relação na prática?

Significa que a atriz precisa estar sempre atenta a música que ela está criando internamente e externamente. Externamente os seus movimentos são como notas, os diversos Tempos criam ritmos, os Planos e Frentes, o trabalho dentro da Esfera e as Características Formais criam modulações e as Tônicas Musculares definem a atmosfera da composição. Internamente ela tem de ouvir a música tocando dentro dela.

Reconheço que adentro cada vez mais em águas subjetivas... O que significa ouvir a música interior?

Para cada um pode ser uma coisa diferente, porém para mim se trata de algo muito concreto e apenas por este motivo é que decidi incluir também esta questão neste trabalho. A primeira vez que ouvi o Hugo falar sobre “ouvir a música interna” ele exemplificou a sua fala com uma performance corporal acompanhada de sons com a boca. Cada gesto seu tinha um ou vários sons que o acompanhavam. A beleza da sua performance se revelou para mim no instante em que ficou clara esta relação: ele se movia daquela forma porque em seu interior ele ouvia aquela melodia. Cada gesto externo possuía internamente um equivalente som interno e ambos se retro-alimentavam produzindo a criação.

Depois de ouvir esta explicação performática, nunca mais fez sentido me mover em cena sem associar uma determinada música interna àquela ação e percebi que esta atitude mental conferia uma vida ao movimento antes inexistente. A música interna conduz o movimento do ator da Técnica Muscular e, por este motivo a sua relação com a sonoridade não consiste apenas em um artifício criativo, mas sim de uma parte da própria Técnica pertencente ao Aspecto da Sensibilidade do Movimento.

## 1.8. A Voz Muscular

Não se pode falar de técnica para o ator sem incluir de alguma forma o uso da voz. Até o presente momento estivemos discutindo em detalhes o movimento e a atitude mental do ator para a execução da sua performance. Porém, como Laban explicita em seu “Domínio do Movimento” (2017), a voz também consiste essencialmente de movimento: o movimento das cordas vocais.

Ainda que o movimento gerador do som vocal não se comporte exatamente da mesma forma que o movimento do resto do corpo é possível aplicar os mesmos Parâmetros do Movimento descritos anteriormente para o campo da performance vocal. Pode-se, por exemplo, propor para uma atriz cantar direcionada para as 4 Frentes, ou os 3 Planos, ou mesmo para pontos diversos da Esfera. Também para o Parâmetro do Tempo podemos fazer um paralelo com os andamentos da teoria musical ocidental tradicional onde o *Grave* e o *Largo* corresponderiam à voz em Câmera Lenta, *Adagio* e *Andante* ao Tempo Lento, *Andante* e *Moderato* ao Tempo Normal, *Allegretto* e *Allegro* ao Tempo Rápido e *Vivace* e *Presto* ao Tempo Rapidíssimo. A voz da atriz também pode assumir diversas Características Formais como uma variedade de tímbres, volumes, dinâmicas, xiados, sussuros, explosões e etc. E, por fim, a voz também expressa estados internos como raiva, amor, tristeza e alegria acessados por meio das Tônicas Musculares que incluem também a tonicidade dos músculos envolvidos nas emissões sonoras das cordas vocais e das áreas de ressonância do som produzido.

De uma maneira não explícita todos esses Parâmetros do Movimento são trabalhados também na voz durante a condução dos exercícios propostos pelo Hugo ainda que ele não expresse o conteúdo dos seus exercícios voltados para a voz de uma maneira tão analítica quanto para o resto do corpo. Por este motivo devo colocar que a transposição acima dos Parâmetros do Movimento para a voz consiste numa proposição analítica minha que não foi extraída diretamente da forma como o meu Mestre ensina.

Para me ater mais estritamente a sua maneira de ensinar seria mais acertado pensar na voz como um resultado da postura e estado psico-físico do ator. Me explico: O ator não deve tentar fazer uma voz específica, mas sim construir primeiramente toda uma postura física e Tônica Muscular capaz de gerar nele um estado afetivo. Essa conjuntura física por sua vez o possibilitará emitir uma determinada voz organicamente inseparável daquela construção. Este processo de gerar uma emissão vocal a partir de uma determinada disposição física consiste no que chamamos nesta Técnica de Voz Muscular: A voz que surge a partir de uma disposição muscular do resto do corpo.

Em entrevista estimei o Hugo a esclarecer este ponto:

“Por exemplo, eu sempre falo de la Voz Muscular. (...) Como que és el músculo de una persona velha? Por exemplo, como que está una persona velha? Porque se modifica la voz? (*Interpreta físicamente o corpo de uma pessoa velha alterando simultaneamente a sua voz*) Porque tiene un maxilar de una determinada maneira, porque tiene un tiempo mental de... (*pausa imitando o tempo do velho*)...determinada maneira, porque ficam lentos, porque o olho fica mais perdido em determinados casos. (...) Como que és la voz de una persona que muscularmente está tenso? (*fala com a voz tensa*) Como é la voz muscular disso? Como és la expressão muscular de determinado tipo de voz? (*faz uma voz mais suave*) Como és la voz muscular de isto? Como és el movimiento de esta outra voz que não é sustentada por una ordem senão que és manejada físicamente.”<sup>60</sup>

Tomando o exemplo do velho o Hugo demonstra que tentar realizar a voz de um velho sem construir junto com ela também o corpo do velho com as sua postura e Tônica Muscular específica não confere os mesmos resultados expressivos. Sem a construção psico-física do “tempo mental do velho”, do “olho perdido”, do “músculo do velho” a voz não se expressará de forma orgânica. Essa abordagem enfatiza a necessidade, para uma performance Sensível, de se manter a unidade entre o movimento da voz e o movimento do resto do corpo tornando inseparáveis a emissão vocal e os gestos que a acompanham. Mais adiante na mesma fala ele continua:

“Como la voz troca según teu gesto? (*faz um gesto trocando a voz*) Como o olho troca, como o gesto troca? (...) És totalmente diferente de quando você trabalha isso artificialmente, digamos, quando você não esta unido [corpo e voz], quando trabalha nada más que la voz (*faz uma voz juntamente com um gesto corporal*) (...) não consigo separar esto (*aponta para o corpo*) de esto (*aponta para a voz*). Não consigo, está todo implícito, és un movimiento que está dentro de mi. [Meu corpo] puede estar así (*faz um outro corpo sem mudar a voz*) e aí [a voz] não me sai tão bem. Não me sai tão bem como quando estou así (*volta para o corpo que estava antes*).”<sup>61</sup>

Como é característico dele, o Hugo exemplificou com o seu corpo durante a sua fala o quanto é difícil manter uma determinada voz separada da corporeidade correspondente àquela emissão sonora. Fica evidente nesta abordagem o entendimento de que a voz se constitui como parte do corpo e, portanto, não deve ser vista como um instrumento externo. A expressão Voz Muscular também evidencia esta relação íntima colocando a voz como o resultado do domínio de um conjunto muscular cuja expressão se comporta de maneira similar a do resto do corpo, pois ao

---

60 Hugo Rodas em entrevista realizada em 13 de Novembro de 2020 (Parte 4 da entrevista minutagem: 00:07:20)

61 Hugo Rodas em entrevista realizada em 13 de Novembro de 2020 (Parte 4 da entrevista minutagem: 00:09:00)

final das contas ambas consistem fundamentalmente de movimento.

O que o Hugo chama de Personagem – o conjunto de posturas, gestos e Tônicas Musculares – se completa quando se adiciona a esta lista a voz correspondente. Para ser capaz de falar como um determinado Personagem é preciso assumir fisicamente e afetivamente através da Sensibilização do Movimento os trejeitos que lhe pertencem.

“Eu assumo el personagem, me coloco fisicamente nele e consigo la voz. Consigo a voz dele que não é a minha, não é minha possibilidade, son las posibilidades que me dá Sensibilizar isso. (...) É entrar en lo outro mesmo”<sup>62</sup>

Essa característica, como tantas outras nesta técnica, se estende também para a vida cotidiana do ator: Se ele fala de um determinado jeito no seu dia a dia é porque o seu corpo se mantém numa disposição física específica, assumindo um Personagem determinado. Todos nós corporificamos Personagens em nossas vidas pessoais que podemos ou não utilizar no nosso ofício. A atriz da Técnica Muscular deverá ter consciência de quais são essas Personagens da sua vida cotidiana e de como acessá-las. Assim, quando for necessário utilizar alguma delas em cena será capaz de fazê-lo. Ou então o caso contrário, quando alguma Personagem estiver insistentemente querendo se meter em numa performance em que ela não cabe, a atriz deverá saber se desvencilhar desse padrão viciado. Pessoalmente posso atestar o quanto minha postura e meus Personagens mudaram em minha vida cotidiana quando passei, como resultado do treinamento, a tomar cada vez mais consciência deles e ser capaz de moldar a expressão do meu corpo de acordo com cada situação.

Gostaria de finalizar esta seção com um pequeno vídeo da aula do dia 16 de Setembro de 2009 da Oficina de Treinamento para o Ator na qual o Hugo exemplifica performaticamente num improviso a potencialidade expressiva da Voz Muscular. Ao final da performance ele reitera o papel da Sensibilidade na expressão vocal, pontuando a importância de se deixar levar por essa percepção Sensível até a expressão completa e não interromper o fluxo criativo. “Voce pode fazer qualquer coisa se você Sensibiliza. Se você se apoia en el instrumento (*aponta para o próprio corpo*) você pode fazer qualquer coisa. Se eu fico en la metade do camino eu não chego aí [na expressão completa].”<sup>63</sup>

Vejam os Mestre em ação no QRCode abaixo:

---

62 Hugo Rodas em entrevista realizada em 13 de Novembro de 2020 (Parte 4 da entrevista minutagem: 00:10:17)

63 Fala do Hugo na Oficina de Treinamento para Atores. Fita 1, minutagem: 00:13:33.



*Figura 24*

## 1.9. O Segundo Aspecto da Técnica Muscular

Descrevi acima o Segundo Aspecto da Técnica Muscular. Revisemos agora as observações desta sessão:

Primeiramente estabelecemos o objetivo da Técnica Muscular: desenvolver a liberdade do ator através da remoção das inibições de ordem física e mental que o impedem de se expressar de forma plena. Para alcançar tal objetivo a Técnica se divide em dois Aspectos: o Primeiro Aspecto, cuja base é o estudo prático dos Parâmetros do Movimento, engloba a abordagem e as estratégias mais voltadas para a remoção das inibições de ordem física; já o Segundo Aspecto, a Sensibilização do Movimento, abarca principalmente a atitude mental alcançada no decorrer da remoção das inibições de ordem mental. O resultado é um ator capaz de se expressar livremente com capacidades expressivas expandidas por meio do treinamento e das quais ele tem domínio. Ou, em outras palavras, um ator capaz de acessar a “força transpessoal” (NACHMANOVITCH, 2013) que flui através dele. Essa habilidade é chamada de Sensibilidade, ou melhor, estar Sensível nos possibilita exercitar esta habilidade. Sensibilização do Movimento consiste, portanto, na aplicação desta habilidade ao movimento.

Em seguida tentamos definir com maior exatidão o conceito de Sensibilizar concluindo após certa discussão que a melhor maneira de definir um termo fugidío como este seria por meio de um caminho negativo. Ao invés de delinear positivamente o estado Sensível definimos a atriz Sensível como alguém livre do seu acervo, da sua Memória, dos seus padrões viciados de movimento e, por causa da sua liberdade, é capaz de criar algo novo a cada nova situação. Livre de noções pré-concebidas, a atriz também está livre para imergir no momento presente o possibilitando-a vivenciar a sua performance como uma experiência e não como uma reprodução mecânica de uma partitura física.

Em seguida vimos como a Técnica Muscular se diferencia da Técnica Psicológica principalmente pelo seu Segundo Aspecto. A primeira se caracteriza pelo “Sensibilizar” dos movimentos onde a atriz se deixa levar pelo fluxo do momento em contraposição à segunda caracterizada pelo “Interpretar” dos movimentos com base no acervo da Memória da atriz. Assim a atriz da Técnica Psicológica “segue ordens” impostas pela sua racionalidade psicologizante ao invés de exercitar a sua liberdade expressiva.

Após este preâmbulo conceitual seguimos dissecando o nosso conceito de Sensibilidade procurando aplicá-lo de maneira mais prática. Assim, dividimos o conceito em Três Capacidades Sensíveis que o ator deve desenvolver para ser capaz de acessar este estado de Sensibilização do

Movimento. E, para cada uma delas, foram dados exemplos de como podem ser aprendidas na prática. São elas: Permeabilidade, Criatividade e Disponibilidade.

Permeabilidade consiste na capacidade de estar aberto aos estímulos internos e externos que surgem durante a performance. O ator se torna, assim, um meio através do qual estes estímulos encontram expressão. Quem desenvolver plenamente esta Capacidade Sensível deixa de resistir ou de ignorar os estímulos surgidos em seu caminho e passa a interagir com eles.

Disponibilidade para a exploração do inusitado consiste em ativamente procurar sair dos seus padrões de movimento. Para explorar o novo não é estritamente necessário procurar o novo, mas sim simplesmente estar Disponível para ele e a forma de fazer isso como uma Capacidade Sensível é não tomando caminhos velhos, já conhecidos.

Criatividade enquanto Capacidade Sensível consiste no desenvolvimento da capacidade composicional da atriz em performance, isto é, a sua habilidade de criar no momento presente. O aspecto chave deste conceito é a criação concebida no aqui e agora, no próprio decorrer da ação diferenciando a Capacidade Sensível “Criatividade” na Técnica Muscular da ideia comum de criatividade que engloba uma diversidade de fatores pré e pós performáticos.

O segmento final da Sensibilização do Movimento envolve a relação axiomática do movimento na Técnica Muscular com o som, isto é, a noção de indissociação entre o som e o movimento. Este conceito se manifesta na prática por meio da ideia de uma música interna “ouvida” pelo ator para inspirar a sua movimentação. Assim, cada um dos seus movimentos está acompanhado de um correspondente sonoro interno que pode também, se desejado, se expressar externamente. Denominamos esta abordagem e Performance Musical.

Também discutimos sobre a relação da atriz da Técnica Muscular com o uso de instrumentos musicais e estabelecemos a abordagem do Hugo neste quesito: é bom para a atriz saber tocar tecnicamente um instrumento musical, isto é, saber tocar como uma musicista, porém o mais importante é ser capaz de se expressar Sensivelmente por meio daquele instrumento mesmo sem técnica musical, em outras palavras: saber tocar como uma atriz.

Por fim tocamos na forma como a voz é abordada nesta técnica e chegamos ao conceito de Voz Muscular, uma abordagem para a expressão vocal que parte da disposição muscular do resto do corpo. Ela se expressa em sua plenitude quando todos os outros elementos da Técnica estiverem aplicados. Um corpo livre terá, assim, uma voz livre.

Em resumo, Sensibilização do Movimento é simplesmente a arte de deixar fluir. Estar Sensível é estar atento a tudo o que acontece internamente e externamente, imerso na ação a tal ponto que a noção de sujeito se perde e o ator se torna a ação; todo o controle é perdido, todas as

barreiras são rompidas e, sem nada para impedir a sua manifestação, a expressão do artista pode fluir espontaneamente. Se não fosse esse Segundo Aspecto a Técnica Muscular seria uma proposta bastante rígida e formalista, não muito diferente de um exercício físico, de um esporte no qual o objetivo é ser absolutamente perfeito na execução dos movimentos. É na busca pela Sensibilização que estão contidos o “erro”, a descoberta, o inusitado, os tropeços que alimentam a fonte da criatividade. O Primeiro Aspecto é a aquisição da ordem, o domínio do corpo e do movimento, a compreensão do ofício técnico do ator nos mínimos detalhes dentro daquilo que pode ser controlado, metodologizado e treinado minuciosamente, é a tradição da forma; o Segundo Aspecto é o despertar da anarquia, é o desenvolvimento da capacidade de se entregar ao abraço dionisíaco, é o Zen, é assumir a falta de forma para poder ser todas as formas<sup>64</sup>, é permitir-se ser afetivamente elástico, é tornar-se permeável, é deixar o Eu de lado e apenas ser.

---

<sup>64</sup> Conceito extraído da filosofia do *Jeet Kune Do* de Bruce Lee segundo a qual, em resumo, o artista marcial ideal não deve adotar um estilo específico de luta (como o estilo ShotoKan de Caratê por exemplo), mas ser capaz de transitar por diversas formas e estilos de maneira a confundir o seu adversário tornando seus movimentos imprevisíveis. Uma técnica que possibilite alcançar esse resultado também confere ao artista marcial uma ampla liberdade de movimentação desenvolvendo a sua habilidade de se adaptar à situações diversas. Devo dizer: em muitos aspectos essa abordagem se assemelha à atitude mental Sensível proposta pelo Hugo. Deixo o aprofundamento deste paralelo para uma continuação futura desta pesquisa uma vez que se distancia demasiado do presente objetivo.

## 2. Análise do exercício da Diagonal

Tendo exposto os Dois Aspectos da Técnica Muscular (Domínio dos Parâmetros do Movimento e Sensibilização do Movimento), neste capítulo analisarei um exercício muito recorrente na Oficina de Treinamento para Atores, a Diagonal. Escolhi esse exercício em específico não apenas por ser um dos exercícios mais utilizados pelo Hugo, mas também porque ele resume e compila todos os princípios expostos anteriormente numa só prática. Nos registros audiovisuais da Oficina ministrada em 2009 e 2010 esse exercício aparece em 4 das aulas registradas e geralmente ele compõe a maior parte do tempo de cada aula. Para a finalidade desta análise eu separei os segmentos de cada um das aulas em que a Diagonal é realizada e comparei as diferentes abordagens desse exercício de maneira a demonstrar de que forma os princípios da Técnica Muscular são trabalhados na prática. O presente capítulo consiste numa descrição do exercício da Diagonal e dos princípios técnicos que nele são trabalhados seguido de uma análise de como esses princípios foram aplicados em cada aula. Os segmentos analisados (Coluna 'S') e os conteúdos dos mesmos estão descritos na tabela abaixo<sup>65</sup>:

<b>S</b>	<b>Data</b>	<b>Minutagem: Início Fim</b>	<b>Conteúdo</b>
<b>1</b>	16/09/09 (Anexo I Fita 1)	00:16:00 00:19:48	Diagonal em duplas explorando os Parâmetros do Movimento apenas na parte inferior do corpo
		00:19:48 00:30:05	Adicionam-se as outras partes do corpo até que se trabalhe o corpo como um todo
		00:30:05 00:51:00	Adiciona-se a voz sem texto
<b>2</b>	23/09/09 (Anexo I Fita 4)	00:01:00 00:09:22	Diagonal individual explorando os Parâmetros do Movimento com a Tônica Muscular da “Violência”
<b>3</b>	07/10/09 (Anexo I Fita 8)	00:19:19 00:31:39	Diagonal em trios explorando os parâmetros do movimento com uniformidade de Tempo entre os participantes
		00:31:39 00:39:03	Os grupos de três são trocados por grupos de seis
		00:39:03 00:43:00	Toda a turma entra ao mesmo tempo na Diagonal
		00:43:00 00:47:30	Alteração de uma Característica Formal: os participantes agora podem ir e voltar no sentido da Diagonal
<b>4</b>	04/11/09	00:37:40	Diagonal individual explorando os Parâmetros do Movimento com o

<sup>65</sup> Os vídeos de onde foram retirados os segmentos analisados estão disponíveis por meio de QR Codes nos anexos.

(Anexo I Fita 13)	00:43:45	máximo de aceleração na troca de Planos. O Tempo é continuamente Rapidíssimo
	00:43:45 00:47:20	Adiciona-se uma Tônica Muscular ao exercício: “A sabedoria de não me queimar no fogo”
	00:47:20 00:51:30	Adiciona-se o texto da cena do balcão de “Romeu e Julietta”
	00:51:30 01:16:20	Alteração de Tempo agora é permitida de forma livre

*Tabela 4*

Esses 4 segmentos foram selecionados por serem os únicos registros, segundo meu conhecimento, do exercício da Diagonal realizados na Oficina de Treinamento para Atores. Cada um deles constitui parte de uma aula em que o mesmo exercício é abordado de formas diversas trabalhando assim aspectos diferentes da Técnica Muscular. Ele evidencia uma versatilidade marcante na proposta pedagógica do meu Mestre. Enquanto alunos, isso nos deixava em alerta, pois nunca sabíamos ao certo de antemão o conteúdo a ser trabalhado naquele dia. Mais adiante veremos como cada abordagem é realizada. Mas primeiramente é preciso esclarecer do que se trata o exercício da Diagonal, portanto, nas próximas páginas irei fazer uma descrição do mesmo dissecando a sua estrutura e a maneira como ele é utilizado pelo Hugo para a transmissão da Técnica Muscular.

Com a finalidade de exemplificar cada aspecto da Técnica trabalhado na Diagonal, separei um recorte da aula do dia 16 de Setembro de 2009 no qual uma movimentação em duplas e com voz é realizada por duas atrizes (Luara Learth e Patrícia Meschick) entre os minutos 00:47:56 e 00:48:50 da Fita 1. Escolhi esse recorte em específico dentre tantos outros porque a execução da Técnica Muscular me pareceu bem sucedida pelas duas atrizes e, portanto, constitui um material mais útil para ilustrar as proposições elaboradas nas próximas páginas. O link do vídeo contendo o exercício das atrizes pode ser acessado através deste QR Code:



*Figura 25*

## 2.1. A Diagonal

A chamada Diagonal consiste num exercício prático no qual os participantes devem atravessar a sala de ensaio realizando uma movimentação com o corpo. Inicialmente é realizado somente por meio de uma evolução corporal, mas na medida em que os atores se familiarizam com a proposta, tanto a voz quanto um texto podem ser incluídos, assim como diversos outros elementos acessórios como objetos, instrumentos musicais e cenografias.

Como as salas de ensaio costumam ter um formato quadrangular a maior distância entre um lado da sala e o outro em linha reta é necessariamente a diagonal do quadrilátero, daí provem o nome do exercício, porém, como veremos mais adiante essa disposição espacial não é um aspecto essencial do mesmo. Sobre isso o Hugo diz em entrevista:

“Eu trabalhava em diagonal porque és la forma de tener mais espácio que la linha reta em qualquer lugar, a não ser que seja um quadrado, mas normalmente as salas são retangulares quase siempre entonces las diagonales são muito mais fortes, tengo mais espácio.”<sup>66</sup>

Manterei, portanto o nome “Diagonal” para me referir a esse exercício, pois é o nome sob o qual ele ficou mais conhecido e também por ser o nome utilizado pelo Mestre para se referir a esta prática, mas tenhamos em mente que nenhuma característica desse exercício é absoluta, tampouco sua disposição espacial.

A Diagonal pode ser bastante diversa em suas possibilidades, pois não há uma regra de como ela deva ser executada, como diz o Hugo, “A Diagonal puede servir como qualquer coisa, puedo poner qualquer exercício”<sup>67</sup>. Ela é essencialmente uma aplicação prática da Técnica Muscular, isto é, em sua performance, o ator deve trabalhar os Parâmetros do Movimento de uma maneira Sensível. Em sua forma mais simples a Diagonal pode ser resumida em uma frase usada algumas vezes para orientar os alunos: 'Vai lá, e faz tudo o que você sabe' ou então 'Vai lá e faz o que quiser'<sup>68</sup>. A partir das proposições performáticas do ator, o diretor trará provocações que o instiguem a aperfeiçoar o seu trabalho. Por exemplo, se perceber no ator um trabalho muito frontal ele pode propor realizar o exercício utilizando torções. Ou então, se naquele momento o ator estiver trabalhando com algum texto em processo de aprimoramento, o diretor pode lhe propor falar o texto juntamente com a movimentação da Diagonal. A natureza do que será proposto depende das necessidades criativas do momento e a criação ocorre no processo de fazer e refazer o exercício

66 Hugo Rodas em entrevista realizada em 13 de Novembro de 2020 (Parte 4 da entrevista minutagem: 00:15:00)

67 Hugo Rodas em entrevista realizada em 13 de Novembro de 2020 (Parte 4 da entrevista minutagem: 00:17:00)

68 Essas frases foram retiradas da minha memória de muitas vezes em que eu ouvi o Hugo falar dessa maneira, porém, nos exercícios registrados da Oficina de Treinamento para Atores elas não aparecem.

sempre em performance, respondendo às provocações da direção que por sua vez são um reflexo das proposições do ator. Tanto o ator em performance quanto o condutor têm a liberdade de propor tudo o que quiserem a qualquer momento, porém cada um no seu papel: o primeiro propõe com suas ações e o segundo com suas orientações, rubricando a ação do ator. Não há, portanto, um momento de diálogo falado entre os dois sobre a execução do exercício: o ator age e o diretor é quem provoca.

Os dois papéis são muito bem delimitados, por exemplo, quando um ator interrompe o exercício ou a cena para se justificar, falar das suas opiniões sobre a cena ou então argumentar alguma proposta para a sua ação, o Hugo diz que ele está “se dirigindo”, saindo do seu papel performático e adentrando o papel do diretor. Para as finalidades desta Técnica meu Mestre sempre ressaltou ser o trabalho muito mais proveitoso se o ator realizar sua proposta por meio da sua ação em detrimento da argumentação. Já que os dois papéis são muito bem delimitados vejamos quais são as funções de cada um:



Figura 26

Esse vai e vem de proposta e provocação, além da finalidade de aperfeiçoamento técnico, também constitui um processo criativo em performance gerador de materiais a serem utilizados em alguma composição. O fato de o exercício ser realizado sempre em situação de improviso, isto é, sem uma elaborada preparação prévia constitui um dos pontos fundamentais desse exercício que remonta a um dos Fundamentos da Técnica Muscular: Imersão completa no trabalho – neste caso manifestada por meio da constante prática de se estar em cena. Para realizar esse exercício, assim como para realizar quaisquer dos exercícios propostos pelo Hugo, o ator deve estar sempre em situação de cena. Não é necessário estar num palco, nem é preciso nenhuma plateia para observá-lo, mas a sua disposição física e mental deve ser sempre como se ele estivesse se apresentando. Isso confere uma continuidade nos exercícios, pois todo e qualquer “erro” precisa ser resolvido na hora, da forma como seria feito caso ele estivesse no palco. Assim, a Diagonal carrega quase sempre uma

característica improvisada e necessita, por isso mesmo, de uma constante Permeabilidade, Disponibilidade e Criatividade, as três Capacidades Sensíveis essenciais para o ator nesta Técnica sobre as quais discorremos no capítulo sobre Sensibilização do Movimento.

Mesmo quando há uma ligeira preparação como por exemplo um texto decorado ou um passo de dança trabalhado para ser utilizado no exercício essa preparação é apenas um ponto de partida e não uma partitura seja corporal ou sonora a ser seguida a risca. Pois um dos objetivos principais da Diagonal consiste em descobrir movimentos novos, soluções novas, possibilidades antes desconhecidas ou pouco utilizadas pelos atores desenvolvendo neles as Três Capacidades Sensíveis. Essencialmente é um exercício de experimentação, exploração e improvisação por ambas as partes da equação: o ator experimenta evoluções corporais, explora os Parâmetros do Movimento e improvisa em performance segundo a Sensibilidade do momento; já o diretor experimenta proposições estéticas para o ator explorando as possibilidades físicas e as imagens que este lhe propõe e improvisa a cada momento acompanhando a Sensibilidade da “cena”<sup>69</sup>.

Como as necessidades criativas da cena ou as deficiências técnicas dos atores serão necessariamente sempre únicas, o exercício da Diagonal será sempre único tanto nas provocações do diretor quanto nas proposições dos atores. Isto é, dependendo das vontades criativas do segundo, das deficiências ou das potencialidades do primeiro, das necessidades criativas de alguma peça ou então apenas pelas inspirações de algum sonho vivido naquela noite, o exercício pode ser realizado de infinitas formas diferentes: ele pode conter objetos com os quais os atores tenham que interagir, ter obstáculos a serem atravessados, conter instrumentos musicais ou equipamentos malabarísticos, ser executado individualmente, em duplas, trios, grupos ou multidões, pode ter texto, voz, canto, sons guturais ou rítmicos, pode ter um enfoque específico em algum Parâmetro do Movimento como por exemplo uma Diagonal inteira no Plano Baixo, ou alternando entre o Tempo Rapidíssimo e a Câmera Lenta, ou então ser focado numa Tônica Muscular específica como a violência ou o amor, enfim... as possibilidades são tão infinitas quanto as necessidades embutidas em um processo criativo ou de formação técnica. Mais adiante irei adentrar em alguns exemplos de como a Diagonal é realizada em cada aula e veremos como as práticas mudam sem alterar a essência do exercício.

Aqui os atores devem ser como malabaristas: manobram muitos elementos ao mesmo tempo. Porém, apesar do exercício poder assumir diversas formas e conter infinitas possibilidades, isso não implica uma aleatoriedade. Alguns desses elementos emanam dos atores através das suas proposições e outros são influências externas que lhe afetam e interferem na sua performance, mas

---

69 Esta “cena” não precisa ser numa apresentação ou mesmo num espetáculo onde há público, uso este termo para reiterar que todos os exercícios do Hugo são realizados em situação de cena, isto é, em performance, como se estivesse apresentando para um público. O que de fato está sendo feito, afinal o diretor não deixa de ser o primeiro público de uma apresentação.

todos devem ser levados em conta, pesados e equilibrados para uma performance ideal:



Figura 27

Nem todos os elementos acima estão presentes em todos os casos ainda que sejam os mais recorrentes. Em suas proposições performáticas o ator realiza uma evolução corporal por meio da exploração dos Parâmetros do Movimento, produz vocalidades e sonoridades com sua voz e seu corpo e emite um texto. Esses são elementos emanentes do ator durante o exercício (evidenciados em vermelho na figura acima). No campo dos elementos influenciadores da sua performance (evidenciados em verde na figura acima) temos as provocações da direção (agindo por meio de alterações nos Parâmetros do Movimento), o retorno do ambiente (incluindo todas as interações externas como sons, luminosidades e cheiros assim como as respostas do público à cena), e por fim, os elementos materiais (cenografias, praticáveis, escadas ou objetos passíveis de serem manuseados pelo ator em sua performance como, por exemplo, instrumentos musicais). Esses elementos vão transformar e moldar a performance do ator cada um a sua maneira.

## 2.2. A Disposição Espacial da Diagonal

Como dito anteriormente, a Diagonal tem esse nome por comumente ser realizada atravessando a sala de uma ponta a outra formando uma diagonal com o chão da sala. Apesar desta disposição espacial ter ficado mais conhecida no trabalho do Hugo, não necessariamente a Diagonal precisa ser executada apenas na diagonal da sala. Eu observei pelo menos 3 disposições espaciais utilizadas pelo Hugo para a realização desse exercício: A disposição diagonal (Figura 28) na qual o fluxo de trânsito dos atores em performance ocorre na linha diagonal da sala, a disposição focal (Figura 29) na qual o fluxo de trânsito dos atores ocorre ao redor de um ponto focal e a disposição dispersa (Figura 30) onde o Fluxo de trânsito dos atores ocorre de maneira dispersa pela sala de ensaio.



Figura 28



Figura 29



Figura 30

Nas figuras acima, cada seta laranja representa um ator em performance realizando sua evolução através da sala. Em todos os três casos as únicas diferenças são a localidade e a direção em que a performance dos atores ocorre, para todos os outros quesitos o exercício permanece o mesmo em seus princípios. Claro que, devido a alteração da disposição espacial, aspectos diferentes

da técnica serão enfatizados, por exemplo, um exercício realizado na disposição diagonal, se o fluxo dos atores em performance for apenas em uma direção, tem início meio e fim, pois os limites físicos da sala impõem uma barreira a continuação do exercício. Nas disposições Focal e Dispersa por não apresentarem esse limite, isso não ocorre, dessa maneira o fim do exercício será determinado pelos próprios atores em performance ou então por imposição do diretor. A disposição espacial também afeta as evoluções de movimento dos atores, pois a necessidade de se mover seguindo uma linha reta gera repercussões diferentes da necessidade de se mover ao redor de um ponto focal ou disperso pela sala.

No caso dos segmentos analisados neste capítulo todos os exercícios foram realizados na disposição diagonal como pode ser visto no exercício da Luara e da Meschick<sup>70</sup> onde elas atravessam a sala de ensaio de um canto até o outro formando uma linha diagonal.

---

70 Ver vídeo acessado por meio do QRCode da Figura 25.

### 2.3. Conhecimento Cumulativo

Com exceção do segmento 2, em cada abordagem o exercício se inicia de maneira mais simples e vai se complexificando. Conforme as primeiras proposições forem sendo apreendidas pelos atores, novos elementos são incorporados ao exercício cumulativamente. Os gráficos a seguir resumem as incorporações cumulativas de elementos em cada caso:

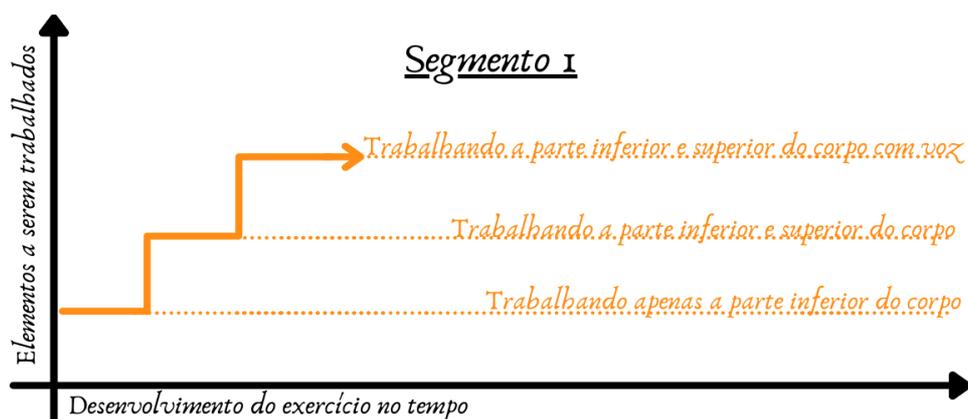


Figura 31

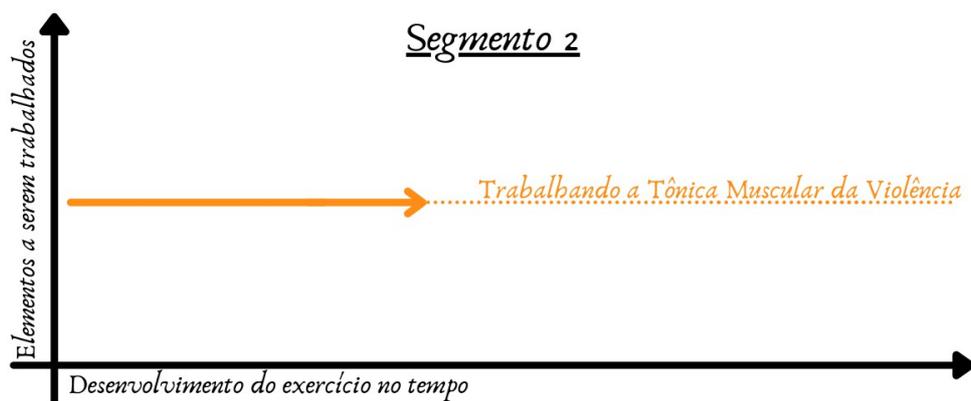


Figura 32

No segmento 1 (Figura 31) vemos como a acumulação de elementos se dá primeiramente por meio da exploração das possibilidades do corpo dividindo o mesmo em parte inferior e parte superior. Inicialmente trabalha-se apenas a parte inferior, em um segundo momento adiciona-se a parte superior e em um terceiro momento, quando o domínio de ambas as partes do corpo está satisfatório é introduzido um segundo elemento: a voz. A parte inicial da aula, anterior ao início do exercício, não está registrada, porém é plausível supor que os alunos provavelmente não estavam trabalhando suficientemente a parte inferior do corpo e, por este motivo, o Hugo deve ter conduzido o exercício de forma a disponibilizar um tempo exclusivamente dedicado a esse trabalho. Quando essa dificuldade foi satisfatoriamente superada, o Mestre seguiu incrementando o exercício com os

outros elementos conforme a sua inspiração do momento.

No segmento 2 (Figura 32) já não há acumulação de elementos, pois a dificuldade da proposta desta aula – trabalhar a Tônica Muscular da “Violência” - não possibilitou o acréscimo de mais elementos. O trabalho com as Tônicas Musculares exige uma dedicação maior por necessitar de um entendimento prévio dos outros Parâmetros do Movimento.

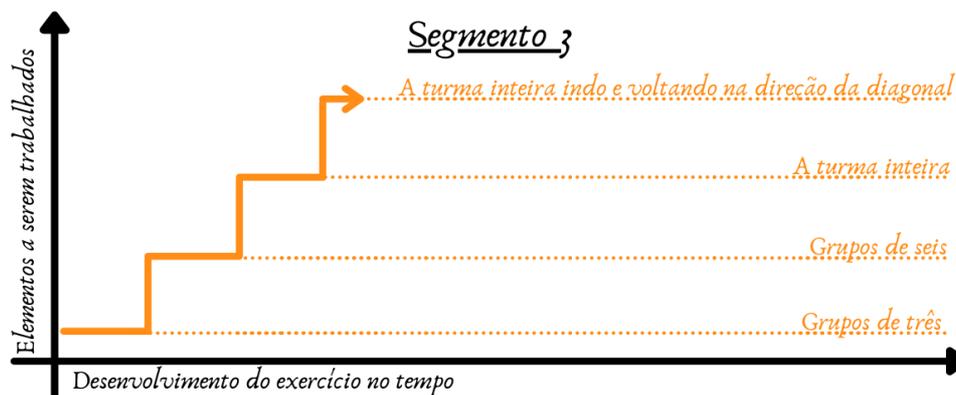


Figura 33

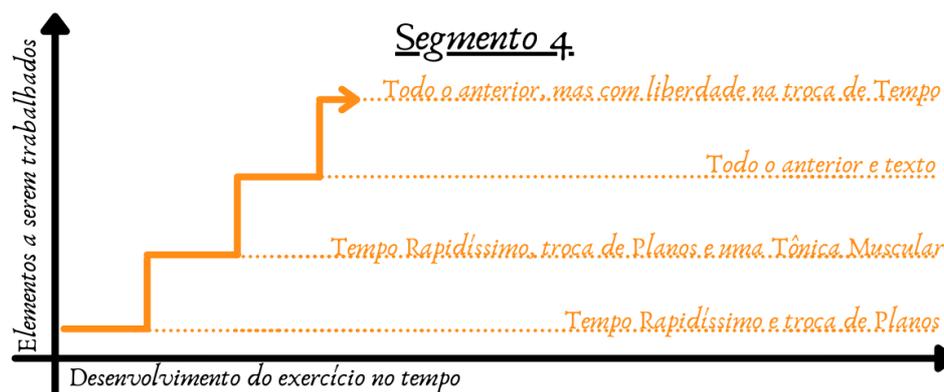


Figura 34

No segmento 3 (Figura 33) a acumulação de elementos se faz mais nítida por ser praticamente apenas um aumento no número de atores participando da Diagonal ao mesmo tempo. O exercício se inicia em grupos de três, evoluindo para grupos de seis que, por sua vez, dão lugar à turma inteira inserida numa só Diagonal e, por fim, tendo integrado todos os participantes, há uma complexificação extra com a proposta de alteração no sentido do fluxo de atores. Em entrevista o Hugo afirma utilizar essa progressão com a finalidade de criar uma unidade técnica entre os atores. “Isso você trabalha unicamente, como unidade, isso você trabalhava em dueto, você trabalhava isso entre três depois e depois trabalhava isso em grupo. Entences você vai criando (...) um conjunto

harmônico com um conhecimento.”<sup>71</sup>

Por fim, no segmento 4 (Figura 34) é possível ver a acumulação de elementos acontecer até incluir todos os elementos listados anteriormente (Figura 27) emanentes do ator: O exercício se inicia trabalhando o Tempo Rapidíssimo e trocas rápidas de Planos; depois adiciona-se uma Tônica Muscular “a sabedoria de não me queimar no fogo”; em seguida adiciona-se o Texto juntamente com a vocalidade correspondente; e, por fim, dá-se a liberdade ao ator para se mover em todos os Tempos a vontade. Esse exercício reflete, de certa maneira, a ordem de aprendizado dos Parâmetros do Movimento: inicia-se com os parâmetros de mais fácil apreensão como os Planos e Frentes, segue-se para os Tempos – cuja execução é mais desafiadora – para, ao final, incluir as Tônicas Musculares que, por trabalharem as sutilezas da expressão, pedem um domínio técnico maior dos intérpretes. As Características Formais permeiam todos os níveis de dificuldade, pois como elas podem ser muito variadas, algumas são mais fáceis outras mais difíceis. De maneira geral, em termos de dificuldade os Parâmetros do Movimento se organizam assim:

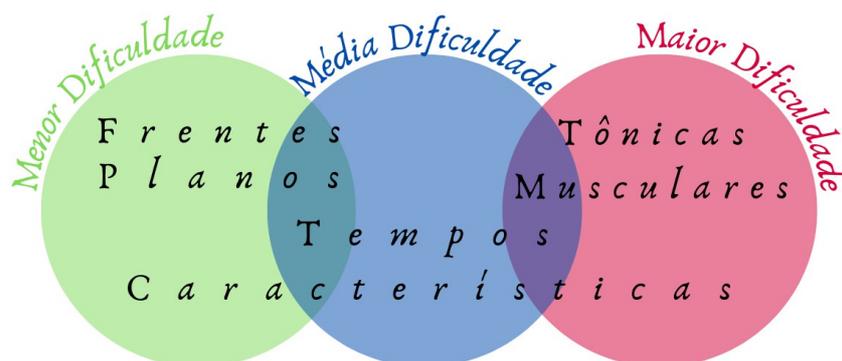


Figura 35

Conforme mais elementos são incluídos no exercício também a dificuldade aumenta. Um exercício onde só se trabalha Frentes e Planos e Tempos é mais fácil do que um exercício englobando todos os Parâmetros do Movimento, vocalidades, textos e ainda objetos de cena e obstáculos cenográficos. Abaixo, na Figura 36, apresento uma lista quase completa dos elementos que testemunhei serem trabalhados na Diagonal de forma simultânea.

Como vemos, não é fácil manejar com desenvoltura todos esses elementos de uma vez só: se um ator consegue fazer isso então o seu treinamento está completo. Devido a essa dificuldade, o exercício é inicialmente decupado para trabalhar cada elemento separadamente e, uma vez dominados os primeiros adicionam-se outros. E, como o trabalho com cada elemento vai demandar uma provocação diferente por parte da direção, o exercício da Diagonal será muito variável em suas

71 Hugo Rodas em entrevista realizada em 13 de Novembro de 2020 (Parte 2 da entrevista minutagem: 00:09:20)

abordagens.

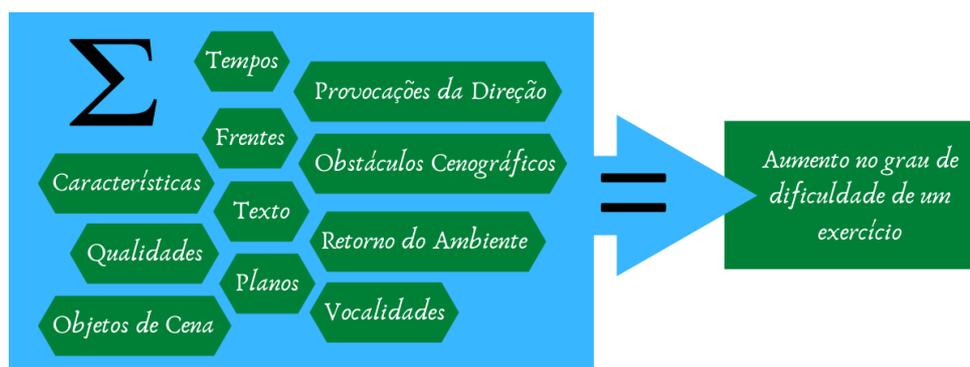


Figura 36

Em todos os segmentos analisados são trabalhados tanto o Aspecto da Sensibilização do Movimento quanto o Aspecto do Domínio dos Parâmetros do Movimento, porém o exercício é moldado de acordo com o conteúdo que o diretor, no caso o Hugo, sentir necessidade de ser trabalhado naquela aula. Por exemplo, podemos ter alunos que, em aulas anteriores, tenham trabalhado pouco uma parte específica do corpo, suponhamos que seja a parte inferior, então, para suprir essa deficiência, o Hugo propõe o exercício da Diagonal direcionado inicialmente à parte inferior do corpo. Porém, como o objetivo final envolve trabalhar o corpo como um todo, quando os alunos assimilarem com o corpo essa primeira proposição, a proposta evolui de maneira a incluir o corpo todo no trabalho. Igualmente, quando o corpo já está bem preparado e domado incorpora-se também o elemento da voz.

O mesmo acontece no segmento 3: o foco do exercício está no trabalho em coletivo realizado inicialmente em grupos de três, depois de seis e complexificado ao máximo quando ele envolve a turma inteira numa só Diagonal.

No segmento 4 essa dinâmica fica ainda mais clara ao iniciar com uma provocação de movimento simples (troca de Planos em Tempo Rapidíssimo) complexificada um tempo depois pela adição de uma Tônica Muscular (“a sabedoria de não me queimar no fogo”). Em seguida vem elemento texto e por fim chega-se à complexificação máxima dando autonomia ao ator no quesito Tempo (implicando uma maior dificuldade já que agora ele tem de administrar essas trocas de Tempo).

Notem que em todos os casos o exercício tende sempre a se complexificar, adicionando cada vez mais elementos a serem trabalhados conjuntamente. Também fica evidente que quanto maior a liberdade maior a dificuldade de um exercício, pois mais fatores estão envolvidos quando o ator está livre para explorar todos os Parâmetros do Movimento de uma vez só. Mesmo não explorando todas

as possibilidades de combinação dos elementos disponíveis eles não deixam de permanecer como expressão em potencial. No fundo, cada elemento potencialmente expressável representa mais uma variável com a qual o ator deve lidar.

Esse processo de passo a passo, onde cada elemento é adicionado em seu devido tempo e apenas quando as provocações anteriores estiverem sendo trabalhadas satisfatoriamente surge de uma necessidade pedagógica. Observei esta dinâmica nos vídeos da Oficina: cada vez que um elemento é adicionado e o nível de dificuldade do exercício aumenta, a espontaneidade e a Sensibilidade do movimento diminuem. O aluno deve então trabalhar para recuperá-las reiteradamente neste novo nível de dificuldade.

Por exemplo, no tempo 00:30:15 até 00:32:47 do Segmento 1 (Anexo I Fita 1), eu e o Iury entramos na Diagonal para realizar o exercício. Até então estava em questão apenas movimento, mas de agora em diante deveríamos adicionar o elemento voz. Apesar de termos trabalhado com bastante Sensibilidade e espontaneidade anteriormente – embebidos no momento presente e atento aos estímulos surgidos em cada momento – uma vez que o elemento voz entrou na jogada voltamos a interpretar um Personagem, voltamos a usar a Memória ao invés de descobrir o novo. Em outras palavras, perdemos a Sensibilidade e recorremos involuntariamente à Técnica Psicológica. Fica visível nesse trecho, quando comparado com momentos anteriores, os movimentos mais previsíveis e menos criativos.

Nesse exemplo é possível ver como se aplica nesta prática a dialética da disciplina e da espontaneidade no trabalho do ator evidenciada por Grotowski (2007), isto é, quando aplicado a esta Técnica, a parte da disciplina envolve a capacidade de operar vários elementos de uma vez só (Tempo, Planos, Frentes, Características Formais e Tônicas Musculares) enquanto que a espontaneidade envolve a capacidade de Sensibilização do Movimento estabelecendo e mantendo uma Permeabilidade ao momento presente. Quando se aumenta a disciplina/dificuldade ocorre naturalmente uma diminuição da espontaneidade/Sensibilidade:

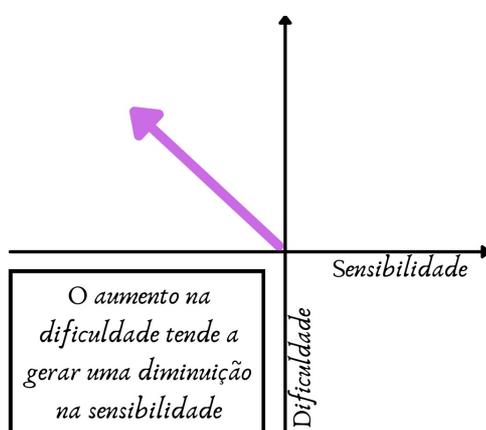


Figura 37

E o esforço do aluno no exercício da Diagonal deve ser no sentido de manter a Sensibilidade apesar do aumento da dificuldade. E esse esforço se dá por meio da própria execução do exercício com a orientação correta até que todos os elementos geradores de dificuldades tenham sido dominados.

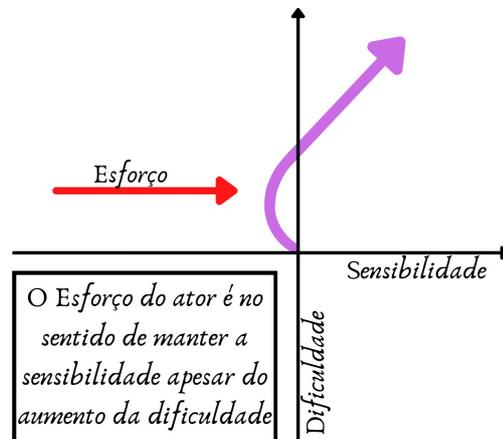


Figura 38

Quando o que era difícil se torna fácil é hora de acrescentar novos elementos ou então explorar novas possibilidades mantendo a continuidade da exploração. Apesar desse processo laborioso exigir muita disciplina e um auto ajustamento constante, essa disciplina deve ser de tal maneira a não enrijecer a Sensibilidade do ator, mas sim no sentido da sua flexibilização. Assim ele será capaz de responder ao momento presente com Criatividade mesmo em uma situação inóspita causada neste caso pela dificuldade de manter o domínio sobre muitos elementos simultaneamente.

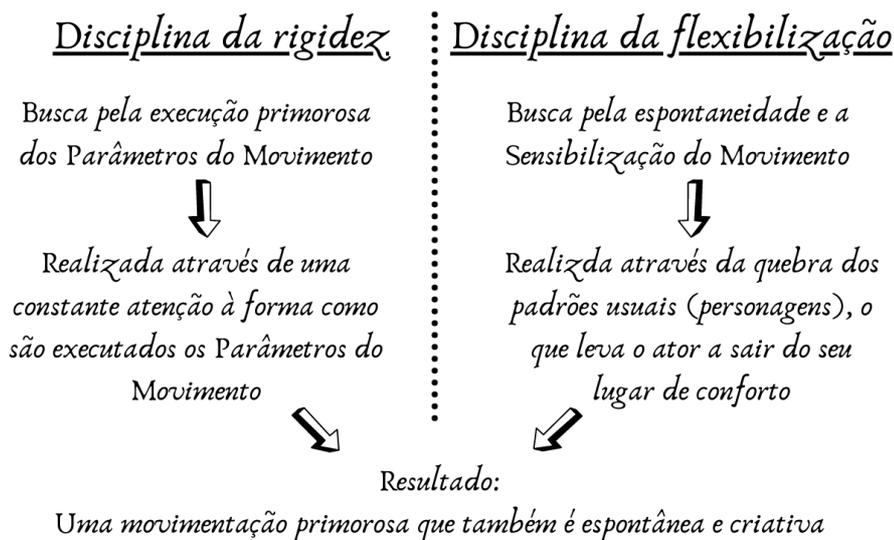


Figura 39

Existem, portanto, duas formas diferentes de disciplina: a disciplina de se manter no

caminho da exploração Sensível e não se deixar recair na Memória e a disciplina de executar com primor os Parâmetros do Movimento. Esse exercício constante de manutenção desses dois aspectos aparentemente incongruentes (uma disciplina da rigidez e outra da flexibilização) resulta – no meu entender de quem passou por esta experiência – numa capacidade de adaptação à situações diversas. Ambas as disciplinas são necessárias para este ator.

## 2.4. Parâmetros de avaliação para o exercício da Diagonal

Uma vez descrito o exercício da Diagonal passemos para os parâmetros de avaliação utilizados pelo Hugo para determinar a qualidade de execução do exercício, isto é, quais são os critérios para um exercício ser considerado bem sucedido ou mal sucedido. Pelo fato do exercício poder assumir muitas formas diferentes, como demonstrado anteriormente, os parâmetros de avaliação também irão variar conforme o que estiver sendo evidenciado naquela aula específica, porém, de maneira geral alguns quesitos técnicos embasam a avaliação: execução primorosa dos Parâmetros do Movimento envolvendo os quesitos Tempo, Frentes, Planos, Características Formais e Tônicas Musculares e o grau de Sensibilização do Movimento que envolve Permeabilidade, Criatividade e Disponibilidade. Não por acaso esses quesitos se fundamentam nos Dois Aspectos da Técnica muscular, pois o que está sendo avaliado é a apreensão ou não desta Técnica.

Nas tabelas a seguir detalho os parâmetros de avaliação para cada quesito. Na coluna da esquerda, denominada “Daslike!”, eu listei as características que levam um exercício a ser considerado bem executado enquanto na coluna da direita, denominada “Está Mal!”, evidenciei as características contrárias que levam o exercício a ser considerado mal executado. Os termos “Daslike!” e “Está Mal!” são interjeições utilizadas costumeiramente pelo o Hugo quando expressa satisfação ou não por uma performance<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> “Daslike!” é uma interjeição inventada pelo Hugo, um gromelô assinalando que algo foi muito bem feito e atingiu o seu pleno potencial. “Está Mal!” é outra interjeição utilizada pelo Mestre significando que algo não está bem no exercício.

### 2.4.1. Tempo

<b>Tempo</b>		
<b>Parâmetros de Avaliação</b>	<b>Daslike!</b>	<b>Está Mal!</b>
1. Capacidade de distinção e de execução dos Seis Tempos e da Pausa	O ator consegue distinguir cada Tempo e não há dúvida de qual Tempo está sendo executado em cada momento	Indefinição dos Tempos: não fica claro qual Tempo está sendo executado. Um Tempo não se diferencia do outro
2. Organicidade do corpo na execução dos Tempos	O ator é capaz de manter o corpo todo num mesmo Tempo	Fragmentação do corpo: uma parte do corpo do está em um Tempo e a outra em outro Tempo
3. Capacidade de variação entre os tempos	O ator explora vários Tempos diferentes em um mesmo exercício	O ator está sempre num só Tempo e não explora as outras possibilidades de Tempo
4. Organicidade do conjunto	Quando trabalhando em grupo há uma unicidade de Tempo: todos os participantes estão no mesmo Tempo	Quando trabalhando em grupo há uma heterogeneidade de Tempo: alguns participantes estão em Tempos diferentes dos outros

*Tabela 5*

Iniciemos pelos parâmetros de avaliação do quesito Tempo descritos na Tabela 4 acima. No parâmetro 1 o essencial é que o ator seja capaz de distinguir cada Tempo, isto é, ele deve ter claro para ele mesmo em qual velocidade ele deve se mover quando trabalha cada Tempo. Por exemplo, se ele estiver no Tempo Rapidíssimo e tiver que mudar para o Tempo Rápido, apesar da sutileza da mudança ela ainda assim deve ser perceptível e clara, não deve haver indefinição entre um Tempo e o outro. O mesmo se aplica, por exemplo, à distinção entre Câmera Lenta e a Pausa: existe uma diferença entre estar se movendo de forma extremamente lenta e estar completamente inerte.

Evidentemente, não há uma definição absoluta do que significa na prática estar num Tempo ou num outro Tempo, qualquer definição será sempre relativa às necessidades da performance. Se fôssemos fazer uma comparação com a arte do músico, o domínio dos Tempos seria equivalente ao domínio dos diversos andamentos presentes em uma partitura: quando ele vê uma música que está no andamento “Presto” o músico sabe ser esta uma música rápida, mas não é necessário e nem sempre proveitoso determinar exatamente em quantas batidas por minuto a música será executada. Da mesma forma o ator precisa saber no que consiste um Tempo Lento sem necessariamente contar num cronômetro quantos segundos são necessários para realizar um movimento.

O parâmetro 2 avalia a capacidade do ator de executar um determinado Tempo com o corpo todo. Isso fica mais evidente quando executando um Tempo muito extremo como a Câmera Lenta ou o Tempo Rapidíssimo, pois nesses extremos é comum haver uma dissociação de Tempo entre as partes do corpo pela dificuldade de execução do exercício. Por exemplo, quando praticando a Câmera Lenta, devido ao Tempo dilatado do exercício, é comum a atenção do ator se distrair e sua mente devanear perambulando por aí em detrimento da perfeição da execução do Tempo. Quando isso acontece, normalmente, essa desatenção se manifesta por meio dos seus movimentos resultando, por exemplo, num braço se movendo mais rápido ou num pé que faz um movimento brusco e destoante do resto do conjunto. É claro que, numa situação criativa específica, o diretor pode pedir um Tempo numa parte do corpo e outro Tempo em outra parte do corpo, mas isso é uma prática de maior dificuldade que só é possível se o ator tiver antes adquirido uma capacidade de organicidade de execução do Tempo uniformemente pelo corpo. Neste caso específico, a fragmentação do corpo em dois Tempos diferentes não será por conta de uma inabilidade do ator, mas sim, pelo contrário, por conta da sua maior destreza.

O parâmetro 3 diz respeito a capacidade de explorar diferentes Tempos num mesmo exercício. Isso denota não apenas seu domínio desse Parâmetro do Movimento, mas também sua capacidade de transitar entre os Tempos em sua performance, conseqüentemente tornando-a mais rica. A transição rápida entre os diversos Tempos é uma estratégia pedagógica que o Hugo utiliza para tirar o ator dos seus lugares comuns e possibilitar a exploração de novas possibilidades quando este estiver repetindo demais seus padrões de movimento.

Esse dispositivo funciona da seguinte maneira: se o ator tende a recorrer à Memória Interpretativa em alguma parte da sua movimentação isso só ocorre porque a sua mente tem tempo suficiente para acessar essa Memória antes de executar o movimento. Se a provocação da direção for a de trocar sucessivamente e rapidamente algum Parâmetro do Movimento como no caso do Tempo o ator terá que dedicar toda a sua atenção para a execução desta provocação devido a sua dificuldade, assim sua mente não terá tempo de recorrer à Memória e a sua movimentação estará por hora livre deste padrão viciado.

Algumas vezes quando o Hugo aplica esta estratégia fica evidente o quanto o ator está apegado à sua Memória Interpretativa quando, apesar das provocações da direção, ele não consegue desvencilhar sua atenção da Memória para executar as mudanças de Tempo. Seu movimento fica então hesitante e imperfeito. Esse também é um resultado passivo de ser utilizado pela direção como parte do diagnóstico pedagógico que avalia a evolução ou não do aluno no aprendizado técnico. Mas voltemos para a nossa exposição dos parâmetros de avaliação para o quesito Tempo:

O parâmetro 4 se aplica quando mais de um ator estiver na Diagonal. Na maioria das vezes

em que esse exercício é feito o Hugo pede para que os atores se movam todos num mesmo Tempo. Por exemplo, se três atores estão se movendo em Tempo Normal e um deles decide aumentar o Tempo, os outros dois devem segui-lo para que o grupo todo chegue junto ao Tempo Rápido. A transição também deve ser feita de maneira a ser imperceptível ao observador externo a origem da ordem de aumentar o Tempo. Idealmente, nem existiria uma ordem de mudar, o grupo mudaria de Tempo em conjunto sem a necessidade de um líder.

Assim como no parâmetro 2, o diretor pode pedir uma heterogeneidade de Tempos num grupo caso essa seja a sua vontade criativa. Contudo, normalmente o exercício pede uma unicidade de Tempo, pois isso ajuda a treinar a Sensibilidade dos atores uns para com os outros e desenvolve neles a capacidade de agir em coro. E esta capacidade técnica é de muita utilidade estética para o Hugo no momento da criação, pois o coro é um elemento muito utilizado nos seus espetáculos<sup>73</sup>.

Avaliemos então como se deu o exercício da Luara e da Meschick quanto ao quesito Tempo:

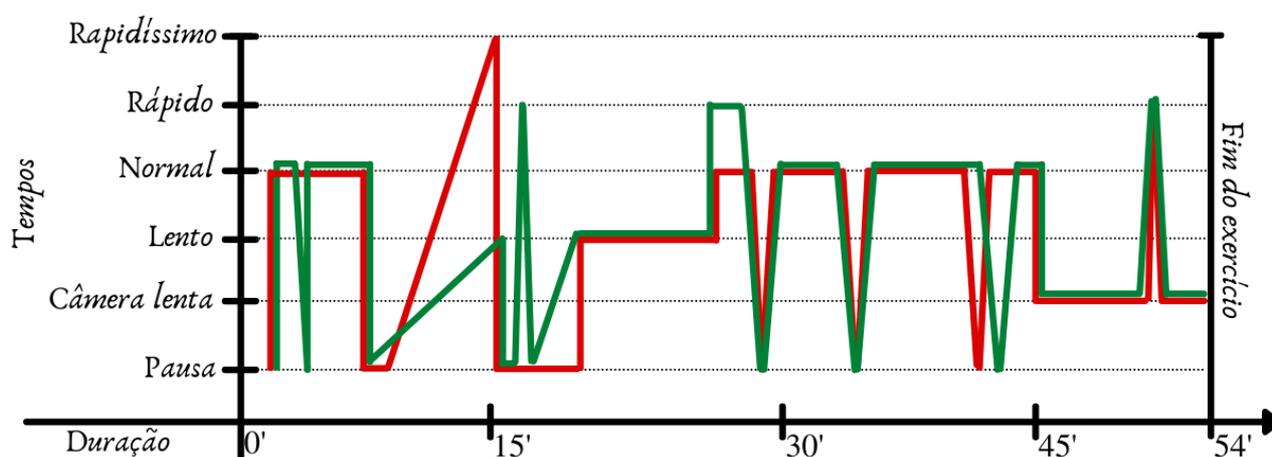


Figura 40

73 Obviamente que numa carreira tão longa quanto a do Mestre ele explorou muitas possibilidades de direção que não necessariamente incluíam o coro. Porém, quase sem exceções, quando ele dirigiu peças com muitos atores o coro acabava por compor parte daquela montagem. Alguns exemplos de coros nas peças dirigidas pelo Hugo:

- Na peça “Saltimbancos” todos os atores realizam todos os personagens por vezes um de cada vez e por vezes em coro em todas as três montagens que conheço desta peça (em 1975 com o Grupo Pitú; em 2009 como projeto final da disciplina “Introdução à Interpretação” no Departamento de Artes Cênicas da UnB; em 2018 na montagem do espetáculo pela ATA)
- Na peça “Punaré e Baraúna” (2015) o coro dos “cidadão” acompanha a narrativa em diversos momentos.
- Na peça “Ensaio Geral” (2011) cada ator faz um monólogo no qual os outros atores compõem a cena com um coro de sons e/ou movimentos.
- Nas peças Salomônicas (2017) e Rei Davi (2012) o coro está presente como um personagem da dramaturgia e o Hugo o dirige como tal.
- Na peça “O Rinoceronte” (2006) apesar do texto de Eugene Ionesco não prever nenhum coro o Mestre faz questão de inserir alguns momentos em que todos os atores agem em coro seja na movimentação, na música ou na fala.
- Na peça “Ópera dos três Vinténs” (2009) o coro dos cidadãos e dos mendigos é praticamente um personagem além de muitas das músicas serem cantadas e dançadas em coro.
- Na peça “Rosa Negra: Uma Saga Sertaneja” (2002) o coro está presente de uma maneira similar à “Punaré e Baraúna”.

As duas linhas coloridas no gráfico representam a evolução em termos de Tempos de cada uma das atrizes: a cor verde representa a Meschick e a vermelha a Luara. Através do gráfico é possível perceber algumas características do exercício delas: primeiramente podemos ver uma exploração de vários Tempos, apesar do exercício ter se mantido mais entre a pausa e o Tempo Normal houve transições entre todos os Seis Tempos (Parâmetro 3). Segundamente podemos ver que de maneira geral ambas mantiveram uma unidade de Tempo, isto é, quando há uma Pausa ambas pausam juntas, quando voltam a se mover ambas começam juntas e conseguem se mover num Tempo comum (Parâmetro 4). Também é perceptível ao assistir o vídeo que ambas demonstram ter uma organicidade do corpo na execução dos Tempos, isto é, o corpo de cada uma transita como um todo entre os Tempos (Parâmetro 2) e também é perceptível uma clara distinção entre os Tempos, isto é, as pausas são precisas e é fácil perceber quando há uma troca de Tempo (Parâmetro 1). Podemos dizer, portanto, tendo trabalhado os 4 parâmetros de maneira satisfatória, em termos do quesito Tempo, o exercício foi bem executado.

## 2.4.2. Frentes

Sigamos então para os parâmetros de avaliação da Diagonal para o quesito Frentes:

<b>Frentes</b>		
<b>Parâmetros de Avaliação</b>	<b>Daslike!</b>	<b>Está Mal!</b>
1. Exploração das Quatro Frentes individualmente	O ator explora as Quatro Frentes durante o seu exercício, transitando organicamente entre cada uma	Trabalho Frontal: O ator faz o seu exercício em uma Frente só
2. Exploração das Quatro Frentes em grupo	Os atores assumem Frentes diferentes no decorrer do exercício e exploram as possíveis combinações entre eles	Trabalho Frontal: Os atores estão sempre direcionados para uma única Frente.
3. Exploração das Quatro Frentes nas partes do corpo	O ator explora as possibilidades de direcionar uma parte do corpo para uma Frente e outra parte para outra Frente (Torsão)	Trabalho Frontal: Todas as partes do corpo estão direcionadas sempre para a mesma Frente.

Tabela 6

Para o parâmetro 1 o Hugo costuma pedir para os atores explorarem as várias Frentes durante um exercício, isto é, o exercício deve ser direcionado para o Norte, o Sul, o Leste e o Oeste em diferentes momentos da movimentação da sua evolução. Em entrevista ele afirma que o trabalho em diagonal “(...) también és para tirar a frontalidade de un trabalho porque la diagonal normalmente te faz trabalhar los quatro pontos (...) ou Este, Leste, Norte e Sul (...)”<sup>74</sup> e também afirma mais adiante a importância de se evitar a Frontalidade, pois ela limita as possibilidades do artista. O trabalho Frontal constitui, segundo ele, uma resposta ao público de um palco italiano enquanto que as possibilidades de trabalho do ator podem envolver muitas outras disposições espaciais da audiência, não se limitando a uma frente apenas.

“Como que posso trabalhar o meu personagem ou o que eu quero transmitir tanto de costa, como de frente, como de lado e não solamente Frontal. Não confiar nada más que en mi aspecto porque tenho la cara e porque estou dando a frente (...) como expressivamente puedo me mostrar de qualquer forma, em qualquer espaço, de qualquer maneira.”<sup>75</sup>

E mais uma vez vemos esse elemento essencial do treinamento proposto pelo Mestre: gerar

74 Hugo Rodas em entrevista realizada em 13 de Novembro de 2020 (Parte 4 da entrevista. Minutagem: 00:15:30)

75 Hugo Rodas em entrevista realizada em 13 de Novembro de 2020 (Parte 4 da entrevista. Minutagem: 00:16:20)

no ator uma capacidade de adaptabilidade no seu trabalho possibilitando-o trabalhar em disposições diversas. Se for necessário estar num palco italiano o ator bem treinado saberá utilizar uma Frente, mas se estiver num teatro de arena esse mesmo ator também saberá utilizar todas as Quatro Frentes ou os quatro pontos, nas palavras do Hugo. A mesma lógica se aplica ao parâmetro 2, porém agora envolvendo mais de um participante. Com mais agentes mais variáveis estão envolvidas, conquanto a lógica continua a mesma: tentar explorar todas as Quatro Frentes durante o exercício.

O parâmetro 3 diz respeito à Frontalidade das partes do corpo do ator. Não apenas o ator deve explorar as Quatro Frentes com seu corpo todo, como também deve saber polarizar as partes do seu corpo para estarem em diferentes Frentes ao mesmo tempo. Me explico: mesmo explorando as Quatro Frentes no decorrer de um exercício, se o corpo do ator troca de frente todo ao mesmo Tempo, isso ainda resulta numa Frontalidade das partes do corpo, isto é, o quadril, o tórax e a cabeça estão sempre direcionados simultaneamente para a mesma Frente. Essa característica empobrece o trabalho seu trabalho, pois sua figura permanece muito similar durante sua evolução. Portanto, juntamente com as mudanças de Frente, ele deve poder, por exemplo, manter o quadril para uma Frente enquanto o tórax está para outra Frente e, idealmente a cabeça para uma terceira Frente.

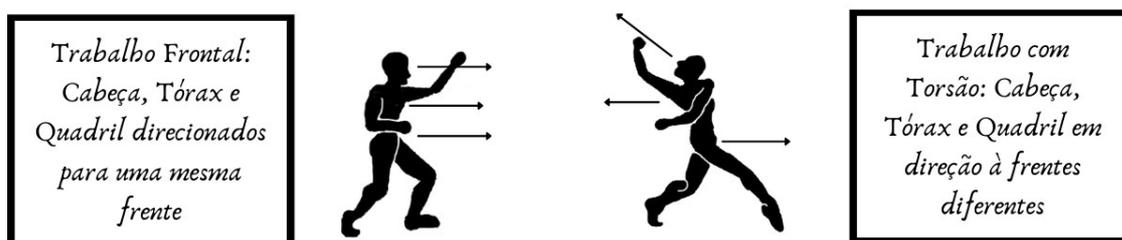


Figura 41

Na Figura 36 acima, notem a diferença de postura do ator da esquerda trabalhando Frontalmente em relação ao da direita utilizando torções. A torção consiste na repercussão plástica das partes do tronco como o quadril, o tórax ou a cabeça se direcionarem para Frentes diferentes. Observem como a figura da direita transmite muito mais movimento do que a da esquerda. Isso se dá pelo fato do primeiro estar numa postura totalmente Frontal geralmente característica de um certo repouso físico o que lhe confere uma certa estaticidade. Enquanto isso o segundo, por estar explorando diversas Frentes simultaneamente parece estar de fato dançando ou pelo menos se movendo.

Isto não significa que uma postura Frontal não deva nunca ser utilizada. Mais uma vez reitero este ponto: o treinamento técnico e a criação possuem objetivos diversos. Quando estamos

criando uma cena de algum espetáculo específico todas as possibilidades são válidas contanto que elas auxiliem a realizar a cena de maneira mais expressiva. Não obstante, como estamos tratando de um exercício realizado numa sala de ensaio cujo objetivo é o desenvolvimento das capacidades expressivas do ator, como regra geral é mais importante trabalhar as torções e evitar a Frontalidade. Também porque esta última é a postura mais comum no cotidiano da vida privada dos atores e, portanto, tende a ser parte de uma zona de conforto enquanto as torções, por serem menos usuais, tendem a necessitar maior treinamento.

Avaliemos então como se deu o exercício da Luara e da Meschick quanto ao quesito Frentes:

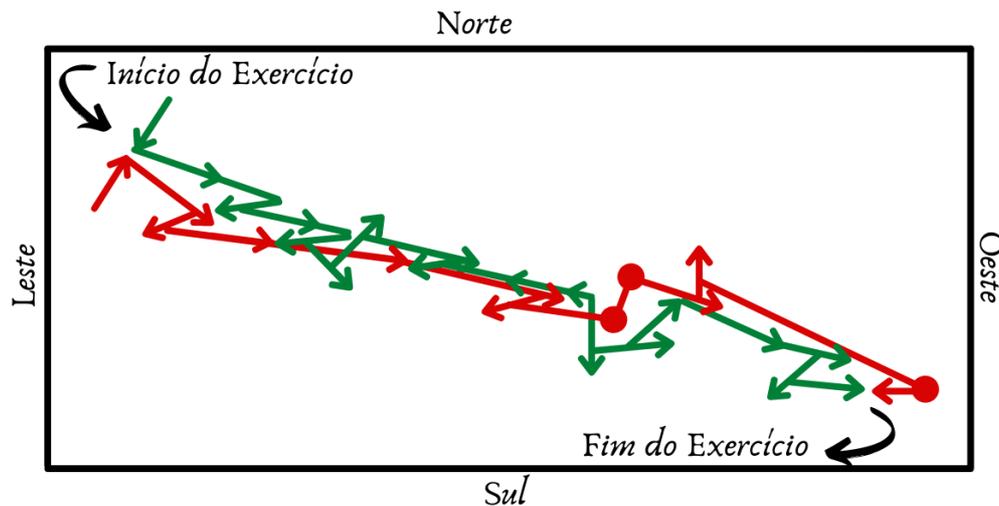


Figura 42

A figura acima procura mapear as Frentes para as quais as atrizes, Luara (Vermelho) e Meschick (Verde), se direcionaram durante a Diagonal. O quadro retangular representa as paredes da sala de ensaio, as setas representam as direções absolutas do corpo em cada momento e os círculos representam giros de 360° ou mais sobre seu próprio eixo. Quando decupados os giros podem ser descritos como uma sucessão rápida de Frentes.

Evidentemente, ambas realizaram com sucesso os parâmetros 1 e 2, pois variaram bastante as Frentes. Meschick variou mais as Frentes ao longo do exercício enquanto a Luara variou menos vezes no decorrer da sua evolução pelo espaço, mas realizou mais giros implicando numa variação constante de Frentes. Já para o Parâmetro 3 podemos ver no vídeo que ambas realizam diversas torções durante todo o exercício, para exemplificar retirei a imagem a seguir (Figura 43) : um momento em que essas torções ficaram mais evidentes (minutagem 00:00:32). Portanto, esse parâmetro também foi bem executado. É possível visualizar a dinâmica de torsão do tronco no corpo da Luara: seu o quadril direcionado para frente, o tronco para a sua direita e a cabeça para trás

conferindo movimento à sua figura.



Figura 43

### 2.4.3. Planos

Como seria então o parâmetro de avaliação da Diagonal para o quesito Planos:

Planos		
Parâmetros de Avaliação	Daslike!	Está Mal!
1. Exploração dos Três Planos individualmente	O ator explora os Três Planos durante o seu exercício transitando organicamente entre cada um	Trabalho num plano só: o ator faz o seu exercício num Plano só
2. Exploração dos Três Planos em grupo	Os atores assumem Planos diferentes durante o exercício e exploram as possíveis combinações entre eles	Trabalho num plano só: os atores estão sempre num mesmo Plano

Tabela 7

Assim como para as Frentes aqui também o objetivo principal é trabalhar a diversidade de Planos em uma performance. Então para ambos os parâmetros temos a mesma avaliação: se o ator, em grupo ou individualmente, trabalha apenas em um Plano o seu trabalho fica mais pobre, pois há menos diversidade expressiva. Por outro lado, um trabalho realizado variando os Planos gera mais movimento e mais possibilidades expressivas para a sua evolução pelo espaço. A única diferença entre os parâmetros 1 e 2 está na complexidade envolvida na proliferação dos agentes performáticos: em grupo os atores devem se preocupar não apenas com a sua performance individual, mas também com a relação entre as performances dos outros atores em termos de Planos.

Avaliemos então como se deu o exercício da Luara e da Meschick quanto ao quesito Planos:

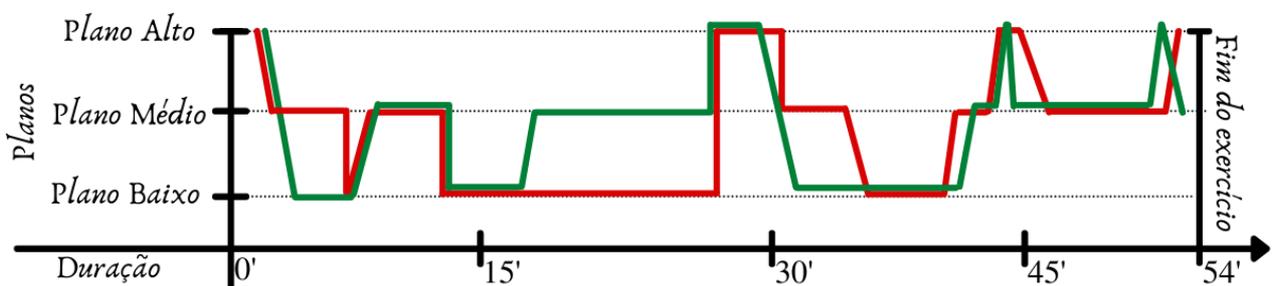


Figura 44

Ambas iniciam a Diagonal no Plano Alto e realizam diversas variações de Planos durante o exercício; algumas das variações são simultâneas das duas atrizes e outras não simultâneas, mas

mesmo nas variações simultâneas elas não ocorrem sempre partindo dos mesmos Planos ou chegando aos mesmos Planos; pela exploração variada de Planos evidenciada no gráfico pode-se confirmar o cumprimento dos dois parâmetros de avaliação. Houve uma exploração dos diversos Planos durante o exercício (parâmetro 1) e enquanto dupla, apesar de haver um visível diálogo ente as duas atrizes, as suas variações de Planos não foram repetitivas ou previsíveis: quando houve necessidade as variações foram semelhantes e quando não elas foram díspares evidenciando a riqueza da sua composição com relação ao quesito Planos (parâmetro 2).

#### 2.4.4. Características Formais

Comecei elaborando sobre os parâmetros de avaliação relativos aos quesitos Planos, Frentes e Tempo, todos três são parâmetros espaço/temporais que denotam a posição, a direção e a velocidade do corpo em movimento. Agora abordarei os parâmetros de avaliação relativos aos quesitos Características Formais e Tônicas Musculares ambos já mais relativos às dinâmicas da movimentação do ator.

Os parâmetros espaço/temporais são poucos e, na sua simplicidade, descrevem grande parte do movimento, mas as dinâmicas da movimentação podem ser infinitas e, por isso, é mais desafiador expor com exatidão exatamente o que é avaliado pelo Hugo em cada caso. Tentarei fazer uma descrição que consiga abarcar a maior parte delas de maneira que possamos vislumbrar um pouco da dinâmica de avaliação, mas não seria possível nem proveitoso esmiuçar cada caso em particular.

<b>Características Formais</b>		
<b>Parâmetros de Avaliação</b>	<b>Daslike!</b>	<b>Está Mal!</b>
1. Manutenção da proposta do exercício	Trabalho com rigor técnico: O ator se mantém fiel à proposta do exercício	Trabalho sem rigor técnico: O ator não consegue me manter fiel à proposta do exercício e volta, portanto, ao seu lugar comum
2. Solução criativa para as dificuldades da proposta	O ator consegue resolver as dificuldades da proposta solucionando organicamente e muscularmente a sua movimentação	O ator fica travado, recorrendo à Memória para tentar resolver as dificuldades perdendo a organicidade e a fluidez da sua movimentação

*Tabela 8*

A tabela 8 acima procura esmiuçar os parâmetros de avaliação da Diagonal para o quesito Características Formais.

Quando o Hugo provoca o ator com a inserção de alguma Característica Formal em um exercício, normalmente seu objetivo é incitar o ator a explorar possibilidades com as quais ele não está acostumado, incitá-lo a sair do seu lugar comum. Porém, sair dos nossos padrões e vícios de movimento não é uma tarefa fácil, o corpo, assim como a mente, tendem a resistir à tarefa de explorar algo novo, mesmo quando a intenção é sincera de querer se desenvolver. Isso pode ter dois resultados: o ator pode iniciar o exercício tentando executar a Característica Formal, mas logo em seguida voltar, ainda que inconscientemente, ao seus padrões usuais de movimento, ou então o ator

pode tentar executar a Característica Formal nova, mas perder a fluidez e a organicidade da sua movimentação. O primeiro caso se refere à execução do parâmetro 1 e o segundo caso à execução do parâmetro 2, mas em ambos os casos o ator não consegue executar a provocação do diretor.

Por meio da reiteração do exercício essas dificuldades costumam se resolver e o aluno descobre, apesar das dificuldades, novas soluções corporais. Aqui voltamos à discussão da dificuldade vs Sensibilidade de um exercício (Figura 37). A a Característica Formal proposta pelo diretor consiste num elemento extra, uma dificuldade a mais para a performance do ator que naturalmente afeta a Sensibilidade do seu movimento. A Sensibilidade, como exposto anteriormente, se caracteriza como uma capacidade de adaptabilidade e Permeabilidade ao momento presente e, quando se está realizando uma movimentação com uma Característica Formal nova, o ator deve estar no momento presente se sua intenção é encontrar soluções performáticas para sua evolução pelo espaço. E, como exposto acima, quando deparado com uma dificuldade, se o ator não conseguir superá-la através da exploração intuitiva do movimento, ele tenderá para a racionalização travando a fluidez do movimento ou então para a não execução da Característica Formal e retorno aos padrões usuais da sua movimentação.

Como exemplo, referencio uma recordação de quando o Hugo, durante a Oficina, alertou que o meu trabalho estava muito Frontal, isto é, minha cabeça, meu quadril e meu tórax estavam quase sempre para uma mesma Frente. Para me provocar a sair desse padrão ele me sugeriu fazer um exercício inteiro sempre em torção; durante todo o exercício meu quadril nunca deveria estar na mesma direção que o meu tórax. Inicialmente eu tentei realizar a proposta, mas como não estava acostumado com essa nova Característica Formal, se eu me distraísse o corpo voltava involuntariamente à postura frontal.

Em uma segunda tentativa eu tentei ser muito rigoroso com a proposta e, com muita atenção, não permiti que o corpo assumisse a postura frontal em nenhum momento. Porém, como minha solução se deu por meio da racionalização da minha performance, a minha movimentação ficou marcada por pausas nas quais eu tentava prever os meus próximos passos. O exercício perdeu, portanto a sua fluidez. Apenas depois de muitas tentativas e com muito esforço foi possível realizar o exercício fluidamente assim como abandonando a Frontalidade.

Independente do quesito (Tempos, Frentes, Planos, Características Formais ou Tônicas Musculares) essa dinâmica de dificuldade versus sensibilidade será aplicável. Porém, como as Características Formais são empregadas pelo Mestre com o intuito de quebrar os padrões de movimento dos atores e incitá-los a descobrir novas possibilidades, essa dinâmica fica evidente.

No caso do exercício da Luara e da Meschick o Hugo não deu nenhuma orientação específica quanto às Características Formais e a exploração deste Parâmetro do Movimento ficou ao

encargo e arbítrio das atrizes. Não é possível, portanto, avaliar seu exercício conforme os parâmetros 1 e 2, mas podemos fazer uma avaliação da exploração da variedade de Características Formais. Alguns exemplos: ao longo do exercício podemos ver ambas as atrizes realizarem movimentos com impulso e torsão; Luara em determinado momento realiza um movimento tremendo contrastante com o resto da sua performance; ambas variam bastante entre gestos semelhantes a uma luta e outros semelhantes a uma dança a dois; também aparecem giros e transferências de peso entre os corpos das atrizes. Essa quantidade considerável de transformações e explorações de Características Formais ocorrem num tempo de pouco menos de 1 minuto e todas as evoluções foram realizadas com bastante domínio corporal não transparecendo nenhum desequilíbrio inesperado ou falta de habilidade. Tendo isto em vista, podemos concluir que ambas exploraram com bastante satisfatoriedade o Parâmetro do Movimento das Características Formais.

## 2.4.5. Tônicas Musculares

Vejam os parâmetros de avaliação da Diagonal para o quesito Tônicas Musculares:

<b>Tônicas Musculares</b>		
<b>Parâmetros de Avaliação</b>	<b>Daslike!</b>	<b>Está Mal!</b>
1. Tônica Muscular adequada para expressar o estado interno a ser trabalhado	A Tônica Muscular do ator reflete o estado interno a ser trabalhado e/ou o ator consegue gerar em si este estado interno por meio da execução externa da Tônica Muscular correspondente.	A Tônica Muscular não reflete o estado interno a ser trabalhado e, conseqüentemente, o ator não consegue gerar em si este estado interno.
2. Organicidade da Tônica Muscular: o corpo todo num só estado	O corpo inteiro do ator está organicamente expressando o estado interno em questão, isto é, todas as partes do corpo compõem juntas uma mesma Tônica Muscular.	A Tônica Muscular do ator está fragmentada: uma parte do seu corpo está numa Tônica Muscular e a outra parte em outra Tônica Muscular comprometendo a expressão completa do estado interno em questão.

Tabela 9

A Tônica Muscular é a principal ferramenta para expressar e/ou gerar estados internos na atriz. Já esmiucei os detalhes sobre a Tônica Muscular num capítulo anterior, portanto, não há necessidade de nos delongarmos nas minúcias aqui, mas para refrescar a memória lembremos: a Tônica Muscular é uma disposição muscular geral e orgânica assumida pelo corpo quando ele está experienciando e expressando algum estado emocional interno. Isso inclui não apenas as várias tensões e distensões de cada músculo do corpo como também as posturas, eixos de equilíbrio, contrapesos e apoios do corpo quando este é permeado de tal estado.

Por exemplo, quando alguém está com raiva a sua Tônica Muscular é totalmente diferente de quando alguém está apaixonado: na raiva o corpo fica teso, os movimentos duros e potencialmente explosivos, o olhar aberto e fixo no alvo da raiva, dentre outras características; já na paixão o corpo é languido, mas leve, os movimentos suaves e brincalhões o olhar sonhador e perdido no objeto da sua paixão. Evidentemente, existem muitas formas de raiva e de paixão, é possível ter a Tônica Muscular da raiva e o olhar perdido, por exemplo, mas isso se dá quando os estados emocionais são complexos; para os fins do treinamento de que estamos falando e para poder dar um exemplo de fácil entendimento para esta demonstração estarei me referindo à raiva e à paixão de uma maneira mais simplista; para o benefício do leitor. Este é o ponto essencial: a Tônica

Muscular do corpo do ator vai variar conforme o estado emocional que ele deseja vivenciar e, como resultado disso, expressar. Eu dei o exemplo da raiva e da paixão, mas poderia muito bem ser violência, amor, desejo, cansaço, êxtase, dentre infinitas possibilidades, ou até mesmo imagens mais complexas como no segmento 4 quando o Hugo pede aos atores para realizarem o exercício com “a sabedoria de não me queimar no fogo”. O domínio das Tônicas Musculares referentes a cada estado, isto é, a capacidade da atriz de expressar com a maior exatidão possível o estado interno necessário a sua performance será o parâmetro de avaliação para este quesito.

O parâmetro 1 diz respeito ao entendimento físico e muscular por parte do ator da Tônica Muscular necessária para expressar um estado interno em questão ou então para gerar em si este mesmo estado. Por exemplo, se o estado é “violência”, como no segmento 2, dificilmente o seu corpo será relaxado ou lânguido. Mais acertadamente haverá maior tensão nos músculos e os movimentos serão mais agressivos e indelicados.

Se o ator quer expressar a “Violência”, mas o seu corpo permanecer relaxado, seus movimentos leves e sua evolução delicada ele não estará se utilizando da Técnica Muscular. Talvez ele esteja imaginando o objeto da sua violência ou criando em sua cabeça uma situação narrativa na qual a violência esteja presente, mas todos esses recursos são característicos de uma Psicologização da “violência”, recurso que pode ser identificado por meio da ausência de uma manifestação externa desse estado ou então por uma representação estereotipada do mesmo. Ele não vivencia a violência no seu corpo e, portanto, também não a transmite para o seu público. Neste caso “Está Mal!”. Para ser “Daslike!” o ator deve ter muito claro como é a corporificação da “violência”, qual a Tônica que a sua musculatura deve assumir.

Uma Tônica Muscular só é efetiva quando ela se torna a ponte conectando o estado interno e a manifestação externa, caso contrário há algo de errado. Se apenas o estado interno for acionado, mas não houver manifestação externa trata-se apenas uma emoção Psicológica experienciada pelo ator. Por outro lado, se houver uma manifestação externa, mas estiver desconectada do estado interno resultará apenas uma carcaça da emoção, uma representação pictórica sem a essência vital que a anima. Uma Tônica Muscular bem utilizada envolve e conecta os dois lados da moeda – estado interno e manifestação externa – de maneira simbiótica, isto é, um afetando e interferindo no outro: o estado interno interferindo na forma da manifestação externa e a execução desta afetando a experiência do estado interno.

As vezes o ator tem essa clareza interna, mas, talvez por algum entrave ou por distração, o seu corpo não assume a Tônica Muscular necessária como um todo. Por exemplo, o ator pode ter toda a parte superior do seu corpo na Tônica da “violência”, mas por algum motivo, suas pernas permanecem muito relaxadas. A figura final se mostra, portanto, um pouco estranha: meio violenta

e meio não-violenta. Neste caso é o parâmetro 2 que “Está Mal!”: o ator sabe executar aquela Tônica Muscular, mas não o faz como um todo orgânico.

No caso do exercício da Luara e da Meschick, assim como para as Características Formais, o Hugo não conferiu a este exercício nenhuma indicação de qual estado interno deveria ser trabalhado ficando a exploração das Tônicas Musculares sujeita ao arbítrio das atrizes. Avaliando o exercício delas é possível distinguir alguns momentos em que o vislumbre de um estado específico fica mais evidente: quando uma olha nos olhos da outra e temos por 3 segundos uma sensação de uma briga prestes a estourar ou quando a Luara joga o seu peso sobre a Meschick e ambas fazem uma transferência harmônica de peso com um suspiro resultando na sensação de um estado leve de brincadeira no ar.

Contudo, é nítido que a exploração do Parâmetro das Tônicas Musculares não foi o foco do exercício das atrizes. Em geral, este parece mais uma demonstração técnica de dança do que uma cena com densidades diferentes. Os estados e as Tônicas Musculares correspondentes estão presentes como é perceptível nos exemplos acima, mas não são a atração principal da prática. Ainda assim, quando elas aparecem, são realizadas com a Tônica Muscular adequada (parâmetro 1) e com a totalidade orgânica do corpo (parâmetro 2), portanto podemos sim afirmar ser este um exercício satisfatório quanto a este quesito.

## 2.4.6. Sensibilização do Movimento

<b>Sensibilização do Movimento</b>		
<b>Parâmetros de Avaliação</b>	<b>Daslike!</b>	<b>Está Mal!</b>
1. Disponibilidade para a exploração dos Movimentos	O ator explora diferentes Parâmetros do Movimento para sair da sua Memória Interpretativa	O ator se mantém nos Personagens e movimentações que lhe são familiares, não há exploração dos Parâmetros do Movimento
2. Criatividade nas proposições	O ator busca soluções novas para a sua movimentação que não estão no seu repertório de movimentos	O ator repete padrões já conhecidos ou então repete uma movimentação nova, mas sem transformá-la
3. Permeabilidade ao momento presente	O ator está aberto a responder tanto às influências externas seja do diretor, do ambiente ou do público quanto ao seu estado interno daquele momento	O ator insiste numa ideia de movimento ignorando as influências tanto externas quanto internas que poderiam de outra forma transformá-la

*Tabela 10*

Passemos então para a nossa última sessão dos parâmetros de avaliação da Diagonal relativa ao quesito Sensibilização do Movimento descritos na Tabela 10 acima.

Apesar da Sensibilização, enquanto atitude mental, afetar a forma e as dinâmicas do movimento ela não constitui um Parâmetro do Movimento, isto é, ela não descreve como o movimento é executado. Quando se trata de um Parâmetros do Movimento como o Tempo, por exemplo, se um Tempo específico é determinado o movimento se move naquele Tempo: se é Câmera Lenta o movimento será em Câmera Lenta, se é Rapidíssimo o movimento será Rapidíssimo. Já no caso da Sensibilização não é tão simples determinar a forma do movimento, pois se trata de uma disposição interna, uma atitude mental do ator.

Porém, como vimos, a disposição interna Sensível deve ser um dos fundamentos da sua movimentação na Técnica Muscular: sem Sensibilização ela se torna uma técnica rígida, um aprendizado disciplinar cujo o objetivo é apenas domar o corpo executando os Parâmetros do Movimento. Onde estaria então a criatividade numa prática como esta? Para corporificar a Técnica Muscular é preciso um aprendizado minucioso, laborioso e perfeccionista, mas também é necessário um aprendizado de como ser livre, de como ser criativo, de como responder às experiências novas de cada dia.

O quesito Sensibilização se propõe a avaliar esse aspecto. Para tanto, observei três parâmetros usados pelo meu Mestre para determinar se um ator realiza uma performance Sensível

ou não: Disponibilidade (parâmetro 1), Criatividade (parâmetro 2) e Permeabilidade (parâmetro 3).

Primeiramente o Hugo observa se o interprete repete demasiadamente uma mesma movimentação ou então segue sempre num mesmo Personagem durante o exercício ou em vários exercícios seguidos. Isso demonstra não haver exploração do repertório dos movimentos naquele exercício: o ator se mantém nos Personagens e movimentações pertencentes ao seu lugar comum, ao seu arcabouço familiar. Para incitar o ator a se libertar desses padrões viciosos de movimentação, o Hugo geralmente recorre à alterações nos Parâmetros do Movimento: se o ator costuma estar sempre no Tempo Lento, por exemplo, o Hugo o provoca a ir para o Tempo Rapidíssimo, ou então se o seu trabalho é muito Frontal ele o provoca a fazer torções. Essas alterações de ordem mecânica tendem a gerar uma situação nova para o ator forçando-o a sair do seu lugar comum e tornando seu exercício mais exploratório e Criativo (parâmetros 1 e 2).

A falta de Criatividade e de exploração num exercício geralmente tem sua causa na disposição interna do ator. Quando ele não está Permeável ao momento presente dificilmente ele será Criativo, pois a Criatividade não é algo que surge do interior essencial do ser humano, mas da sua interação com o experienciado e principalmente se sua vivência for no momento presente. Quando o ator estiver atento e apto a responder com agilidade às provocações do inusitado, da singularidade daquele momento, inevitavelmente o seu movimento será Criativo e exploratório. Por exemplo, se ele está acostumado a fazer tragédia, mas naquele dia ele fez um movimento que causou riso na plateia, não aproveitar aquele riso e simplesmente ignorá-lo demonstra uma rigidez na sua interpretação, não houve mudança de atitude. Um ator Sensível está Permeável ao que acontece ao seu redor e, dependendo da situação, poderia usar esse riso a favor da sua performance. Assim se dá a dinâmica de avaliação para o parâmetro 3.

Vejamos as palavras do Mestre sobre a Permeabilidade ao momento presente:

“Não quer dizer que eu não esteja interpretando agora, interpreto o tempo inteiro: vivo, interpreto. Agora, como interpreto? Sou criativo ou não sou criativo? Me deixo influenciar por las coisas que trocam al redor? Mi pensamiento puede trocar porque teu olho me mira de una maneira diferente ou porque el interesse teu se deposita en outras palabras? Entonces eu já vou àquelas palavras, elas vêm sozinhas, el pensamiento se transforma rapidamente. Muitas vezes você fica muito surpreso quando você vai conduzindo algo e essa coisa que te provoca isso troca rapidamente (...) e você fica assim: que passou? Isso é lo que eu acho que provoca uma discusión: quando você não sabe dominar isso, quando você se afirma en tua posición em vez de deixar que isso seja Permeável.”<sup>76</sup>

---

76 Hugo Rodas em entrevista realizada em 13 de Novembro de 2020 (Parte 3 da entrevista. Minutagem: 00:04:57)

No caso do exercício das nossas atrizes é possível ver ambas bastante Permeáveis ao momento presente visto que entre elas há uma receptividade recíproca nas proposições surgidas da improvisação. Isso fica evidente porque em nenhum momento vemos uma relação em que uma faz e a outra segue; muito pelo contrário, ao longo da Diagonal é até difícil perceber qual das duas propôs qual evolução de movimento e ambas parecem se mover como um só corpo no qual cada parte responde prontamente ao movimento do seu duplo. Uma capacidade de escuta e resposta tão ágil num exercício improvisado só é possível se ambas estiverem Permeáveis ao momento presente (parâmetro 3), isto é, abertas às proposições e flexíveis o suficiente para se adaptarem a cada momento.

Também é nítida a Disponibilidade para a exploração de movimentos inusitados (parâmetro 1) em ambas devido aos diversos momentos em que as vemos, numa fração de segundos, se surpreenderem com uma proposição nova, mas mesmo assim jogar junto e fluir com ela. Também a diversidade de Tempos, Planos, Frentes, Características Formais e Tônicas Musculares explorados no exercício atesta para uma afiada Disponibilidade de exploração.

Por fim, vemos a Criatividade em que elas realizam suas evoluções pelo espaço pela diversidade de movimentos realizados sem nenhum preparo coreográfico anterior, isto é, sem combinar nada anteriormente. Tudo foi criado no momento mesmo em que a situação apareceu e as transformações inusitadas de uma proposta para a outra evidenciam essa criatividade corporal de resolver e reinventar os movimentos em conexão consigo mesmo e com o outro, propondo e sendo provocado, em suma, dançando (parâmetro 2).

Tendo satisfeito esses parâmetros ambas realizaram o exercício de maneira “Daslike” com relação ao quesito Sensibilização do Movimento.

## 2.5. A ficção dos parâmetros de avaliação

Apesar dos parâmetros de avaliação poderem ser enumerados e detalhados como feito acima na prática o Hugo não os racionaliza desta forma. Essa dissecação dos requisitos para se ter um exercício “Daslike” é resultado de uma análise minha das observações feitas pelo Mestre em cada variação do exercício da Diagonal apresentados nos 4 segmentos analisados neste capítulo. Quando dispostos da forma como fiz acima pode-se ter a impressão de que todo esse procedimento é cartesiano e racional. Em realidade, na prática, trata-se de um processo muito mais intuitivo.

Assistir a um exercício e saber distinguir o que está mal e o que está bem e saber como provocar os atores para melhorar suas performances são qualidades adquiridas com a experiência. São difíceis de passar adiante e demandam um o aluno interessado e a oportunidade de vivenciar aquele conhecimento na prática. Em outras palavras, os direcionamentos do Hugo para os seus atores são efetivos justamente porque ele tem muita experiência como ator. Ele conhece as dificuldades que aparecem ao tentar desenvolver em si mesmo uma técnica por ter experienciado por si próprio essas dificuldades. Faço essa ressalva no intuito de reiterar o caráter oral e vivencial do conhecimento contido no ofício do ator: não basta ler esta dissertação e seguir o passo a passo para se adquirir uma técnica até porque a análise acima não esgota a totalidade do apreendido e vivido ao longo desses doze anos de convívio com meu Mestre: a maioria das experiências simplesmente não são passíveis de serem colocadas no papel.

Tendo feito a descrição acima do exercício da Diagonal vimos como são aplicados os Dois Aspectos da Técnica Muscular (Domínio dos Parâmetros do Movimento e Sensibilização do Movimento) na prática. Resumamos, portanto, o que foi analisado:

A Diagonal é um exercício que permite uma ampla gama de possibilidades de provocação por parte do diretor e uma ampla gama de possibilidades de proposição para o ator. A interação entre a provocação e a proposição constitui-se um processo criativo sempre constante mesmo quando não há uma montagem de um espetáculo em um horizonte próximo. Por meio da prática da Diagonal o ator treina permanecer constantemente numa situação de cena e, portanto, sempre criando. Tal treinamento auxilia no estabelecimento da atitude mental adequada e fundamental para o seu desabrochar como intérprete na Técnica Muscular. O sucesso ou não num exercício depende da execução Criativa e exploratória dos Parâmetros do Movimento a partir de uma disposição interna Sensível, isto é, não Interpretada ou premeditada. Isto só é possível se o ator adotar uma disposição interna de Permeabilidade ao momento presente.

Em resumo, nas palavras do Hugo, o exercício é:

“(…) todo lo que falamos até agora, todo, absolutamente todo reunido en isso. E isso és individualmente, como já falamos, és en dueto como já falamos, en diferentes tiempos: quando você quer congelar, quando você quer iniciar isso en câmara lenta, quando você precisa ser em câmara rápida, como é isso que trabalho com o outro ou com os outros en esse espaço. (...) É muito simples, todo lo que tuvimos falando até agora posto aí, trabalhado aí, aplicado en este espaço.”<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Hugo Rodas em entrevista realizada em 13 de Novembro de 2020 (Parte 5 da entrevista. Minutagem: 00:00:18)

## Considerações Finais

Encontro me agora ao final desta jornada.

Dediquei-me a mapear os princípios técnicos utilizados pelo meu Mestre da forma mais sintética e clara que pude. Resta-me agora considerar o trabalho realizado ponderando as suas conquistas assim como suas lacunas.

Como coloquei na introdução deste manuscrito, a tentativa de averiguar os artifícios pedagógicos do meu Mestre nasceu igualmente da volição de honrá-lo com um registro analítico da sua técnica como também do desejo de refletir sobre o meu próprio aprendizado enquanto artista. Esse exercício me rendeu muitíssimas horas de ponderação e resultou numa compreensão mais completa – pelo menos assim o sinto – dos procedimentos responsáveis por formar e desenvolver a minha destreza no ofício do ator. Vejo com maior clareza a gênese de muitas das noções técnicas e estéticas que eu considerava como minhas, mas que agora me parecem terem sido transmitidas por meio do fluxo contínuo da tradição oral.

Huguito aprendeu com as suas mestras e mestres, apropriou-se e transformou aquele saber e passou a transmiti-lo para incontáveis artistas, dentre eles Flávio Café. Eu, que recebi com tanto zelo e carinho apenas parte desse saber – pois todo mestre quando morre leva consigo muitos conhecimentos ainda ocultos aos seus discípulos – agora também o estou transformando e dele me apropriando para tornar me também digno de carregar essa jóia preciosa e um passá-la adiante. Por meio deste trabalho, a minha maneira, sinto ter contribuído para a manutenção e desenvolvimento desta abordagem técnica para o ator.

Reconheço, contudo, que o presente trabalho não esgota os ensinamentos do meu Mestre e talvez nenhum trabalho jamais consiga realizar essa empreitada. Para início de conversa o escopo da pesquisa se limitou apenas à experiência dos últimos doze anos de vida do Hugo e, das inúmeras aventuras vividas ao seu lado, decidi me debruçar com mais detalhe apenas nos dois anos formativos da Oficina de Treinamento para o Ator. Desses dois anos apenas dezoito registros parciais de algumas das aulas de 2009 permaneceram na história e dos vários exercícios presentes nesses registros dediquei um tempo considerável analisando apenas a Diagonal. Mesmo assim, resultaram mais de cento e cinquenta páginas...

Os princípios abordados aqui consistem num resumo dos pontos da Técnica Muscular que pareceram mais relevantes a minha subjetividade de aluno e cujo aprendizado eu dominei com mais desenvoltura. Meu desejo megalomaniaco almeja completar o relato tanto dos pontos apreendidos e também dos não tão bem compreendidos em sua totalidade, mas o cansaço e os limites espaço-

temporais costumam limitar tais ilusões. Um projeto como este só pode ser resultado de uma vida inteira de trabalho e ainda assim o ofício do ator continuará carregando consigo os mistérios de Dionísio. Segredos experienciáveis, mas nunca racionalizáveis por completo.

Deixo, contudo, alguns apontamentos para futuras pesquisas nesta abordagem técnica para o ator, pois alguns aspectos ainda merecem um aprofundamento:

Ao final do capítulo sobre o Segundo Aspecto da Técnica Muscular (Sensibilização do Movimento) expresse a qualidade flexível e adaptável que esta abordagem deseja desenvolver na atriz. A capacidade de ser como a água – como o queria Bruce Lee em seu *Jeet Kune Do* (2016) – isto é, não possuir nenhuma forma para poder assumir todas as formas me parece um princípio bastante fundamental para o artista da minha tradição. Tal atitude é a raiz da improvisação, da criação em performance (em contraposição à criação pré e pós ação) e da liberdade do intérprete. Explorara os caminhos da Técnica Muscular para atingir essa liberdade instiga a minha vontade de investigar.

Uma tal jornada possivelmente transitaria também pelas discussões sobre o fenômeno do “trase” experienciado durante o treinamento do ator (e também, por vezes, em cena) sobre o qual não quiz discorrer aqui por desviar demasiadamente do foco da pesquisa. Para um tal objeto de pesquisa o exercício da Câmera Lenta que realizávamos por horas a fio durante a Oficina pode oferecer um foco de análise correspondente. Além da minha própria experiência, alguns relatos de colegas meus apontam para este exercício como um dos caminhos passíveis de levar a uma experiência “transpessoal” similar, ao meu ver, ao fluxo criativo relatado por Nachmanovitch citado anteriormente. Uma experiência proporcionada por esta Técnica cuja compreensão ainda é muito obscura, mas, por isso mesmo, possivelmente germinadora de futuras pesquisas.

Independetemente desta abordagem, o exercício da Câmera Lenta por si só, devido tanto a sua centralidade nas aulas do Mestre quanto a sua eficácia como ferramenta pedagógica, merece um debruçamento analítico digno da sua importância.

Também a coralidade específica enfatizada pelo Hugo fornece um campo de discussão amplo por propor uma relação diferenciada entre os indivíduos do coro baseada na identidade e no senso de pertencimento mais do que na ação dramática em si. Tal noção de coro por sua vez extrapola a cena e acaba se refletindo na forma como o Mestre organiza os artistas a sua volta: em grupos com identidades próprias, com um senso de missão estética e uma perspectiva coletivista e comunal para a criação reminescente das ideologias dos anos 70.

Outro desdobramento natural deste trabalho envolve a sistematização das proposições técnicas aqui mapeadas. O objetivo inicial da pesquisa consistia justamente no desenvolvimento de

uma metodologia prática dando continuidade à própria pesquisa do Mestre como pesquisador associado da UnB. Contudo, ao me debruçar sobre o material analisado percebi a necessidade de um trabalho prévio de mapeamento, pois a forma pedagógica muitas vezes caótica e improvisada do Hugo dificultava uma exposição muito sistemática dos seus ensinamentos. Porém, acredito que agora, tendo mapeado os princípios que fundamentam seu trabalho para o ator talvez seja possível pensar em desenvolver uma metodologia não de Hugo Rodas, mas da Técnica Muscular.

Esses são apenas alguns dos desdobramentos possíveis da presente pesquisa que me parecem mais evidentes no momento. Vê-se que mesmo sem fugir do escopo do treinamento técnico da atriz o trabalho de Hugo Renato Rodas Guisto constitui uma fonte fértil de assuntos a serem investigados.

Tendo iniciado este trabalho com o Mestre em vida, hoje, após o seu falecimento, sinto imensamente a sua falta. Gostaria de poder mostrar a ele essas tantas páginas de homenagem, mais uma confirmação do valor do seu trabalho. Para mim tê-lo conhecido, ouvido seus ensinamentos e convivido com sua presença imponente transformou a minha maneira de enxergar a vida e a arte. Finalizo feliz de poder colocar no papel meu aprendizado e deixar registrado este relato de um apaixonado pela vida, de um louco, de um buscador incansável, de um revolucionário e de um devoto irreverente da arte. Tenho certeza de que ele está, neste momento, enebriando-se mergulhado na banheira de vinho de Dionísio enquanto canta e dança seu eterno bailado do amor.

O que aprendi com meu Mestre?

...

Viver.

...

Un beso, amore...

## Referências

### Referências Teatrais

AGRUPAÇÃO TEATRAL AMACACA, Espetáculo “Ensaio Geral”, Dramaturgia: Agrupação Teatral Amacaca, Direção: Hugo Rodas. 2011.

AGRUPAÇÃO TEATRAL AMACACA, Espetáculo “Punaré e Baraúna”, Dramaturgia: Agrupação Teatral Amacaca, Direção: Hugo Rodas. 2015.

AGRUPAÇÃO TEATRAL AMACACA, Espetáculo “OperATA”, Dramaturgia: Agrupação Teatral Amacaca, Direção Hugo Rodas. 2016.

AGRUPAÇÃO TEATRAL AMACACA, Espetáculo “Os Saltimbancos”, Dramaturgia: Chico Buarque e Sergio Bardotti, Direção: Hugo Rodas. 2011.

AGRUPAÇÃO TEATRAL AMACACA, Espetáculo “Metanóia”, Dramaturgia: Agrupação Teatral Amacaca, Direção: David Climent. 2019.

AGRUPAÇÃO TEATRAL AMACACA, Espetáculo “Poema Confinados”, Dramaturgia: Agrupação Teatral Amacaca, Direção: Hugo Rodas. 2020.

AGRUPAÇÃO TEATRAL AMACACA, Espetáculo “O Rinoceronte”, Dramaturgia: Eugène Ionesco, Direção: Hugo Rodas. 2019.

RODAS, H. MOTA, M. Espetáculo “Salomônicas”. Direção Hugo Rodas. Dramaturgia: Marcus Mota. 2017.

RODAS, H. MOTA, M. Espetáculo: “Rei David”. Direção Hugo Rodas. Dramaturgia: Marcus Mota. 2012.

RODAS, H. BRECHT, B. Espetáculo “Ópera dos Três Vinténs”. Direção Hugo Rodas. Dramaturgia: Bertolt Brecht. 2009.

RODAS, H. MOTA, M. Espetáculo “O Rinoceronte”. Direção Hugo Rodas. Dramaturgia: Eugène Ionesco. 2006.

RODAS, Hugo. Espetáculo “Rosa Negra: Uma Saga Sertaneja”. Direção Hugo Rodas. 2002.

### **Referências Bibliográficas**

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BUARQUE, Chico. *Os Saltimbancos*. Cara Nova Editora Musical LTDA: São Paulo, 1976.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEE, Bruce. *O TAO do Jeet Kune Do*. São Paulo: Veneta, 2016.

RODAS, Hugo. *Processo continuado de formação em interpretação: Ensino, pesquisa e documentação de um método não sistematizado*. Revista Dramaturgias n°13, 2020.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Free Play: La improvisación en la vida y em el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Meierhold*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

## **Entrevistas**

Entrevista com Hugo Rodas realizada em 13 de Novembro de 2020 para a presente pesquisa (vide ANEXO II)

Depoimento de Marcellus Inácio realizado em janeiro de 2022 sobre sua experiência como aluno.

## **Referências Audiovisuais**

Registros das Oficinas de Treinamento para o Ator (vide ANEXO I)

## **Sites**

AGRUPAÇÃO TEATRAL AMACACA. **Amacaca**, 2021. Site oficial da ATA. Disponível em: <https://amacaca.com.br/site/ata/>. Acesso em: 09, Nov 2021.

## GLOSSÁRIO DA TÉCNICA MUSCULAR

**CÂMERA LENTA:** 1. Ato de se mover em uma velocidade extremamente lenta como o desabrochar de uma flor ou o nascer do sol. 2. O mais lento dos Seis Tempos – também chamado de Lentíssimo – em que um movimento pode ser executado. 3. Um exercício muito recorrente nas aulas do Hugo no qual os alunos devem se mover organicamente e com o corpo todo em um só tempo que deve ser o mais devagar possível.

**CAMINHO CIRCULAR:** 1. Forma de se mover de forma circular – evitando caminhos em linha reta – possibilitando a distribuição do peso em mais pontos da trajetória percorrida o que diminui a força necessária para a execução total do movimento. 2. O oposto do Caminho Frontal. 3. Um dos Quatro Fundamentos da Técnica Muscular.

**CAMINHO FRONTAL:** Forma de se mover em linha reta – sem circularidade – portanto, necessitando de maior força para a execução total do movimento. 2. O oposto do Caminho Circular.

**CAMINHO MUSCULAR:** Termo que sugere uma investigação e experimentação do corpo, uma via expressiva para alcançar as diversas Tônicas Musculares necessárias à cada situação e a cada papel. Cada emoção tem a sua “característica muscular” e o papel do treinamento do ator é investigar através do Caminho Muscular a Tônica Muscular de cada emoção para utilizá-la nas situações adequadas. Também constitui a proposição positiva do Hugo que complementaria a sua negação do caminho Psicológico percorrido pela Técnica Psicológica.

**CAPACIDADES SENSÍVEIS:** habilidades decorrentes da atitude mental correta a serem desenvolvidas pelo ator da Técnica Muscular com a finalidade de eliminar as suas inibições criativas de ordem mental. São elas: Permeabilidade ao momento presente, Criatividade nas proposições e Disponibilidade para a exploração do inusitado.

**CARACTERÍSTICAS FORMAIS:** Um dos Parâmetros do Movimento que diz respeito à forma como um movimento é realizado. *e.g.:* Um movimento pode ser feito com torsão, com impulso, com oposições ou paralelismos, preenchendo os espaços, aberto ou fechado, etc...

**CONGELADO:** Ver Pausa.

**CRIATIVIDADE:** Criatividade nas proposições; uma das três Capacidades Sensíveis que promovem a Sensibilidade do Movimento. O ator Criativo na Técnica Muscular consiste naquele que consegue em performance propor soluções novas e para ele inusitadas; é o ator imerso num estado Sensível possibilitando-o deixar-se conduzir mais do que conduzir e assim, ele está aberto para o novo.

**DEFENDER UM PERSONAGEM:** 1. Sinônimo de Interpretar. 2. Insistir num padrão de movimentos resultante de um lugar comum do ator – a sua zona de conforto – em detrimento de se permitir descobrir novos movimentos conforme os estímulos surgidos inesperadamente de momento a momento durante sua performance. 3. Ver Personagem.

**DIAGONAL:** Nome de um dos exercícios mais famosos do Hugo no qual os atores devem atravessar a sala de ensaio diagonalmente explorando os Parâmetros do Movimento de forma Sensível.

**DISPONIBILIDADE:** Disponibilidade para a exploração do inusitado; uma das três Capacidades

Sensíveis que promovem a Sensibilidade do Movimento.

**DOIS ASPECTOS DA TÉCNICA MUSCULAR:** Domínio dos Parâmetros do Movimento e Sensibilização do Movimento.

**ESFERA:** Um dos Parâmetros do Movimento relativo à espacialidade do movimento. A Esfera é o espaço de investigação imediatamente em torno do ator até onde ele possa alcançar com seus braços ou pernas em todas as direções.

**FRENTE:** A direção em que a parte frontal do ator está voltada. Ver Quatro Frentes.

**FRONTAL:** Ver Frontalidade.

**FRONTALIDADE:** Quando o ator está com o quadril, a cabeça e o tronco todos direcionados para uma única Frente

**IMERSÃO COMPLETA NO TRABALHO:** Um dos Quatro Fundamentos da Técnica Muscular. A capacidade do ator de não sair jamais do seu trabalho, estar completamente imerso.

**INTERPRETAR:** 1. Expressar estados internos por meio de estereótipos em detrimento de sentí-los de fato. 2. Querer premeditar os seus movimentos por vias racionais em detrimento de deixar fluir o movimento conforme os estímulos que surgirem de momento a momento. 3. Imitar ou reproduzir os gestos e movimentos que significam um determinado estado ou sentimento em detrimento de experienciar de fato aquele estado interno.

**MEMÓRIA:** O arcabouço de padrões de movimento, estereótipos, e/ou sentimentos imprimidos no conjunto psico-físico do ator por conta da sua história de vida e que ele acessa como um recurso fácil para compor a sua performance. Há dois tipos de Memória: Ver Memória Emotiva e Memória Interpretativa.

**MEMÓRIA EMOTIVA:** Recurso da Técnica Psicológica para gerar no ator um determinado estado interno, sentimento ou emoção no qual o ator deve lembrar de algum evento, pessoa ou situação que seja capaz de gerar nele espontaneamente o estado interno desejado.

**MEMÓRIA INTERPRETATIVA:** 1. O conjunto de estereótipos contidos na memória do ator que quando coporeificados podem representar a máscara externa de um determinado estado interno. 2. O uso de racionalizações narrativas como justificativa para ações que deveriam representar um determinado estado interno.

**NÃO-SENSÍVEL:** 1. O oposto de Sensível. 2. Ação realizada a partir de uma Memória Emotiva ou Interpretativa. 3. Quando a atriz não exerce as suas Capacidades Sensíveis, isto é, não está Permeável ao momento presente, Disponível para a exploração do inusitado e/ou não é Criativa nas suas proposições.

**ORGANICIDADE DO MOVIMENTO:** Um dos Quatro Fundamentos da Técnica Muscular. Expressa a necessidade do ator se movimentar como um todo orgânico, isto é, todas as partes do corpo em harmonia e unicidade de proposta de maneira a se aproximar da forma como o corpo se move quando está experienciando de fato um estado interno específico.

**PARÂMETROS DO MOVIMENTO:** A forma como o movimento é dissecado e analisado na

Técnica Muscular. Os parâmetros são: Tempo, Espaço (Esfera, Planos e Frentes), Características Formais e Tônicas Musculares.

**PAUSA:** Um dos Seis Tempos caracterizado pela ausência de movimento; o mesmo que Congelado.

**PERFORMANCE MUSICAL:** 1. Forma de expressão do ator da Técnica Muscular que evidencia a indissociação entre o seu movimento externo e a música que ele acessa internamente. O ator se move de determinada maneira porque internamente ele segue uma música pautada pelo fluir dos estímulos acessados pela sua Sensibilidade.

**PERMEABILIDADE:** Permeabilidade ao momento presente; uma das três Capacidades Sensíveis que promovem a Sensibilidade do Movimento. Sua principal característica consiste na habilidade de reagir e se deixar influenciar agilmente e com verdade aos estímulos externos e internos que perpassam o ator em sua performance.

**PERSONAGEM:** 1. Conjunto de padrões viciados de movimento decorrentes da zona de conforto do ator ou então da imagem pré-concebida da sua cena acessada por meio da sua Memória Interpretativa. 2. Movimentação realizada de forma Interpretada em detrimento da experiência viva. 3. Ver Defender um Personagem. 4. Um conjunto determinado de posturas, gestos e Tônicas Musculares.

**PLANO:** O espaço ocupado pelo corpo do ator no eixo vertical. Ver Três Planos.

**PLANO ALTO:** Quando o corpo do ator ocupa predominantemente o espaço correspondente a sua cabeça e torso quando ele está de pé em postura ereta.

**PLANO MÉDIO:** Quando o corpo do ator ocupa predominantemente o espaço correspondente ao seu quadril quando ele está de pé em postura ereta.

**PLANO BAIXO:** Quando o corpo do ator ocupa predominantemente o espaço correspondente aos seus pés e pernas quando ele está de pé em postura ereta.

**PSICOLÓGICO(A):** Ver Psicologizar.

**PSICOLOGIZAR:** 1. Utilizar de recursos como a Memória – seja Emotiva ou Interpretativa – para gerar em si os estados internos necessários à cena. 2. Construir uma movimentação a partir de narrativas racionalizantes. 3. Quando o estado interno fica hermético, sem expressão externa acessível ao público.

**PSICOLOGIZANTE:** Ver Psicológizar.

**PRIMEIRO ASPECTO DA TÉCNICA MÚSCULAR:** Um dos Dois Aspectos da Técnica Muscular constituído pelo Domínio dos Parâmetros do Movimento: Tempo, Espaço (Esfera, Planos e Frentes), Características Formais e Tônicas Musculares.

**QUATRO FRENTES:** Um dos Parâmetros do Movimento que diz respeito à espacialidade do movimento quanto a sua direção. O corpo do ator pode estar direcionado para uma ou mais das Quatro Frentes: De frente, de costas, de perfil para a esquerda ou de perfil para a direita.

**QUATRO FUNDAMENTOS DA TÉCNICA MÚSCULAR:** Organicidade do Movimento; Uso

do Caminho Circular; Sensibilização do Movimento e Imersão Completa no Trabalho. Cada uma dessas práticas fundamentam o ator da Técnica Muscular.

**SEGUNDO ASPECTO DA TÉCNICA MUSCULAR:** Um dos Dois Aspectos da Técnica Muscular constituído pela Sensibilidade do Movimento atingida por meio do desenvolvimento das Capacidades Sensíveis: Permeabilidade ao momento presente, Criatividade nas proposições e Disponibilidade para a exploração do inusitado.

**SEIS TEMPOS:** Escala de Seis Tempos em que um movimento pode ser realizado na Técnica Muscular. Do mais lento ao mais rápido são eles: Tempo Lentíssimo ou Câmera Lenta, Tempo Lento, Tempo Normal, Tempo Rápido e Tempo Rapidíssimo. Ver Tempo.

**SENSIBILIZAR:** 1. Esforço de se apropriar da sua própria performance de maneira a que a atitude do ator não seja a de seguir uma ordem dada pelo diretor, mas de realizar a proposta como se ela fosse sua, ou melhor, torná-la sua para vivê-la completamente. 2. Se apropriar dos seus próprios corpos, conhecendo e entrando em contato com as partes do seu corpo e as sensações que o perpassam. 3. Realizar movimentos internamente sentidos, a partir de uma conexão real e visceral com os músculos e as sensações presentes no corpo em contraposição a realizar movimentos porque eles parecem bonitos na imaginação do ator. 4. Uma ligação sensível direta com as sensações físicas do corpo, mais notadamente os músculos, como a origem da expressão do ator em detrimento de um caminho articulado mentalmente ou através de Psicologizações.

**SENSIBILIZAÇÃO:** Ver Sensibilizar.

**SENSIBILIZAÇÃO DO MOVIMENTO:** 1. Um dos Quatro fundamentos do caminho da Técnica Muscular. 2. O Segundo Aspecto da Técnica Muscular caracterizado pelo desenvolvimento das três Capacidades Sensíveis: Permeabilidade, Disponibilidade e Criatividade.

**SENSÍVEL:** Ver Sensibilizar.

**TÉCNICA MUSCULAR:** 1. O conjunto de habilidades que o ator deve possuir para atingir os fins estéticos almejados pelo Hugo. 2. Um caminho para a expressão do ator que parte da Sensibilização dos músculos do seu corpo em contraposição ao caminho que parte de uma Memória Emotiva Psicológica ou racionalizante ou de um estereótipo tirado da Memória Interpretativa. 3. Caminho expressivo que se utiliza do Domínio das Tônicas Musculares para gerar no ator um estado interno específico.

**TÉCNICA PSICOLÓGICA:** 1. Um caminho para a expressão do ator que parte da Memória Emotiva Psicológica ou racionalizante ou de um estereótipo tirado da Memória Interpretativa. 2. Caminho expressivo que parte do estado interno do ator para a sua corporificação externa.

**TEMPO:** Um dos Parâmetros do Movimento que diz respeito à velocidade em que o movimento é realizado. Ver Seis Tempos.

**TEMPO LENTO:** Um dos Seis Tempos caracterizado por uma movimentação executada numa velocidade extremamente lenta. Ver Câmera Lenta.

**TEMPO LENTÍSSIMO:** Um dos Seis Tempos caracterizado por uma movimentação executada numa velocidade mais lenta do que o Normal.

**TEMPO NORMAL:** Um dos Seis Tempos caracterizado por uma movimentação executada numa velocidade cotidiana, nem rápida e nem lenta.

**TEMPO RÁPIDO:** Um dos Seis Tempos caracterizado por uma movimentação executada numa velocidade mais rápida do que o Normal.

**TEMPO RAPIDÍSSIMO:** Um dos Seis Tempos caracterizado por uma movimentação executada numa velocidade extremamente rápida; o mais rápido que o ator conseguir segundo suas habilidades.

**TÔNICAS MUSCULARES:** 1. O conjunto de interações musculares que o ator experimenta e pode de certa maneira controlar e que estão invariavelmente intrincadas com os estados internos que ele experiencia. 2. O conjunto de micro tensões musculares e sensações físicas que estão envolvidas na corporificação de um estado interno. 3. A ponte entre o estado interno do ator e a sua manifestação externa. 4. O aspecto mais subjetivo do movimento que está em íntima relação com os estados internos do ator acessados e manifestos através do domínio muscular do seu corpo. 5. Um dos Parâmetros do Movimento que diz respeito à expressão e geração dos estados internos do ator.

**TORSÃO:** Característica Formal do movimento na qual as diferentes partes do torso do ator se direcionam para Frentes diferentes. *e.g.:* O quadril se movendo para a direita e o torso com a cabeça se movendo para a Frente oposta, a esquerda.

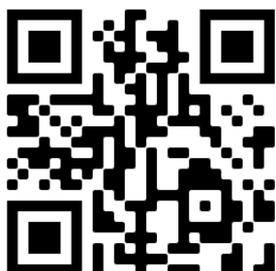
**TRÊS PLANOS:** Um dos Parâmetros do Movimento relativo à espacialidade do movimento no seu eixo vertical que pode ser ocupado de três formas: Plano Alto, Plano Médio e Plano Baixo.

**VISCERALIDADE:** Ver Sensibilização

**VOZ MUSCULAR:** 1. A voz alcançada a partir de uma disposição muscular do corpo em detrimento da tentativa de realizar uma voz por ela mesma. Na Técnica Muscular, a voz deve estar organicamente inseparável da construção psico-física do ator naquele momento. 2. processo de gerar uma emissão vocal a partir de uma determinada disposição física.

## ANEXO I

Abaixo estão os links (acessos por meio de QR Codes) das 18 Fitas que compõem o resgistro audiovisual da Oficina de Treinamento para o Ator ministrada por Hugo Rodas em 2009 e 2010.



Fita 1

*Figura 45*



Fita 2

*Figura 46*



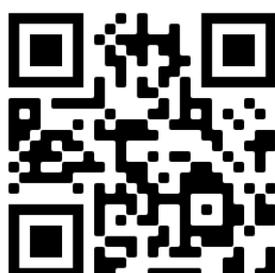
Fita 3

*Figura 47*



Fita 4

*Figura 48*



Fita 5

*Figura 49*



Fita 6

*Figura 50*



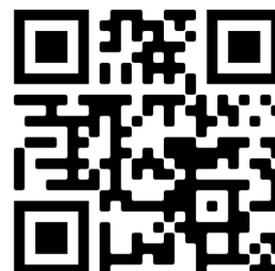
Fita 7

*Figura 51*



Fita 8

*Figura 52*



Fita 9

*Figura 53*



Fita 10

*Figura 54*



Fita 11

*Figura 55*



Fita 12

*Figura 56*



Fita 13

*Figura 57*



Fita 14

*Figura 58*



Fita 15

*Figura 59*



Fita 16

*Figura 60*



Fita 17

*Figura 61*



Fita 18

*Figura 62*

## ANEXO II

Abaixo estão os links (Acessados por meio de QR Codes) da Entrevista com Hugo Rodas sobre os seus princípios técnicos em sua casa na Colina (UnB) realizada por Flávio Café em 13 de Novembro de 2020.



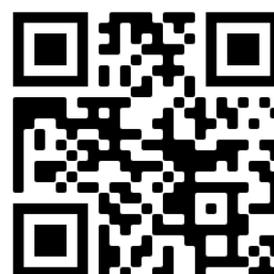
Parte 1

*Figura 63*



Parte 2

*Figura 64*



Parte 3

*Figura 65*



Parte 4

*Figura 66*



Parte 5

*Figura 67*