



HUGUIANAS

RELATOS DA MINHA TRAJETÓRIA  
COM MEU MESTRE: PARTE 1

Flávio Café  
Universidade de Brasília

## RESUMO

Este artigo consiste na primeira parte de uma tentativa de refletir sobre as metodologias de ensino e criação do ator e diretor Hugo Rodas. Tendo como eixo os relatos da minha trajetória de dez anos com este mestre do teatro de Brasília o presente texto dissectiona algumas das suas práticas e conceitos no caminho para uma possível sistematização das suas metodologias.

Palavras-chave: Interpretação. Hugo Rodas. Metodologia.

## ABSTRACT

*This article is the first part of an attempt to reflect on the teaching and creation methodologies of the actor and director Hugo Rodas. Having as its axis the reports of my ten year career with this Brazilian theater master, this text dissects some of his practices and concepts on the way to a possible systematization of his methodologies.*

*Keywords: Acting. Hugo Rodas. Methodology.*

O que vou relatar aqui é a primeira parte de uma compilação de elucubrações sobre as experiências que eu tive trabalhando nos últimos dez anos com o diretor, ator, criador e ousado chamar de meu Mestre das artes da cena, Hugo Rodas. Esses escritos são reflexões ainda embrionárias de uma pesquisa que visa a sistematização da sua metodologia de ensino e de criação. Ao refletir sobre as experiências que tive em sua presença, intentarei esclarecer os conceitos e práticas que ele utiliza procurando ligar os pontos entre sua técnica e sua estética em um sistema compreensível e passível de ser reproduzido em algum nível no futuro. O presente texto representa um primeiro passo para a compreensão desses conceitos e práticas que estão compilados em uma narração cronológica, em sua maior parte, dos eventos dos últimos dez anos. Tendo feito essas ressalvas, vamos ao que interessa:

Faz agora dez anos que eu conheci o Hugo numa disciplina de Interpretação no curso de Bacharelado em Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Eu já tinha ouvido falar da sua figura, às

vezes muito bem, às vezes muito mal, mas sempre com bastante admiração e curiosidade pela óbvia dicotomia dos relatos que ouvia. Mais tarde eu descobriria que esta duplicidade de personalidade é uma das suas características mais marcantes, como costumam dizer os que o conhecem intimamente: “O Hugo é o veneno e o remédio”. Sua fama o precedia e várias foram as recomendações: “você deve cursar uma disciplina com o Hugo!”. Eu, portanto, me matriculei na sua disciplina e conheci aquela figura espontânea e extravagante a sua maneira. Já era um senhor de 69 anos de idade e esse era o seu último semestre como professor efetivo da Universidade de Brasília, posto que com 70 anos os professores são aposentados compulsoriamente. Eu, portanto, me senti muitíssimo sortudo de ter conseguido estar na sua sala de aula naquele dia, pois, poderia ser a última oportunidade de tê-lo como professor dentro da universidade.

Eu já sabia o que esperar, e, ao mesmo tempo, não sabia. Afinal, tinha ouvido muitas histórias sobre os seus feitos e das suas metodologias de ensino um tanto... intensas. Contudo, me surpreendeu o seu imenso domínio da arte da interpretação nos encantando com demonstrações espontâneas nas horas em que descompromissadamente ele explicava o teor de um determinado exercício. Seu vigor físico era impressionante, pois, mesmo com uma idade avançada e duas próteses de cartilagem nas pernas, ele conseguia fazer coisas com o corpo que muitos dos alunos de 20 anos da turma não conseguiam. Ou, pelo menos, achavam que não conseguiam.

O fato de um senhor idoso ter tanto domínio do seu próprio corpo me intrigou muito e me estimulou a me dedicar a aprender o que quer que fosse que ele estivesse nos ensinando. Ao longo dos anos eu fui descobrindo que muito da sua desenvoltura e das coisas que ele conseguia fazer não eram apenas resultado de um treino específico em alguma habilidade, mas de uma imensa habilidade de acreditar que se é capaz, mesmo sem o treinamento. Evidentemente que algumas habilidades não são possíveis de serem realizadas sem o devido treinamento, porém, convivendo com o Hugo eu fui percebendo a quantidade de coisas que se pode fazer apenas com a fé nas nossas próprias capacidades. É preciso ter fé. Não uma fé religiosa, mas uma crença de que se é capaz. Não existe um exercício específico para o desenvolvimento dessa capacidade, mas como muitas outras coisas que são aprendidas oralmente no passar adiante das tradições do trabalho do ator, é uma habilidade que se a própria prática, pelo menos sob a orientação do Hugo, nos força a desenvolver. Todos os seus exercícios exigem uma inteira imersão na sua proposta e quando se perde, mesmo que seja por um segundo, a fé no que se está fazendo o seu olhar perspicaz chama a atenção para esse fato. Assim, no dia a

dia, constantemente se treina a fé. E essa fé tem uma importância fundamental no trabalho do ator como o Hugo o concebe, pois o seu treinamento passa por um processo de auto-superação, de auto-descobrimto e auto-recriação que muitas vezes é doloroso e que dificilmente se poderia atravessar sem fé.

Quando o Hugo quer expor a necessidade de acreditar nas próprias capacidades ele costuma nos contar a seguinte história que tentarei reproduzir da melhor maneira aglomerando as várias versões que ele cria e recria ao recontá-la: No momento de folga de algum trabalho, dos muitos na sua carreira, ele e uma atriz resolveram experimentar fazer uma “segunda altura”, isto é, a atriz, que era menor que o Hugo, teria que subir nos ombros dele de maneira que ela ficasse totalmente em pé e ereta em cima dos ombros dele. Nenhum dos dois teve qualquer treinamento circense ou acrobático anterior a essa experiência, contudo, ambos não só conseguiram realizar o movimento pretendido como também desceram uma escadaria de muitos degraus que por acaso estava ali por perto e ainda por cima, segundo conta a história, sem segurar com as mãos, o que já seria uma proeza por si só.

Esse relato tem com objetivo nos fazer questionar: como é possível que, sem treinamento, essas duas pessoas possam fazer isso? Como diria o Hugo, é preciso ter fé. Mas não só fé, é preciso ter também atenção. Estar concentrado é essencial para o trabalho desenvolvido pelo Hugo, não só porque ele demanda dos seus atores que eles realizem diversas atividades que não necessariamente todos têm o devido preparo físico e que muitas vezes envolvem algum risco para o corpo, mas também porque a escuta tanto interna quanto externa que é fundamental para a sua técnica não consegue ocorrer sem a devida imersão do ator naquilo que ele quer executar. Ao menos nesse quesito, o seu treinamento muitas vezes se assemelha ao de mestres do Zen como os relatos expostos na **Arte Cavalheiresca do arqueiro Zen** (HERRIGEL 1975) uma vez que eles colocam o seu praticante numa situação em que, para ser bem-sucedido, ele precisa estar imerso por completo no que se está fazendo e deixar que a criação surja espontaneamente como decorrência da prática sem a interferência dos desejos do participante. Mesmo que esse treinamento não tenha como objetivo um “desenvolvimento espiritual” a relação com o Zen está presente na concentração imersiva que os seus exercícios requerem. Mais para frente voltarei nesses temas da fé, da atenção e das similitudes da sua prática com o Zen, mas por agora, é mister continuar o relato dos acontecimentos dos últimos dez anos:

O primeiro contato com os conceitos e práticas da metodologia de Hugo Rodas ocorreu nesta disciplina de interpretação teatral, ainda que fosse um contato muito rudimentar, posto que num espaço-tempo de 4 meses traba-

lhando 6 horas por semana não é possível se aprofundar muito numa técnica, ou pelo menos, não nesta técnica. Após o término desta disciplina, devido à aposentadoria compulsória do professor Hugo Rodas e seu desligamento do quadro de professores regulares do Departamento de Artes Cênicas, ele se vinculou à pesquisa do professor Marcus Mota e como pesquisador associado abriu vagas para uma disciplina de extensão que teria como finalidade capacitar atores para o mercado de trabalho ao mesmo tempo que serviria de base para o registro metódico das suas práticas e atividades. Tudo isso fez parte de um projeto de sistematização da sua metodologia no qual o primeiro passo seria registrar o Mestre Hugo Rodas em ação enquanto ensina os atores nas suas técnicas de atuação. De certa forma, o presente trabalho é uma continuação desse projeto numa fase mais avançada na qual se intenta refletir mais sobre esse processo com o intuito de depurar quais os padrões práticos e conceituais presentes, como esses padrões se relacionam entre si e com os participantes do projeto e como fazer sentido da profusão de acontecimentos díspares que envolvem os processos com o Mestre para extrair dali uma análise sistêmica da sua metodologia.

Após uma audição que continha praticamente 100 candidatos resolveu-se que ficariam pouco mais de 40 como participantes da oficina que tinha data para começar, mas não tinha data para acabar, afinal de contas, era um projeto continuado que visava não a apresentação de um resultado final, mas sim o treinamento e capacitação de atores para o mercado de trabalho. Eu fiz parte dessa audição e fui um dos selecionados, para o meu alívio, pois, àquela altura, eu já havia me apaixonado por este senhor tão carismático e que muito me ensinava não só sobre a arte do ator, mas também sobre música, sobre criatividade, sobre viver a vida, sobre sexo, sobre os sentidos, sobre a interação com o coletivo e sobre tantas coisas mais que nem poderiam ser listadas aqui.

No total foram 2 anos de oficina. Trabalhávamos 3 vezes por semana de 3 a 4 horas por dia experimentando e treinando. Ao contrário de muitos cursos de teatro onde se espera que no final se apresente alguma peça, no caso dessa oficina, não tínhamos como objetivo fazer uma apresentação. O foco do trabalho era o desenvolvimento da técnica dos atores que realizavam a oficina. Nesse ponto, o nosso trabalho lembra Grotowski e o seu teatro-laboratório quando ele propõe fazer teatro sem público onde o foco da sua prática é o desenvolvimento do próprio intérprete. Claro que no caso do Hugo, não era um experimento tão extremo de isolamento, mas continha similitudes suficientes para ver de onde ele pode ter se inspirado para desenvolver sua metodologia.

Mas o que treinávamos afinal?

Treinávamos Domínio do Movimento, câmera lenta, escuta, impulso, linhas, giros, espirais, domínio da voz, projeção, exploração vocal, exploração do movimento, ritmo, interação corpo e voz, texto, estudo do texto, exploração do texto, encaixes corporais, concentração, fé (sim, treinávamos a fé), criatividade, atenção, música, exploração de instrumentos musicais, exploração de objetos, exploração do corpo no espaço, dança, ação visceral, não interpretação, plasticidade corporal, transferências de peso, equilíbrio, enfim, uma lista imensa de práticas que a presente pesquisa pretende examinar com minúcia ao longo do seu processo e que ainda poderá se expandir com o andamento da mesma.

Pra quem olha para esta lista sem um contexto imagino que fica difícil de compreender o que exatamente essas práticas significam, por isso, é mister dar um exemplo que possa elucidar pelo menos um pouco dessa bagunça toda. Seria difícil, contudo, encontrar um exemplo apenas que abarcasse toda essa gama de práticas e conceitos tão fundamentais para a prática do ator e que poderiam merecer cada um uma dissertação inteira. Felizmente, existe um exercício proposto pelo Hugo que, de certa forma, compila se não todos, a maioria deles: a “diagonal”. Seguirei, portanto, com uma pequena descrição desse exercício tão emblemático e característico da sua prática.

Certa vez perguntaram ao Hugo porque o exercício se chamava “diagonal”. A sua resposta, talvez um pouco desanimadora para o interrogador, foi que era porque a diagonal é a maior distância reta entre dois pontos de uma sala quadrada ou retangular. Como, em geral, as salas de ensaio são quadriláteros, ao traçar uma diagonal cortando o quadrilátero se tem a maior distância que um ator ou dançarino pode percorrer em linha reta realizando alguma performance corporal. De certo modo, o exercício é simplesmente isso: “deste ponto da sala até aquele ponto, faça tudo o que você sabe” parafraseando as palavras do Mestre. Os participantes ficavam em fila para executarem as suas performances, na maioria das vezes totalmente de improviso, um de cada vez ou em duplas, trios ou grupos conforme a orientação do dia. Enquanto alguém estava executando a sua “diagonal”, como costumávamos chamar a execução deste exercício, os outros ficavam observando com os olhos e ouvidos atentos para não repetir algum erro que o Hugo já tivesse evidenciado anteriormente.

Parece simples, mas é muito mais difícil do que parece. Assim que o ator dava o primeiro passo na “diagonal” a performance era submetida ao olhar muito perspicaz e perceptivo do Hugo. Um movimento desequilibrado, um segundo em que a mente se perde procurando o que fazer, um impulso mal-acabado resultando numa queda perigosa ou brusca demais e se ouvia as palavras “tá mal!” que significavam que era preciso recomeçar o exercício ou

tentar de novo na próxima rodada, procurando um outro caminho para o movimento de maneira a não repetir o erro. O movimento, tinha que sair perfeito. Não era perfeito segundo nenhuma convenção de nenhuma dança em específico, isto é, não era preciso dançar ballet, ou jazz, ou break, ou qualquer outra coisa. Mas era preciso sim que, qualquer que fosse o seu movimento, ele fosse executado com absoluto domínio do movimento. Não há espaço para a hesitação, não há espaço para a dúvida. Da mesma maneira a voz, não era preciso cantar ópera, ou ter uma voz bonita cantada com técnica, mas era sim preciso que, qualquer que fosse o uso da voz ele fosse preciso e seguro e sobretudo “criativo”.

Criativo? Mas como se pode ser criativo em um exercício desses? Da forma como acabo de descrever ele parece ser o exercício mais engessado que há; não se pode errar, tudo tem que ser perfeito!

De fato, esse é um paradoxo que muito me instigou em todos esses anos. Por um lado, a “diagonal” é o exercício mais livre que existe, pois tudo é permitido. Por outro lado, seja lá o que se permita fazer tem de ser feito com perfeição e criatividade. Curiosamente, uma das maiores travas para a criatividade que se manifesta neste exercício não é a exigência de perfeição, mas o fator de liberdade absoluta. Por alguma razão, quando se tem todas as possibilidades abertas sem nenhuma restrição isso muitas vezes ocasionava um vazio criativo.

Mas como reconhecer que algo não está sendo feito criativamente? Isso não é necessariamente evidente uma vez que a criatividade tem um fator subjetivo que dificulta a delimitação do que é ou não criativo. Porém, no contexto do treinamento proposto por Hugo Rodas, a criatividade ou a falta dela é muito facilmente reconhecível. Me explico: digamos que alguém está realizando uma performance improvisada na “diagonal” e essa pessoa repete muitas vezes a mesma movimentação, depois, na sua próxima improvisação, mais uma vez o mesmo padrão se repete, e em seguida, em uma terceira improvisação a mesma movimentação aparece novamente. Percebe-se que esta movimentação específica não é mais algo que o intérprete *cria* no momento, não é algo novo para ele, não é, portanto, “criativa”. Quando isso acontecia, o Hugo chamava a atenção do performer para que ele não repetisse mais esse padrão viciado nas próximas improvisações. Não que uma movimentação “viciada” tenha que ser banida para sempre, nada disso, mas uma vez que se identifica o padrão repetitivo e se tenta sair dele automaticamente surgem propostas novas de movimentação ou de uso da voz que muitas vezes são soluções que nunca tinham sido experimentadas, pois, sempre que se chegava em uma determinada situação cênica, o corpo estava acostumado a reagir com o mesmo padrão de sempre. Essas propostas inéditas eram, portanto, inevitavelmente



“criativas” uma vez que nem mesmo o intérprete poderia prever que elas iriam acontecer e assim ele descobria possibilidades novas e ampliava o seu repertório. Mas para além de ampliar o repertório ele desenvolvia algo muito mais importante: a capacidade de sempre criar algo inédito em cada momento, algo que ele próprio não previu, pois, sempre que o intérprete realizasse alguma proposta previsível, ele tinha que recomeçar e propor algo diferente.

Com o treino intensivo e constante esse treinamento resultava em um domínio *criativo* do movimento e da voz assim como uma percepção dos próprios vícios criativos o que possibilitava sair deles com maior agilidade e ter propostas inéditas. A capacidade de variar as propostas de improvisação era bastante valorizada nesse exercício, pois isso demonstrava um repertório vasto, um domínio corporal e um conhecimento das próprias capacidades enquanto intérprete. Conquanto, ela também servia para uma função muito prática dentro do trabalho criativo, pois o Hugo costuma mudar de proposta várias vezes durante a criação com a finalidade de experimentar e poder escolher aquela mais o agrada enquanto diretor. Mesmo que a atividade em questão seja apenas um exercício de criação para fins de treinamento, ele não costumava fazer distinção entre um exercício e uma apresentação, o que colocava os performers em constante estado de alerta. Adquirir a capacidade de mudar instantaneamente de proposta, sem pensar duas vezes, no meio de um exercício ao simples comando do diretor era, portanto, uma habilidade fundamental.

Nem todas as “diagonais” eram livres, muitas vezes o Hugo tinha alguma proposta de movimentação que visava trabalhar algum aspecto específico da nossa movimentação que necessitasse de mais treino ou para trabalhar alguma inspiração criativa que lhe interessasse. Poderiam ser exercícios simples como realizar toda a performance em “câmera lenta” ou algo mais complexo como falar um texto enquanto realiza uma movimentação improvisada de equilíbrio de dois corpos em duplas. Tudo isso necessita um grande vigor físico, atenção e, como já havia ressaltado anteriormente, fé. Fé não somente porque a movimentação poderia envolver risco, mas também porque sem a crença de que a proposta iria funcionar não se pode realizar uma performance que realmente encantasse os olhos e ouvidos do nosso espectador único e muitíssimo exigente: o Hugo. “É preciso acreditar!”, ele ressaltava muitas vezes, acreditar no que se está dizendo e acreditar no que se está fazendo, pois sem essa fé era fácil perceber que o intérprete estava apenas executando uma tarefa que poderia até ser mais ou menos impressionante, mas como nosso Mestre costumava dizer: “não me toca”. Isso me leva, portanto a um outro ponto que considero fundamental para a sua técnica e estética: é preciso *sentir* o que se faz.

Porém, a palavra “sentir” é uma dessas palavras cuja subjetividade necessita de uma maior explicação para que não se entre em um território por demais esotérico. E, para poder explaná-la entra em cena mais um dos conceitos que listei acima e que frequentemente é utilizado para descrever o teatro de Hugo Rodas: O conceito de *visceralidade*.

Quando o Hugo propõe, em algum ensaio, uma atividade performática, a não ser que seja um exercício técnico como executar uma câmera lenta ou fazer algum salto ou giro, ele não quer que o ator apenas faça os gestos e sons que pedem a proposta. É preciso que o ator *sinta* o que ele está fazendo. Mas o que é sentir o que se está fazendo? Para o Hugo, isso não é nada abstrato, não é uma questão de um sentimento interior, “psicológico” como ele costuma dizer. Para ele, sentir é sentir no corpo. Se a performance for, por exemplo, executar uma determinada movimentação com raiva, ele deve sentir a raiva nos seus músculos, isto é: o que é que acontece muscularmente quando se está com raiva? Os músculos ficam enrijecidos, o corpo fica tenso, o sangue sobe a cabeça, os olhos ficam perpetrantemente fixos, ou eles tremem, o corpo treme de tanta tensão, a garganta se fecha, os dentes se cerram, o abdome trava, as pernas se contraem, o corpo inteiro fica em estado de tensão. Se o ator for sentindo o seu próprio corpo tensionando, tensionando e tensionando ao máximo que puder ele vai gerando em si mesmo, nas suas próprias vísceras, os sintomas da raiva, e esses sintomas, quando eles tomam conta do ator, geram “verdade” na sua performance. Verdade não porque de outra forma ele estaria mentindo, mas sim porque, seja lá o que ele estiver sentindo, ele está sentindo no seu próprio corpo, fisicamente, e não psicologicamente, não imaginativamente. Ele não está apenas imaginando que está sentindo, mas sentindo de fato, é uma sensação real de raiva.

Mas porque isso se reflete em “verdade”?

Tudo que acontece no corpo fica imediatamente visível para o público que pode então se relacionar com aquilo, enquanto que se o ator está apenas imaginando, apenas psicologizando, aquilo não necessariamente fica aparente para o público. No exemplo da raiva, um ator pode estar imaginando a raiva, ou psicologizando algo que ele acha raivoso, mas externamente manter o corpo relaxado. Para o público, não se vê a raiva, vê-se relaxamento. Enquanto que se ele estiver sentindo a tensão da raiva no seu corpo, fisicamente, isso imediatamente fica aparente para o público, e imediatamente isso começa a influenciar a própria disposição emocional do intérprete. Tanto internamente quanto externamente ele está imerso no sentimento que interessa à cena expressar.

Portanto, a memória emocional, para o Hugo, não está numa memória mental, mas sim numa *memória física* ou *muscular* como o Mestre costuma

chamá-la. Não é necessário lembrar de algo que me dá raiva para sentir raiva cenicamente, pelo contrário, é muito mais eficiente, nesta técnica, acessar a raiva através dos sintomas físicos que a raiva causa no próprio corpo, pois, independente do motivo, a raiva sempre causa tensão física. A raiva, antes dela ser psicológica, ela é *visceral*, ela acontece no corpo do ator, nas suas vísceras através de sensações físicas e por meio desse procedimento técnico o ator passa a sentir de fato a *sensação física da raiva* ao invés de estar concentrado no *objeto da raiva* como seria o caso se ele estivesse tentando lembrar de algo que lhe dê raiva.

Utilizei a raiva como exemplo, pois ela é um sentimento bastante aparente e fácil de reconhecer, mas a relação entre o sentimento e o corpo físico acontece para todos os outros sentimentos humanos. A raiva causa tensão, mas a felicidade ou o amor pode causar relaxamento, a paixão causa excitação, etc. Assim cada ator precisa explorar o seu próprio corpo para descobrir como que cada sentimento se reflete muscularmente no seu corpo e poder utilizar as ferramentas adequadas para o papel que ele estiver trabalhando.

Tendo feito esta introdução com algumas reflexões acerca dos conceitos e práticas com os quais esbarramos no caminho encerro por aqui a primeira parte dos relatos da minha trajetória com meu Mestre. As elucubrações acima revelam que por detrás das imagens pré-concebidas e da oralidade descompromissada com que o Hugo passa os seus conhecimentos existe uma técnica bem fundamentada que dá suporte à estética do diretor que merecerá uma análise mais completa nas partes subsequentes do presente texto.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro Zen**. São Paulo: Pensamento, 1975.