

## Huguianas

---

O Inspetor Geral (2006).  
Diário de Bordo

Cláudia Moreira de Souza

## Resumo

Neste artigo são apresentadas as anotações em torno do processo de montagem da obra *O Inspetor Geral*, de Gogol. A ênfase se dá no processo criativo conduzido por Hugo Rodas.

Palavras-chave: Hugo Rodas, *O Inspetor Geral*, de Gogol, Encenação, Direção.

## Abstract

*This paper presents observations based on the staging Gogol's The Government Inspector. The emphasis is on the creative process led by Hugo Rodas.*

*Keywords: Hugo Rodas, Gogol's The Government Inspector, Staging, Direction.*

## 09 de maio, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

### Anotações da 1ª aula observada<sup>1</sup>

Dispostos em um círculo, no canto esquerdo do Teatro Helena Barcelos, um grupo conversa. Eu me aproximo e confirmo; esta é a turma de Interpretação IV, disciplina do curso Bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília. Alguns rostos me são conhecidos, da época em que eu transitava por aqueles corredores. Entre eles, vejo a Alexandra Medeiros, atriz com quem já realizei trabalhos pela Cia da Ilusão<sup>2</sup>.

---

1 NE. A atriz e pesquisadora Claudia Moreira de Souza realizou sua “pesquisa de campo” a respeito da direção de Hugo Rodas observando o processo criativo desenvolvido durante a disciplina “Interpretação IV”, em 2006. A disciplina era a última da antiga cadeia curricular e espinha dorsal do curso de Interpretação Teatral em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Durante o referido semestre, o foco foi a montagem de *O Inspetor Geral*, de Gogol. Aqui o mestrado da pesquisadora, intitulado “O garoto de Juan Lacaze : invenção no teatro de Hugo Rodas”, foi defendido em 2007 no PPG-Artes da Universidade de Brasília. *Link*: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3299> .

2 Para o projeto Teatro Porta Aberta, parceria da Companhia da Ilusão com a Caixa Econômica Federal, trabalhamos nos espetáculos *Sonho de Uma Noite de Verão* (Teatro da Caixa, 2002 e 2003), *O Inspetor Geral* (Sala Martins Pena, 2001) e *O Califa da Rua do Sabão* (Sala Martins Pena, 2001); Também trabalhamos juntas em montagens apresentadas no Teatro de Bolso da Companhia da Ilusão.

Interrompo e pergunto pelo Hugo Rodas, professor da disciplina. Ele não está, alguém responde: “*Hugo está em São Paulo<sup>3</sup> e só virá na próxima terça-feira*”. Peço que continuem a discutir, pois assim que terminarem eu conversarei com todos para esclarecer porquê estou ali. Minha presença não causa desconforto e o grupo retoma seus interesses. Durante este início de observação vou me inteirando do assunto; estão apresentando suas opiniões sobre algumas questões relacionadas à montagem teatral que devem realizar para a disciplina. O formato do debate é democrático, quase o de uma assembléia, onde as posições são consideradas com atenção e respeito.

Observar esta discussão do grupo me faz, de imediato, lembrar daquelas que nós, então alunos da graduação, mantivemos para a realização de *Assim que passarem cinco anos* (2002) e *Quem têm medo de Virgínia Woolf?* (2004). Estas montagens acadêmicas, respectivamente para as disciplinas Interpretação IV e Projeto de Diplomação Teatral, orientados por Hugo Rodas, também passaram por este tipo de procedimento. Já sei que se trata da montagem do *O Inspetor Geral*, de Nicolai Gogol<sup>4</sup>, e que o trabalho deverá ter dois elencos. O assunto em pauta é a necessidade de duplicação do personagem Anton Antonovitch, o Governador. Luana Proença, que aparentemente lidera a discussão, lembra da importância da construção do consenso, “... pois o Hugo sempre acata as decisões do grupo”. Há espaço para a manifestação de todos e são apresentados prós e contras. A duplicação do personagem é posta em votação e a maioria decide: o Governador não deve ser duplicado.

O item seguinte da pauta é a realização de cortes no texto original. Luana Proença indica as cenas e falas que serão suprimidas da montagem, quando as luzes do teatro se apagam. Há pouca clareza, e enquanto Fernando Martins vai ver o que aconteceu, esclareço os motivos da minha presença. Explico que estou estudando processos criativos, e que minha tarefa é observar o processo de criação da montagem da disciplina Interpretação IV, como disciplina da pós-graduação.

As luzes permanecem apagadas e o grupo resolve trocar de lugar, para realizar anotações nos textos. Fico conhecendo a Thais Strieder, que se aproxima interessada pelo meu trabalho. Conversamos e a Rebeca Abdo, a quem eu já conhecia, também se integra no bate-papo. Peço, e as duas me falam sobre o conteúdo das aulas anteriores à minha chegada:

---

3 Como diretor da peça *Adubo ou a Sutil Arte de Escoar pelo Ralo*, Hugo Rodas está participando da Mostra Latino Americana de Teatro de Grupo. O evento, que tem coordenação do ator Alexandre Roit e curadoria da Cooperativa Paulista de Teatro, acontece de 09 a 14 de maio 2006 e é uma ampliação da Mostra Brasileira de Teatro de Grupo. O TUCAN – Teatro Universitário Candango da UnB e outros nove grupos teatrais (dos quais cinco brasileiros e quatro estrangeiros) compõem, para a mostra, um panorama do teatro da América Latina.

4 Operei a luz da montagem de *O Inspetor Geral* que a Cia da Ilusão levou na Sala Martins Pena, em setembro de 2001. Alexandra Medeiros, que agora encontrei nesta turma de Interpretação IV, no espetáculo fazia o papel da fazendeira Bob.

18/04, terça-feira	Primeira aula. É um grupo bastante grande, 17 alunos matriculados e 1 aluna especial. Hugo Rodas reconhece boa parte do elenco de disciplinas anteriores (a Thais quase se queixa por não ter sido reconhecida). Passam a propor textos para a montagem, considerando a característica de uma turma numerosa. Giovanna Arantes sugere <i>O Inspetor Geral</i> , Hugo Rodas <i>Aquele que leva bofetadas</i> . Ainda são sugeridos <i>Muito barulho por nada</i> , <i>Senhora dos Afogados</i> e outros textos (Thais e Rebeca não se lembram dos outros textos sugeridos). A maioria da turma demonstra interesse pelo <i>O Inspetor Geral</i> .
20/04, quinta-feira	Segunda aula. Realizada uma leitura de <i>O Inspetor Geral</i> . Hugo acredita que alguns alunos não ficam motivados com o texto e propõe que realizem uma adaptação de <i>A vida é sonho</i> , de Calderon de La Barca.
25/04, terça-feira	Terceira aula. Hugo faz um exercício vocal com trechos de <i>A vida é sonho</i> e propõe um esqueleto para a realização da adaptação do texto. A turma fica dividida, mas a maioria continua preferindo <i>O Inspetor Geral</i> .
27/04, quinta-feira	Quarta aula. 2ª leitura de <i>O Inspetor Geral</i> . Define-se que serão dois elencos, para que todos experimentem bons personagens. Hugo dá os primeiros orientadores da encenação. Todos estão em cena o tempo todo, teatro de arena, quem não está com personagem faz parte do coro, o coro realiza intervenções o tempo inteiro e representa situações do universo da obra e também do universo ficcional proposto pelo do Hugo (uma espécie de tropicália: bananeiras, coqueiros, etc...) A estética é a de “um circo russo” os personagens são grotescos, corpos deformados, a encenação é exagerada, teatral. Solicita que os atores tragam fantasias, roupas, acessórios coloridos e instrumentos de brinquedo para a próxima aula.
02/05, terça-feira	Quinta aula. 3ª leitura de <i>O Inspetor Geral</i> . Experimentação dos figurinos coloridos e das primeiras movimentações dos atores. Hugo insiste nestes pontos: o universo é grotesco, teatral, os atores devem buscar um corpo não realista, extracotidiano, deformado.
04/05 quinta-feira	Sexta aula. Hugo pede para Luana Rebeca e Thais (por que se manifestam favoravelmente) que elas realizem os cortes no texto original e apresenta um possível outro conceito: o palácio do Governador, com um painel de Athos Bulcão. Solicita ternos coloridos e permanece o privilégio do grotesco.

Anoto também os nomes dos alunos da disciplina:

Cleusa Souza Vasconcellos  
Alexandra Fonseca Medeiros  
Marcio Silva Minervino  
Sara Maria Britto Mariano  
Thais Strieder  
Larissa Gomes da Solva Mauro  
Fernanda Fiúza Sidney Slava  
Luana Maftoum Proença  
Ricardo Cruccioli Ribeiro  
Savina Kelly Silva Santos  
Fernando da Silva Martins  
Leonardo José dos Santos  
Giovanna Maria Arantes de Almeida  
Nerriam Possamai Salvador  
Raphael Balduzzi Rocha de Souza e Silva  
E a aluna especial Rebeca Abdo, que está como aluna especial apesar de já ter cursado e ter sido aprovada na disciplina Interpretação IV.

## 11 de maio, quinta-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

### Anotações da 2ª aula observada

Quando chego, o grupo está empolgado discutindo questões de produção; quase não sou notada. “Contrata-se música ao vivo?” O cerne do debate é instituir um fundo para a produção do espetáculo. Fernando Martins acredita ser importante efetuar esse exercício de produção, assumir “... *essa postura profissional de pagar pelos serviços contratados*”.

A idéia é que cada um contribua com cem reais, seja realizando uma doação da quantia ou solicitando a doação de outros, pessoas físicas ou jurídicas, que seriam patrocinadores. São discutidos onde se guardar o dinheiro (em conta corrente do BB), que tipo de retorno se pode dar ao patrocinador (agradecimentos e divulgação de material publicitário do patrocinador nas apresentações), a contribuição mínima de R\$ 50,00 para quem não lograr patrocínio, (compensada quando alguém superar a meta de R\$ 100,00), como utilizar a verba (figurinos, cenários, iluminação...).

Como não há maiores definições da encenação, ainda não se pode realizar um orçamento. Fernando Martins fica de fazer um pequeno projeto para que os integrantes possam captar esses recursos; já Luana Proença fica de colocar, “no papel e por escrito”, tudo o que foi combinado: “*com dinheiro, minha gente,*

*tudo tem que ser muito claro*”, assevera. Os alunos sabem tratar-se de uma disciplina acadêmica, mas a expectativa geral é de uma montagem teatral que tenha fôlego para prosseguir após o Cometa Cenas.

O grupo realiza um ensaio. A idéia é aproveitar o momento para realizar uma passagem das poucas marcas que haviam sido realizadas – e um improviso sobre o que ainda não fora indicado pelo diretor.

O espaço da encenação tem o formato de uma semi-arena. Os 18 atores estão vestidos com roupas coloridas e exageradas. Alguns também trazem instrumentos musicais de brinquedo (gaitas, pianolas, violões). O grupo posiciona-se, cada um ao lado do outro, de frente para o público, no fundo da cena. Dispostas nesta espécie de “paredão de fuzilamento”, com suas roupas extravagantes, e corpos propositalmente deformados formam um conjunto grotesco e *suis generis*. Os movimentos estão congelados.

Em sincronia, começam a sambar, de forma exagerada. A cena se congela. Som dos instrumentos de brinquedo; os atores também simulam, vocalmente, sons de cuícas ou sonoridades inerentes ao universo do samba. Congela. Repete-se a dinâmica samba/congela/sons/congela e a cena avança, com os atores sambando e ocupando todo o palco. Congela.

Novamente a dinâmica sons/congela/samba, atualizada pela diferente ocupação espacial, e o grupo vai formando uma fila dupla no canto direito do palco. Formam-se os pares e os atores cantam um arremedo de *leitmotiv* musical do folclore russo: “Hei, hei!” Dançando, essa espécie de “quadrilha russa” dão uma volta no palco. O ator que interpreta o personagem “Governador” destaca-se do grupo e fala para todos, que reagem sempre de forma ruidosa, seja com risos ou aplausos.

O coro, assim como os figurinos, tem um caráter grotesco, exagerado. Os atores do coro representam também elementos do cenário, como palmeiras ou coqueiros. Aos poucos, os atores que têm fala e estão contracenando diretamente com o Governador destacam-se do coro e ocupam o primeiro plano da cena. As intervenções do coro – que reage com interjeições, palmas ou risadas – criam uma sonoridade encorpada e vibrante. Em um certo momento, um trecho do texto do Governador é cantado, como uma balada de um musical da Disney.

Fernando Marques interrompe o ensaio para lembrar uma dinâmica que havia sido solicitada e que não estaria “funcionando”. A questão é de um melhor aproveitamento da pausa para a construção da plasticidade da cena. O esquema adequado seria o “fala do Governador/reação coletiva e pausa, que congela gestos do coro” a cada reação correspondente um gesto diferente do coro e a cada gesto, uma pausa que potencializa a construção cênica coletiva. Há outros problemas.

Como ainda não têm o texto decorado e não estão estabelecidas as movimentações da cena, os atores estão confusos. Fernando então propõe um ensaio para que as pessoas possam se entrosar melhor; um exercício de timing interno do espetáculo e uma possibilidade de experimentar coisas na contra-cena. Saio sem ser percebida; os atores continuam trabalhando.

## 16 de maio, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

### Anotações e registro 3ª aula observada (fita nº 1)

Hugo está muito satisfeito. Pergunto como foi São Paulo ele resume: “*uma ovação!*” Os alunos começam a chegar, ainda não são 10:00 horas. Ele brinca com todos, pede que sejam ágeis, que se “*fantasiem rápido que estoy loco para acabar essa merda...*”. Hugo gosta dos figurinos que vão sendo apresentados pelos alunos; aprova o figurino para Anna Andreievna, a Mulher do Governador, exibido pela Thais Strieder, mas pede que a saia seja mais curta “*... para ficar Rosane Collor de Mello*”. Thais atende prontamente. Aprova também os enchiementos que o Fernando Martins apresenta para Anton Antonovitch, o Governador, “*... está ótimo, parece um gorila*”. O clima é de uma alegria contagiante, inerente à uma grande e prazerosa brincadeira.

Hugo inicia sua aula pedindo para que os alunos, vestidos com seus figurinos, corram pelo teatro. Os alunos devem correr como seus personagens correriam e interromper a corrida “congelando” o movimento, quando solicitados. Durante o exercício, o professor oferece estímulos:

*Estão desesperados porque vai chegar o Inspetor Geral! Todo mundo, todo mundo! Corram como puderem. Congela! [...] Adiante, corram. Isso. Isso. Congela! (pausa) Estão desesperados, correm e avisam para todo mundo: está chegando o Inspetor, está chegando o Inspetor! Corram. Congela! Congela! Congela! Agora venha aqui.*

O professor convida os alunos a se aproximarem, para escutar suas observações e serem orientados. Essa dinâmica me é conhecida, também já passei por ela. Sentado, Hugo Rodas, com uma expressão quase divertida, espera que todos cheguem. Propõe um segundo exercício: uma improvisação para a construção de outro início para o espetáculo. Para este segundo momento, sua solicitação considera o aproveitamento dos elementos trabalhados no exercício anterior – a corrida desesperada dos personagens – mas adiciona novos elementos a serem interpretados pelos atores.

Entre os alunos o acordo tácito implícito é “estar em estado de prontidão”. Reconhecidamente severo, Hugo sempre solicita total atenção e escuta. A atmosfera da turma é de genuíno interesse, que facilita a melhor compreensão do seu peculiar *rodas-portunhol*. Hugo busca sempre se fazer entender, faz solicitações, tece comentários, dá orientações e zela por uma disciplina consistente para o trabalho, repreendendo lapsos dos estudantes, alternando doçura e rigor diretamente sem maiores não-me-toques:

*Peguem los instrumentos... porque não pegaram los instrumentos? Nunca podem salir a trabalhar sem los instrumentos. Pegaram los instrumentos? Agora vamos fazer uma seguinte improvisação para*



tener um outro começo como exercício. Ocupem todo o espaço. [...] Não senhor! Não está em OBAC II, ouçam! [...]. [...] daí, de repente todos juntos vão a fazer sxluaummm! E se concentram no meio. E vão a tocar uma marchita. Tum, tum, tum,tum,tum... Uma coisa como se fora marcial, presidencial, de Palácio de planalto, vocês arrumam, vocês inventam a musiquinha do Planalto. Certo? Entonces. Avisam a todo lo mundo que viram o inspetor geral. De repente alguém pega um grito, “chegou!” la merda que for, sxluaummm! Se concentra lá no meio, certo? E comieça com la musiquinha, lo que quiser, certo? Ok, andiamo. Com essa musiquinha arma o quadro do poder. O governador fica no meio e respectivamente os ministros... sambem! Sambem pequenininho, todo mundo! continuem tocando. Ok, Ok. Venham aqui, só estamos esquentando.

Toda a aula do Hugo vai sendo construída em cima desta dinâmica de exercício/orientação, sendo que cada novo exercício pressupõe o conhecimento acumulado da etapa anterior. Hoje, ao todo, foram uns sete exercícios, para os quais ele ia tecendo comentários, oferecendo imagens para a interpretação dos atores e alertando sobre performances ou atitudes inadequadas.

No terceiro exercício, ele ensina sobre a necessidade de coerência entre as características exteriores das personagens e as características interiores. (Stanislavsky). Figurinos, neste sentido, são a própria materialização da vida interior da personagem e não um “adorno”. Há o que ele chama de “estrutura” para a criação do personagem, uma fio condutor para todo o processo de criação.

### Exercício nº 3

*Suponhamos que estamos com uma fantasia de circo por cima. O que fizemos sempre desfile do circo, pararâparârá, cada um com seu personagem pororó, pororó,... E chega no meio, Quando chega ao meio começam a tirar as roupas da fantasia do circo e começam a gritar... O inspetor... Confusion! Confusão, confusão, confusão e de repente se arma “o quadro do poder”. O “quadro do poder” é este aqui: (Fernando, o Governador e Thais, a Mulher do Governador) com a filha atrás. (para Rebeca) Quem é você? (ela fala baixo) Não ouço! Ah, o Chefe dos Hospitais. Não tem nada a ver com o poder. Empregados públicos deste lado (à sua direita). Campesinos do outro. (à sua esquerda) O Inspetor e o criado não está. Está caminhando com uma bolsa e quando abre a bolsa ele aparece. Ou seja, uma bolsa enorme. Tá? OK? Provamos? Apareçam com o circo lá (Para as pessoas que não estão participando, porque estão adoentadas) Pára gente, se enferma um se enferma todo mundo? Nada de afrouxarem, que depois vocês sabem como sou!.*

### Comentário do exercício nº 3

*“Eu preferiria que começássemos a buscar alguma coisa que não tivesse a ver com a proposta de um teatro naturalista. Por exemplo: vamos fazer a primeira cena. Fica o Poder no meio. (Os atores se posicionam) (para a atriz que interpreta a Filha do Governador). O que é que mais gosta de fazer, a filha? Pegar no pau dos outros, que peguem na bunda dela?... O que é que gosta, a filha? O que ela não gosta?*

*- Eu acho que ela gosta de comprar!*

*- Mas aí você propõem uma solução teatral que... O que você vai fazer? Cheia de bolsas, e tal?*

*- É, uma carteira...*

*- Eu acho que, por exemplo, é um pensamento que não associa muito bem o que o personagem é... Por exemplo, se você me dissesse: “estou cheia de chocolates, pães, queijo, mortadela, e uma quantidade de coisas na bolsa”, porque você é gorda como uma vaca e gosta de comer eu acredito. Eu poderia estar... Todo o tempo é como se você andasse com um piquenique, entendeu? Com bolsa da Magrela, toda arrumada, mas lá dentro é só comida.*

*(para toda a turma)*

*Comecem a tener... Eu sou muito louco, mas eu sou muito lógico... É quase como a lógica de o Rinoceronte. Para mim tudo tem que ter uma lógica, não posso ter nada na mão, como ator, que não me sirva para algo. Que não tenha uma... Que não sirva, que eu possa dizer “estou com esta gravata porque é necessária, estou com essas tetas e com essa bunda porque é necessário...” não porque me adorna... Mas porque me serve! E se começarem a entender isso, entender não “a fantasia” mas a necessidade desta estrutura, deste corpo, destas coisas, certo?*

O quarto exercício é um trabalho com a 1ª cena. Trabalhando com a coerência proposta, os atores são agrupados em pequenos núcleos (mini-coros) conforme a situação sócio-econômica dos personagens: pobres, agricultores (campeiros), os ricos e poderosos (Poder) e os adutores que precisam do Poder (os funcionários públicos). A partir daí, os atores experimentam uma dança para cada núcleo. Os campeiros dançam forró; o núcleo do Poder dança samba e macarena; e os funcionários públicos, as danças dos programas de auditório da televisão. Hugo solicita definição na execução das coreografias e comenta sobre a passividade dos atores, que ficam esperando as orientações da direção em vez de experimentarem possibilidades. Hugo localiza também a priorização do texto como elemento de orientação, em detrimento de um trabalho que integra os elementos da cena na interpretação. A pesquisa de Anton Tchekov é citada como o exemplo de um caminho para alcançar um resultado formal que integral, máscara e corpo.

## Exercício nº 4

*“Aqui temos os camponeses e do outro lado os funcionários públicos. Isto eu quero que se notem na roupa. Por exemplo, os camponeses. Só para dar-lhes uma idéia. Vocês sabem o Tchekov, quando fez O Pedido de Casamento, sabem como ele descobriu a comédia? Ele olhava sempre para aquela peça e dizia “que merda, que merda, que merda, não consigo...” Até que ele pensou que um camponês nunca usa sapatos; e que uma pessoa nessas circunstâncias, o sapato, tem que molestar! Ele colocou o ator com o sapato menor nos pés e o ator começou a fazer as coisas mais inacreditáveis com os pés. Aquilo era uma situação real e absurda. Então é como brincar um pouco com isso, com essa posição, de repente. O sapato, a gravata, o cinto,... sim ou não, o que lhes sirvam, estou passando uma informação o resto é com ustedes.*

*(para o grupo do poder e funcionários públicos) O mesmo com vocês... Há uma espécie de astio? fastio... Há uma espécie de “ah, que saco este gordo de merda” e ao mesmo tempo uma preocupação enorme. Ao mesmo tempo em que vocês odeiam esse gordo de merda vocês necessitam do gordo de merda. E passar todo tempo esse jogo.*

*Agora por exemplo. Eles estão ali e vocês estão aqui. Os camponeses que dançam? Forró? Fiquem juntos, um núcleo, não se separem. Como que é o forró. (os atores experimentam e Hugo orienta a coreografia) o mesmo os funcionários públicos, dançam roque... Não, como se chama aquilo do programa de televisão? Chacrete. Não, chacrete não dança assim. (os atores experimentam e Hugo orienta a coreografia) Esse oba- oba está bom. Aqui (o núcleo do poder) samba, carro alegórico, girem, girem, mostrem a bunda... Isso, mostrem esse corpo horrível, a nina passa para a frente, faz um solo de pernas abertas, macarena, macarena, enfia o pau... Mãzinha e Paizinho, vamos lá porta-bandeira, muito mais desenho, isto, mostra tua bunda! Congela! Congela, aprende! Câmera lenta, se compõe. Quando digo se compõe e porque a figura inteira se compõe. Não é mão, depois braço, depois joelho, depois pé. Vocês tem que aprender a ter uma técnica Tudo organicamente junto e lento. Funcionário público sempre sorri, com cara de idiota. OK. Falem.*

### Comentário do exercício nº 4

*OK Começamos a ter uma disciplina. O que faz um, faz todos. Por exemplo, a chegada do Inspetor, na chegada do Inspetor todo mundo faz AHHHHHHHHH! (para o grupo de camponeses) Os pobres estão contentes ou estão tristes? Então fazem ARGHHHH!OK. FAÇAM. (Os atores performatizam). Não. “uma notícia muito desagradável...”*

Arghthhhhhh, outra caralho, uma mais...! (Os atores performatizam). Vocês se dão conta como vocês são passivos como atores? Isto é o que estou dizendo. Se eu fico assim, olhando o que faz o outro, esperando que um gordo estúpido marque... A vida não é teatro. Isto não é teatro. Vocês não tem que esperar que um imbecil marque para vocês. Vocês tem que provar coisas, que dar material para saber aquilo que está acontecendo nesta experiência. Eu quero que você, como “organização”, se organize para ter uma resposta a tudo que se dá com você como empregado público. Entenderam? Entences, não paremos e não fiquem assim o tempo inteiro, recitando as letras, que não interessa. As letras vocês estudam em casa, aqui temos que fazer outra coisa. Certo? Vamos lá. Como exercício vou propor... (eu pedi para não ficar um do lado do outro!) Pura e exclusivamente como exercício fiquem assim. Com cara de idiota. Sorriam para o público. É chacrete, não é desfile de estudante. Pequenino, lindo... eu disse pequeno, não lento! ( para o núcleo campesino) aqui forró, pequeno... sem ruído... cadê a cara? Cara de bonecos. Ok. O sambão? Começou. Falou, não parem nunca de fazer isto.

( os atores performatizam)

OK. Não é esperando, o que vou me lembrar... Como fazem as gordas da televisão, as peitudas? Façam por favor. Cadê o quadril? Não estou vendo a bunda. A cara alegre, a conquista. Pega, esfrega o pau na bunda do outro, xote, com xote... Dobra o cotovelo, não é o braço duro... Vamos ver.

(os atores performatizam)

OK. Muito mais, rápido Não tem nenhuma comédia por que está assim, Não tem. Falem rápido, é comédia. Não tem pausa.

(os atores performatizam)

(para Rebeca), mas você fica séria e rouca e eu não te ouço, quando estou pedindo para você dizer [performatiza] “Ah, mas você acaba de dar uma notícia muito desagradável!” É? É outra estória! Então vamos! Fala!

Pára. Faz este passo. (Hugo vai trabalhar na coreografia do grupo dos funcionários públicos) (para Rebeca) abaixe este braço, não se dá conta que os outros estão com os braços mais baixos? Que dureza, hein? (para o grupo) Troquem. Agora, quatro (movimentos) de cada um. OK. Um de cada um. Outra vez. Vocês percebem? estão em Interpretação IV e não sabem manejar os tempos musicais que vocês mesmo criam? Um descalabro total! Faz um de cada um. É uma criação de vocês, não minha. Faz meio de cada um; Isto é um de cada um! Eu pedi meio de cada um para que vocês percebam o que é um de cada um! Um dois três quatro... não estão fazendo um de cada um...vai. Um dois três... Ah, está vendo? Pequenínissimo, não cruz o

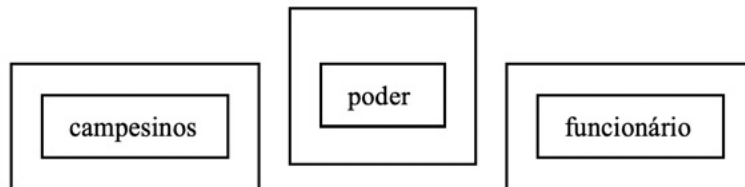
braço na frente aberto total “ Ailálálálá...” OK. Vamos.  
 (os atores performatizam)  
 OK. Só estamos fazendo um exercício. Suar um pouco, fazer um exercício e entrar em outra esfera... É que senão fica uma coisa que me dá um pouco de medo. OK. Vamos a ouvir.  
 (os atores executam a orientação )  
 Acho que este Ai, ai, ai ai que ela faz todo mundo podia repetir, como uma desgraça geral , “ missão secreta!” Ai, ai, ai ai...  
 Eu gostaria que tivéssemos na cabeça.... O primeiro é o Aiaiaiai dela... aí depois [faz] aiaiaiai... Aí depois aiaiaiaiai... Aí o governador, puto, [faz] “Falei uma notícia desagradável!”  
 (os atores executam a orientação)  
 Enorme! Todo mundo pode ter essa reação, mas a filha adora pau grande, então pode correr para frente e fazer “Ahhhhhhhhhhhh!”; e fazer uma macarena na frente.  
 (os atores executam a orientação)

O quinto exercício avança na construção do corpo do personagem, sempre a partir do compreendido nos exercícios anteriores. O corpo, como “estrutura” do processo criativo é trabalhado a partir de uma consciência muscular, através de um trabalho com câmera lenta e concentração nos conjuntos musculares envolvidos. Hugo faz questão de diferenciar o trabalho do conceito de memória, não é lembrar a experiência é experimentar a experiência lentamente. Para Hugo a câmera lenta “é o caminho da segurança”.

### Exercício nº 5

“OK. ok, até aí. Cada um se levanta e pensa... (corrigindo os alunos)  
 Não, não estou pedindo para que se levante, estou pedindo para que desde o chão, eu comece a fazer este trabalho. Começo a ter, o nariz, a cabeça, o olho, a coluna, o pé que eu decido que vou trabalhar e ter para este personagem. Em câmera lenta, procurem. Até a perfeição. Estou pedindo um trabalho muscular. Sensível e muscular, não de memória. Equilíbrio. A câmera lenta é o caminho da segurança. Faz com a máscara também, com a cara que você vai compondo, à medida que tenho determinada bunda, determinada coluna, determinado pé... Cuidado. Vai construindo esta figura. Determinado joelho tem peso em baixo, os joelhos estão dobrados ou não? Sinta que isto é o seu trabalho... Quando vocês acham que estão vocês congelam, para eu ver. Não interpreta, só se preocupa com... Não perde. Quando estiverem assumidamente congelados falem o texto. Não quero que mudem nada”.

Após estas informações e exercícios Hugo propõe um improviso. Pede aos atores que façam o que quiserem, com o material que já trabalharam até então. Os atores ficam inibidos, e aparentemente não entendem a solicitação. Uma situação me parece familiar: eu também já fiquei assim, meio que bombardeada de informações, quase sem espaço para saber como responder a mais uma demanda. A esta altura, a ocupação do espaço que eu havia assistido no ensaio já havia se modificado. Agora a ocupação do espaço da cena era algo assim:



Também me lembro que quando as mudanças espaciais eram muito radicais eu levava um certo tempo para administrar essa nova informação, ainda mais quando era seguida de outras informações.

### Exercício nº 6

*Agora vamos para lá. Façam o que queiram agora com todo esse corpo que encontraram. Com tudo o que descobriram; façam o que quiser, se quiser faz se não quiser não faz. Você pode estar congelada, ou dançando sozinho...cada um faz o que quiser...*

*(os atores executam a orientação)*

*OK. O que quero dizer quando digo "Façam o que quiser?" O que quiser significa.. às vezes eu creio que falo a mesma linguagem mas evidentemente às vezes não faço. O que quiser significa inteiramente o que quiser, então não é mais esperando o inspetor geral ... O que é divertido é façam o que quiser neste situação! Entende o que quero dizer? Por exemplo, se eu estive trabalhando isto [performatiza alguns gestos] e me dizem façam o que quiser com os elementos que você tem, então o Governador vai estar lá e eu vou estar assim [performatiza]. Mas atento a ele, olhando para ele. Então [performatiza] a partir daí façam o que quiserem, tenham a maior improvisação do mundo com todos os elementos que tiveram até agora.*

*(os atores executam a orientação)*

Hugo não tece nenhum comentário sobre o exercício de improviso e chama os atores pedindo que falem sobre o trabalho que estão realizando. Sua orientação é no sentido da busca de uma construção que se origine dentro de cada ator, que para ele deveria recusar a repetição de coisas que outros atores encontraram.

Hugo - Fala lo que está passando com todo lo que está fazendo.

Larissa - Falar...?

- Sim, aquilo que você sente, como que você vai, como que você se sente, como que está dentro de isso.

Larissa- Estou assim... A gente (Larissa e Alexandra) decidiu que ia ser homem, né gente? porque é o Bob e o Dob... E eu estou tendo esta dificuldade, da voz, de ser mais... não sei, de procurar mais este lado masculino mesmo, apesar dele ser mais caipirão, desajeitado, tô com esta dificuldade, assim...

Hugo - Não podem ser mulheres?

Larissa -Podiam também, a gente ficou assim de conversar...

(o grupo levanta a questão do nome das personagens)

Alexandra – O nome não faz diferença...

Hugo – Mas o que menos me importa é o nome. Com tudo que estou dizendo se preocupam com uma coisa que eu não estou preocupado. Estou encarando a coisa de outra maneira, e não do lado de fora para dentro. Estou tentando buscar elementos para que vocês procurem algo, quando estiverem sozinhos, para fazer esta cena com fundamentos.

Márcio – [...] ele é meio sovina, ele tem um dinheiro, só que a roupa dele é rasgada e tal para demonstrar que ele não tem. Só que eu estou com muito medo de cair em um caipira que tinha, que tinha o corpo assim e a cara também, o peso vai sem querer. O caipira é assim ( demonstra) tinha um peso assim, do Mazarropi...

Hugo – Mas, por exemplo, eu vejo todo mundo com a mesma ... se eu te dizer agora, por exemplo, tira o quadril para trás... em câmera lenta, põe a bunda como se dera o cu, dobre os joelhos, planta a terra com a mão, agora põe a cara para cá, um pouquinho mais levantada, assim, como minha avó italiana, a cara posta para o chão mas o olho para cima... e tem um queixo assim [ performatiza]!

Márcio – O queixinho não dá, ele tem um assobio... (risos)

Hugo– O que eu quero dizer é por exemplo... (Para o Nerriam) Eu não te vejo neste lado, eu vejo a insistência de ser a bicha. Sabe? Você encascou em sua cabeça que esse personagem é bicha. Então quero dizer, porra, você não está procurando, eu estou procurando para você em vez de você estar procurando para mim. Você está aqui, eu não quero ver sua cara [performatiza] assim,

[performatiza] assim, ou [ performatiza] assim , que é tua cara. Quero ver outra coisa. Não quero ver as muletas, quero que procurem no físico, que seja real, que seja coerente.

Por exemplo, você (para a interprete da Filha do Governador ) é gorda, você gosta de comer, já falamos que tem uma bolsa cheia de comida, patatí, patatá... Por que desfila? Ela não desfila, ela come!

*Entendem lo que quiero dizer? Vocês se perdem em procuras que não tem nada a ver com uma coisa objetiva acerca do personagem. Eu como! (para a Mulher do Governador) Eu dou! ( para o Nerriam ) Eu quero, mas não posso! Que é mais divertido do que fazer aquela bicha de sempre, não existe peça no Brasil que não tenha uma bicha, inclusive precisa ter uma bicha para ser uma peça. E pra entreter. Esqueçam entretenimento e comecem a pensar nesta estrutura, para eu ter alg,o para começar a haver uma coisa. Que eu não veja a tua voz, ao menos que a sua voz seja resultado de como você tenha as nádegas apertadas... E como é tua perna, e coluna, e como teu olhar, [performatiza] “eu sou honesto, sabe uma pessoa honesta? Que trabalha a vida inteira de manhã até a noite e, olha a boca que tenho, e sou uma personagem e vou emocionar de qualquer maneira...!” E não tenho que ficar com essa carinha assim, de dia. Começar a entender o que podemos procurar dentro de nós, como esse elemento que somos, de ator, maravilhoso, e não de repetições que encontram os outros e de imagem que inundam a cabeça com soluções que já foram feitas e não procuradas por mim, dentro de mim. Certo? Então eu quero definir isto. (para a filha do Governador) Você é uma pessoa que come o tempo inteiro. Só come, o tempo inteiro. Claro está vestida de butique e tudo o que você quiser, mas que come o tempo inteiro. Como o servilismo que tentávamos conseguir.*

### **Exercício nº 7**

Para o sétimo exercício, permanece a disposição em núcleos por grupos sociais, mas a situação proposta é agora deslocada para um novo ambiente, o Palácio do Governador, que está representado cenicamente por um “painel de azulejos de Athos Bulcão”. Além desta informação, Hugo introduz no exercício ações físicas como comer, beber, enquanto o texto é dito. O comentário do exercício apresenta a estética de Anton Tchecov como exemplo de uma pesquisa para uma composição plástica de máscaras e corpo. Hugo cita o espetáculo *O Urso*, como exemplo de uma construção contemporânea tchekoviana. Hugo parece priorizar a linguagem dos movimentos do grupo e corpos como mais importantes que a informação do texto e a própria experimentação dos atores como o principal orientador de caminhos e possibilidades para a construção da encenação. Indica também a questão da “troca do tempo”. Ainda atrelada a necessidade construção de uma coerência: a vida antes do Inspetor era uma e isso se traduz no que ele chama de “outro tempo”. Coerência também na construção da verdade do lugar: estar no desfile do circo é uma coisa, na palácio é outra coisa.

*Hugo - Tem uma coisa que eu sinto... Não sei com explicar-lhes, mas eu gostaria que tivesse um “movimento” todo o tempo. Depois que*



vocês sabem do Inspetor Geral, se eu estava assim, [performatiza] queria uma coisa que ficasse assim... [performatiza um a espécie de incômodo, um tique...] o tempo inteiro. Tenha a qualidade que eu tenha e seja quem for, tem um tempo. Trocou o tempo! Entendem? Eu ainda gosto muito do desfile, eu não tenho uma idéia certa, eu gostava daquilo do circo. Mas era mais livre, era um lugar onde você podia estar de salto alto no desfile e ficar de trapezista. Agora não é tão livre. Então, temos que começar a sentir onde vamos e o que queremos. Vocês estão me entendendo?

Márcio – Ficou diferente, mesmo. O corpo que eu tenho principalmente a roupa... A gente, no circo eram dois acrobatas, aí a gente fazia um trabalho de corpo, eu pulava nele e tal... Ainda tá, mas aí vai ter que pesquisar muito, porque até no texto, na peça, a gente fazia algumas acrobacias; eu o impedia de falar tipo pulando nele e tal... só que tinha uma coisa mais malabarista, assim, agora vai ter que adaptar.

Hugo – Exatamente. Porque quero dizer, bom, estamos dentro do Palácio; se vamos estar dentro do Palácio, estamos dentro do palácio. Então como vai ser isso? Por exemplo, como exercício, agora que estamos falando tudo isso. No cenário você pensa que tem o (painel do) Athos Bulcão. Vai, você e sua mulher. Atrás tem o Athos Bulcão. Aí ficam dois funcionários públicos. Quais são aqueles que falam menos na primeira cena? Os que menos falam? O médico... Não, mas o médico não é muito funcionário público... Quem é que está fazendo o médico. Então vai e sustenta o painel do Athos Bulcão. Tem mais alguém que está com personagem dobrado? Sabina. Sustentem, atrás deles, (no centro, ao fundo da cena) um painel enorme do Athos Bulcão com dois canos. Você está de um lado assim com um cano, para dentro da mão, isso. Atrás deles, um metro atrás deles, aí atrás, dois canos, entenderam? Com um pano lá em cima que cai, todo pintado com azulejos de Athos Bulcão, azul e branco, maravilhoso. Deste lado á esquerda) temos o povo, aqui. Deste lado os empregados públicos. A filha, que é uma vaca, atrás deles, comendo. Vamos experimentar. Segundo o que falamos agora, está todo mundo nervoso. Como ficam nervosos? Athos Bulcão também está nervoso. Olha os peitos maravilhosos de nervos. Joelhos. Vamos supor que isto não para nunca. Fala.

(os atores executam a orientação )

OK. Fiquem tal qual estão. Vocês duas (atrizes que seguram o painel Athos Bulcão) ponham o painel e deixem. Sabem aqueles pedestais que temos para sombrinhas de praia? Aqueles de piscina. Deixem o Athos pendurado aí. Vão para o fundo - você vai para cá, você pra lá - e peguem uma bandeja. Uma com coca-cola e tátátá e a outra com

salgadinhos. Ou com pizza. Sabina vem com um montão de pizza e a outra vem com refrescos. Enquanto estão falando, servem para eles comida e bebida. (a filha do governador) Não você não, você fique aí, desesperada, não pode sair daí. Sabina, te quero ver. Dá para os mortos de fome, cruza, servem, para os ricos não, para os pobres, os mortos de fome. Ataquem, ataquem, ataquem, aquela coisa de... Ok. Começamos. Esperem que Sabina tem que ir aí, poner las coisas... OK começou

(os atores executam a orientação)

Ok no "ratazanas enormes..." vêm e servem a menina. Você vai com a comida para uma lado e a bebida para outra. A comida não acaba nunca. Voltemos uma vez mais. Voltem por favor. Agora vou fazer uma coreografia mais por exercício. Garota de branco, vai para lá. Vocês já colocaram o painel do Athos Bulcão, e na marca que lhes falei vêm e servem cruzado, por atrás da menina, Sabina vai para lá a outra para cá. Foi. (as atrizes fazem a marcação) A menina se desespera querendo pegar a bebida. Não sai do lugar. Serviram. Vamos fazer assim, Sabina serve escondida. Todo mundo come como vacas, escondido. Serve escondido. Todo mundo pega as coca-colas escondido. Entenderam? Parou. Peguem e comem decentemente para o Governador. Vão servir a menina. A menina enlouquece, come e bebe, bebe e come. Come e bebe, bebe e come... vai girando... Não Sabina, fica lá. Agora quem não deu comida vai dar bebida, quem deu bebida vai dar comida.

(os atores executam a orientação)

Nervos!

(os atores executam a orientação)

Para que vocês se dêem conta do difícil que é armar uma coisa como essa. No "aie, aie..." ficam contentes porque vem a comida e a coca-cola... Para que vejam o que podemos fazer.

(os atores executam a orientação)

Continuem comendo!

(os atores executam a orientação)

Aí vira todo mundo! Focam comendo e bebendo para o Governador. Gente, eu não estou marcando meu coração, estou só fazendo um exercício. Rarazanans enormes... Brinda para ele e você está comendo.

(os atores executam a orientação)

Congela! Fala.

(os atores executam a orientação) Parem. Tem um arrotto dele.

(os atores executam a orientação) OK. Entenderam como podemos ir fazendo coisas? Agora, lo que me interessa é aquilo de realmente conseguir um físico. Que eu não te veja, Márcio, igual ao Márcio; que

*eu não veja a brincadeira de correr igual ao corpo que eu corro sempre, e sim que tenho um corpo! Tenho que fazer assim... Entendem lo que quie-ro dizer? Começar a dominar a energia, a característica e o tempo que tem esse músculo. (para o núcleo dos camponeses) Voltem à imagem que tinham dos camponeses. Que cada um tinha. O peso no joelho, a cara assim. Congelem. (os atores realizam o solicitado) Não quero! Quero caras! Quero caretas! Não quero essa cara de mondon-go que tem cada um. Quero uma careta, uma máscara. (os atores re-alizam o solicitado) Agora corram sem perder esse corpo, sem perder essa idade, sem perder essa energia. Não posso ter vinte anos quan-do quero comer, mas quero comer. A Sabina está vindo com a comi-da. Comam. (os atores realizam o solicitado) Não! Entenderam? Voltaram a ter doze anos e volta ser uma peça infantil. Não tem a qualidade... Entendem o que falo? Não percam ! Então, não tem pas-so rápido, como caminha velho? Vá comer! (os atores realizam o solicitado). Entenderam? É cada vez mais rico e cada vez mais fino, esse trabalho. Provamos uma vez mais tudo. Agora como queiram. Cada um faz o que quiser no momento que quiser. Ciao. Uma vez mais. (os atores executam a orientação)*

#### Comentário do exercício

*Hugo - Venham. A coisa está mais clara para vocês ou não?*

*Alexandra - A gente decidiu fazer mulher.*

*Hugo - Vão fazer mulher? (Risos...)*

*Alexandra - E continua a mesma coisa, o mesmo corpo, a mesma cara?*

*Hugo - Ah, eu acho que sim! Que tem a ver? Conheço tanta velha as-sim... Eu vi uma peça no festival agora que estávamos, O Urso<sup>5</sup>, uma companhia da Déborah Finochiaro, não sei se conhecem, uma pes-soa de Porto Alegre, irmã da Laura Finochiaro aquela que canta... E o Urso tem uma estilização enorme. Os personagens são feitos por três mulheres, que entram e saem, entra uma sae outra, se acoplam... No meio disso entra uma mulher que faz o papel de um velho, que parece o Chaves, ela é assim, tem a cara assim, ela conseguiu fazer uma cara assim, tinha óculos, um chapéu (imita), mas era uma jóia! Era tão tchecoviano, tão desenho, essa coisa que tem Tchekov que*

---

<sup>5</sup> O Urso Dir.: Deborah Finochiaro. Texto: Anton Tchekov. Com o Grupo dos Cinco, de Porto Alegre, RS. A proposta do grupo, formado em 2003, pautou-se pelo interesse mútuo de investigar as possibilidades de atuação a partir do trabalho físico do ator, da sonoridade da pala-vra e da utilização de diferentes linguagens. Seu espetáculo de estréia, O Urso, ganhador de vários prêmios, fala de uma jovem viúva, reclusa por devoção ao esposo, surpreendida por um estranho que chega disposto a cobrar uma dívida contraída pelo falecido.

não tem nenhuma outra coisa, que tem Gogol, que tem essas pessoas... Você vê cara! Você vê narizes! Você vê queixos! Você vê línguas! Você não vê essa cara (para si)! Essa aqui é a minha cara, uma merda. Não quero minha cara, minha cara é uma merda. Não quero meu jogo. Tem coisas que surgiram muito boas. A comida é genial. O servir comida e bebida. Depois vemos como fazemos, de repente fique melhor que todo mundo esteja brindando... O que importa é como estamos trabalhando este laboratório. Agora, o que é interessante é ver coisas assim: enquanto ele fala tem um montão de pessoas agrupadas aqui ( bebendo ou comendo ) e um montão de pessoas agrupadas aqui (bebendo ou comendo). Talvez possamos servir bebida primeiro (as duas) e comida (as duas). Talvez seja mais divertido para terminar em uma coreografia. (Já vou terminar, me faz uma massagem) risos. Mas entende, isto é teatro, para mim isto é teatro. Estou com la bola cheia de ver lo que la gente vê tiempo inteiro. Estou de saco cheio de ver lo que la gente ver lo tiempo inteiro. Então se nós precisamos de uma técnica, se nós precisamos de algo, temos que chegar a um certo purismo dentro disto que estamos propondo, chegar a uma estilização, a uma linguagem, a uma coisa que nós enlouqueça no pouco tempo que temos. Eu objetivamente começo a trabalhar Minha Filha, a que faz Minha Filha, que é você, é a única filha ou te outra?

- Não tem a outra.

Pois é, tem outra também. Quer dizer começar a ter isso, eu tenho tudo, eu tenho chocolate dentro do sutiã... Eu tenho uma tia que tinha aquele tipo de ... Uréia, por excesso de carne... Uréia. Que não se curava, e andava nos melhores médicos e não se curava, não se curava. Você sabe porque não se curava? Ela mandava um menino comprar mortadela, presunto e tudo, quando o marido não estava, e ela escondia embaixo do colchão e comia depois. Encontraram debaixo do colchão dela carne de porco, salame, chouriço...Tudo tinha embaixo da cama, envolto em um plástico, e comia de noite como uma vaca, e por isso morreu. Isso é Tchecov, entendeu? E não baseado naquela corridinha à cozinha que todo mundo faz de vez em quando. Acho que a gente está pegando a coisa. Assim, buscando coisas. Mas eu tenho que começar a sentir isso. Por exemplo, (para Nerriam) eu achei muito mais cômico e trágico do que a bicha que estávamos fazendo. Tem coisas que são muito mais fortes. Por exemplo, se você vê um grupo como de gaviões, que estão de costas e nada mais, e tiram papéis, tiram papéis, e nada mais, e suja tudo de papel o chão... E comemos, de repente comemos de verdade, comemos biscoito para fazer uma nuvem de biscoito no chão... É muito mais importante do que estar trocando de lugar no mesmo jogo circense de sempre. Por exemplo, outro dia me

*colou um chiclete na mão e fazia anos que não vivia uma situação tão divertida. Eu fiz uma bola achando que a bola estava bem, e me pus a falar com uma cara no ônibus e, de repente, apertei a bola. Quando me dei conta, com o calor da apertada do chiclete havia colado e fiquei assim, cheio de chiclete, parecia um pato. Uma situação inacreditável de cômica. De repente você vive pensando milhões de coisas sem sacar a coisa mais rica. Então, que vou pedir, depois de todo esse exercício que fizemos, que se vocês queiram passar uma vez o primeiro ato, o texto. Por que quero começar a marcar, a marcar não a orientar. Vamos por aqui, por aqui, por aqui. A partir da próxima aula já queria ter uma idéia, uma proposta clara para esse [...] é com circo, é sem circo, é patatá, é combino, com comida, patatá... E começamos a ter uma clareza sobre o que temos que buscar. Eu achava que precisávamos brincar para poder entender aonde vamos e o que estamos procurando, se não eu não consigo, eu não consigo pensar na minha casa para trazer uma coisa direita e armada aqui. Eu não consigo mais trabalhar assim. Certo? Então eu acho que agora, o melhor de tudo é que vocês fiquem aqui e passem uma vez o primeiro ato para ter esse exercício, certo? E na próxima aula eu volto.*

Durante a finalização da aula os alunos informam o Hugo sobre a decisão de não duplicar o personagem o Governador. Hugo se preocupa com a forma de participação do principal envolvido, o Leonardo. Ao perceber que há uma expectativa de que ele decida sobre qual aluno fará o Governador, ele fica muito chateado. Os alunos que decidam, para ele tal decisão é impensável e mais: cruel.

*Aluno - É para passar tentar o primeiro ato em cena?*

*Hugo - Não, eu acho que aí é confusão, eu acho que aí é para eu deixar depois. O que quero é que agora passem o texto para não se perder.*

*O que a gente decidiu, fez uma votação, decidiu que se escolhesse só uma pessoa fazendo o governador, porque senão seria muito dispendioso.*

*Hugo - (sem entender) Mas não falem comigo, isto é uma coisa que me dói na alma, acho que vocês têm que falar isso...*

*Aluno - Não, ele falou que houve uma votação. Ele está achando quer você está pedindo para ele decidir.*

*Hugo - A turma decidiu tudo? Já está decidido?*

*Aluno - Não.*

*Hugo - Me desculpem, o Léo estava quando estavam fazendo esta votação?*

*Aluno - Chegou atrasado, mas ele chegou no final.*

*Hugo - E ele concordou? (Para o Léo) Você concordou com isso?*

*Léo - O que falaram foi que ia fazer um dos dois, mas você ia decidir.*

*Hugo - Ah, não. Mas isto eu não faço.*

*Aluno - A idéia que a turma votou é que dois governadores era muito trabalho. Bom, aí...*

*Hugo - (taxativo) Pára, pára, para. Eu não quero intervir nesta eleição, desde o primeiro dia e não quero me inteirar. Não quero nem me inteirar. Quero que vocês discutam entre vocês e se quiserem usar esta hora para isto. Não comigo. Não estou aqui para dirigir um espetáculo, estou para fazer aula. Vocês tem que solucionar isto entre vocês. Não comigo, Por favor. Não quero dizer o Léo não faz ou o Fernando não faz. É uma coisa que vocês tem que saber, só tem que me dizer. Não quero participar disso, é uma coisa nojenta para mim, vocês tem que entender que para mim isto é uma coisa nojenta. Não posso mandar. Dessa maneira, não falem nada, esperem eu ir embora.*

## 18 de maio, quinta-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

### Anotações e registro 4<sup>a</sup> aula observada (fita n° 2)

Quando o projeto de Mestrado ainda era uma idéia, o professor Marcus Mota me convidou para participar de umas reuniões que estavam acontecendo na casa do Hugo. O objetivo destes encontros (participaram o jornalista Lourenço Cazarré, Marcus Mota e eu) era realizar uma série de entrevistas, construindo e mapeando a biografia do Hugo desde a infância até o momento presente<sup>6</sup>.

Esses encontros tinham um formato de bate-papo e uma dinâmica muito fluída. Marcus Mota e Lourenço Cazarré são amigos de Hugo de longa data, aspecto muito importante para a condução daquelas entrevistas. Participar destes encontros foi fundamental na minha decisão pela pesquisa; posteriormente, realizei a transcrição das fitas cassetes que registraram esses momentos.

Depois dessas reuniões, não tive mais nenhum contato freqüente com o Hugo que, afastado de suas atividades na UnB (licença sabática), foi para Europa, tirou férias... e quando retornou envolveu-se com duas montagens do TUCAN. Enquanto isso eu, já aluna do Mestrado, estava sem aulas por causa da greve das universidades públicas. Meu último contato com ele havia sido por telefone, duas ou três vezes, por causa de uma pendência na prestação de contas de *Quem tem medo de Virgínia Woolf?*, no Ministério da Cultura, referente à nossa ida ao Festival de Teatro de Curitiba em março 2004.

Enfim: eu havia me proposto a estudar o processo criativo de alguém, meu projeto já havia sido aprovado, e eu não sabia se esse alguém sabia disto. E

---

6 NE. Entrevista publicadas no artigo “O garoto de Juan Lacaze. Entrevistas.” Revista Dramaturgias 12, p. 78-168), 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28692>

mesmo que já soubesse, para mim era uma indelicadeza inaceitável, ainda não ter conversado com ele a respeito. Por isso, na última terça-feira (primeira vez que o revi depois de tanto tempo) expliquei por alto (não dava para explicar direito, andando pelos corredores da UnB e com todo mundo cumprimentando o Hugo). Para conversar mesmo, combinei de passar, um pouco mais cedo, quinta-feira, na sua casa.

O apartamento dele é claro, agradável, ventilado. A disposição de móveis e peças de arte é inteligente e milimetricamente organizada, em uma decoração elegante que em nada indica o “espetaculoso” que se atribui às suas criações. Ele está acordado, trabalhando no seu escritório; Maria abre a porta, de dentro ele me convida “*Entra, Cláudia!*” e finalmente conversamos sobre a pesquisa.

Bem, não “conversamos” exatamente, porque eu falo rápido e meio sem graça; e ele me escuta, muito cortês e educado. Não sou “amiga íntima do Hugo”. Eu o admiro como artista e respeito como meu professor, alguém de quem me aproximei e aprendi a gostar durante minha graduação. Mas agora, plantada no meio do seu escritório, me sinto incomodada de estar ali; e pior, com medo de estar incomodando.

Ele, ao contrário, tranqüilíssimo, está me olhando com um arzinho afetuosos e quase divertido. Que diabos estará pensando? Para quebrar isso - e me sentir menos ridícula - peço para fazer algumas perguntas. Ligo o gravador e falamos sobre o trabalho com a turma de Interpretação IV.

*CT - O interesse é esse mesmo: o primeiro momento que você encontra com a turma e que as coisas são propostas. Eu saí conversando com eles, daí eles me falaram que você se lembrava de uns, que não se lembrava de outros. Como é isso, entrar na sala, ver aquelas carinhas... como foi este primeiro momento?*

*HR - Não, porque as pessoas fizeram OBAC II comigo, mas não fizeram Interpretação IV. Então para mim o conhecimento é totalmente diferente com eles, é outra estória isso. Por que normalmente Interpretação IV é um pouco... como marcante dentro do curso, é a primeira peça inteira, papapá... entences, sempre serviu, de alguma maneira, de conhecimento para la coisa. E o projeto de diplomação, por exemplo, agora foi totalmente diferente em função disso, também. Para mim. São pessoas que noto que nunca saíram de OBAC II. Então é totalmente diferente o processo, totalmente diferente, diferente mesmo.*

*CT - Então você estaria fazendo com eles um pouquinho de OBAC II em Interpretação IV?*

*HR - Estou fazendo mais Interpretação IV, quer dizer porque tem alguma base da coisa: a busca da personagem pela câmara lenta, la performance facial, para encontrar a voz, uma quantidade de coisas que eu trabalho - que é o que trabalha os outros, mais cada um de nós tem um método para trabalhar, não? Às vezes eu sinto assim, como*

*Bidô disse, por exemplo, que quando as pessoas vêm de OBAC II, ela sente uma diferença enorme quando passou por mim ou não passou por mim, por exemplo. Ela sente isso como professora, digamos. E isto é interessante para mim, pois sempre nos falamos acerca destas coisas, como é o processo, como que se consegue, como que... E Bueno, este está um pouco mais difícil para mim, de alguma maneira. Sobretudo o projeto de diplomação, porque com esta coisa de que eu sou o professor da matéria, mas eu fico com “a ressaca” de lo que los grupos não quierem! Entonces, duas ou três pessoas soltas ficam aí, e eu faço o projeto de diplomação com duas ou três pessoas soltas que não tem nada a ver entre si. Que estão juntas porque não entraram em outros grupos. Entendeu? Então é totalmente diferente, entonces eu já disse “não quero ser mais o professor fixo da matéria. Porque se o professor fixo da matéria vai pegar nada mais que “a ressaca”. Entendeu? É meio cruel, é absolutamente cruel. Todo mundo escolhe!... é diferente quando você tem uma turma, sabe, de 10 de 15 ou de 20. Porque aí você pode manejar de outra maneira”.*

*CT - Foi comigo assim também, no meu projeto de diplomação. Bom, aí você encontrou com a turma e começou o trabalho. Teve um monte de textos que foram propostos, eles me falaram. A Senhoras dos Afogados...  
HR - É...*

*CT - Aquele que leva um tapa (Aquele que leva bofetadas), que você montou com Abujamra (eu vi isto, esta montagem lá em São Paulo) Aquele que leva um tapa, e tal, e acabaram que a primeira opção foi O Inspetor Geral e decidiram pelo O Inspetor Geral. A primeira coisa que me chamou a atenção, como observadora, e lembrando a minha experiência como sua aluna, é a coisa da autonomia que você dá para o processo de criação. Isto é muito engraçado, por que não fofoca você seria “autoritário” “mandão”, “isto é aquilo” mas na prática...*

*HR - Ah, mas já passou muito...*

*CT - Não, mas mesmo na minha experiência sempre que falavam assim, eu... “Ué?” porque eu sou mais velha, e a fofoca chegava em mim com outra repercussão. “Bom, mas como é que vocês acham que ele é mandão e autoritário se o processo dele é tão... tão voltado para uma criação coletiva, tão participativo?” Então eu queria que você falasse um pouco desta coisa da participação...*

*HR - Mas essas pessoas falaram agora que eu era mandão!? e...*

*CT - Não!! Agora não, agora não...*

*HR - Ah! Eu já estava preocupado, já ia dizer a essas pessoas “mas para vocês uno não cambia nunca!”. Agora, em São Paulo, todo mundo dizia para as pessoas do grupo “nossa, mas o diretor de vocês é maravilhoso, é de uma suavidade, de uma tranquilidade, de uma seguridade, parará, parará...” E todo mundo ficou assim: “não, mas não*



é sempre assim...” e eu dizia: “como que não é sempre assim? Vocês querem ainda manter uma imagem?” Para as pessoas é conveniente, às vezes, manter uma imagem sobre o Hugo.

CT - É, acho que tem um Hugo mítico aí...

HR - É, tem um Hugo mítico aí... mas eu acho que é conveniente para as pessoas, ficar se dizendo: “aie, é um trabalho trabalhar com aquele [...]”. Entende? É com uma coisa...

CT - Agrega valor para a pessoa!

HR - É agrega valor para ela mesma. Não acho que seja por aí mesmo, estou tratando que seja outra coisa.

CT - Não minha experiência você é severo, disciplinador, mas bastante... você dá muita autonomia para o processo criativo, muita autonomia. Queria que você falasse disso: da autonomia no processo de criação.

HR - Por que eu acho que hay uma cosa assim... por exemplo, estes dois trabalhos que andam viajando por todos os lados, que se mantiveram, como O Rinoceronte e Adubo, Seis Personagens também, de alguma maneira, mas, sobretudo O Rinoceronte e Adubo, que estão salindo para todos os lados, agora. É um pouco assim como não sei como te diria... São dois espetáculos totalmente diferentes. Adubo eu cheguei para só polir o espetáculo; para limpar, para dizer isto está mal, isto está bem, tem que ficar mais comédia, menos comédia, vamos unir todos os textos com este pedaço, vamos ser mais divertidos, menos... enfim, outra estória. É como se te entregassem uma roupa e você termina de fazer ela, dá uma estética, organiza tudo, parará, parará... Que foi maravilhoso, porque eu senti que não estava contaminado do processo! Que eu não estava contaminado, que eu não tinha nenhuma defesa para nenhuma cena, para nenhum processo, para nada. Eu poderia cortar, tirar, limpar, trocar as cores de cada cena segundo o meu bem querer em relação ao que estava mirando - não meu “bem querer”, como um livre arbítrio. Então foi muito interessante isto de “ah, esta cena me custou uma fortuna, não vou tirar nem morto”. Não, tira! Não serve! Esse tempo não serve, esse enfoque não serve, isto está muito literal... foi maravilhoso. Eu me senti com uma liberdade absoluta, também.

CT - Essa turma tem bastante afinidade, eles vem trabalhando juntos...

HR - André e Juliano trabalharam muito comigo e Rosana, no último tempo também, na Cia dos Sonhos e no TUCAN.

CT - Vamos voltar lá pro Interpretação IV. A gente estava falando de autonomia no processo criativo...

HR - Mas é que estamos falando nisso, e a diferença, por exemplo, com O Rinoceronte é que primeiro: O Rinoceronte é um texto, um texto conhecido, patatá, patatá... que é totalmente diferente de Adubo. Qualquer público estrangeiro pode entender O Rinoceronte porque

conhece a peça, mas Adubo é diferente. Apesar disso, as pessoas que não entendiam na hora do festival enlouqueceram com as emoções que recebiam através da coisa, que foi de alguma maneira clara, para eles. Mas O Rinoceronte já é um trabalho absolutamente coreografado, do começo ao fim, todo mundo sabe onde põe o pé, a mão, o dedo, qual é o tom. Outro tipo de direção, sem haver frustrado o ator. Por exemplo, o André dirigi, de alguma forma, primeiro. Mas eles todos se suplantaram, eles todos aprenderam o trabalho, eles todos foram em cima da coreografia, e aperfeiçoaram ela, e agregaram coisas, pratatá, pratatá. Quer dizer, isto é autonomia, sobre o que foi entregue, para manejar o material. Então, de alguma maneira, a autonomia do ator se preserva dentro do trabalho. Apesar de um ser absolutamente dirigido e o outro não (dirigido este processo desde o começo). Por exemplo, o trabalho de tensiones fotográficas [...] de O Rinoceronte, que é uma coisa que todos vimos usando faz 40 anos. (Por quê a câmera lenta e tudo isso estamos trabalhando desde os anos 60, não precisamos de nenhum francês, e nenhuma coisa nãñã, nem da photo, nem de nada para entender o que era aquilo de tensões entre câmera lenta e rápida). Coisa que aqui, vieram mais tarde também, porque Antunes começou a trabalhar isso depois que Bob Wilson havia trabalhado isto em todos os lados.

É uma informação que... Nos anos 60 as artes marciais entraram em todos os processos. Quer dizer, você não podia mandar à merda o governo, mas você podia levantar o braço e ficar gritando duas horas “há, há!”, entendeu? E isto não tinha censura. E você podia levantar seu braço, e levantar o braço para uma instituição. Então, uma coisa que invadiu, e as energias foram ocupando os lugares certos. E, Bueno, na dança, toda manifestação da dança moderna vem da loga, vem da mistura de coisas, caratê era absolutamente necessário neste processo, Tai-chi era absolutamente necessário neste processo, Tae-ken-dô era absolutamente necessário... tudo! Tudo, não era nada mais que esgrima-costura-pintura. (risos)

CT - Eram ferramentas para esta construção!

HR - Eram, ferramentas. Então, bom, isto te falava em relação a processo criativo, com relação a dois exemplos claros que, apesar de ter absolutamente enfoques diferentes de direção, e de condução de um espetáculo porque também Adubo foi uma experiência única, nunca tinha feito antes... De alguma maneira faço isto com o Abujamra, ele faz isto comigo também. Eu faço e ele faz a terminação.

CT - Com Aquele que leva bofetadas você tinha comentado que ia lá, dava uns pitacos, finalizava cenas, via a plástica...

HR - É isto acontece também, o Abu e eu é uma coisa muito boa porque agrega sempre uma pontada mais, uma pontada mais... uma pon-

tada a mais... Isto é inacreditável, você acha que terminou e mentira. Ele vem, ou eu vou e aí há uma mão, e há um toque, e esse toque sugere outro toque, e parece que nunca termina, é meio difícil. Eu acho que nas duas você vê, preserva muito bem o trabalho do ator. Por exemplo, André. Eu vi ele um dia e disse: “André, eu acho que está muito bem o personagem, que está super bom (ele substituiu a Roberta) mas... eu sinto que ele deveria ter a voz fina, por que assim, quando se converte em Rinoceronte ele tem uma voz grossa.” Ele trocou tudo! Trocou o nome do personagem, trocou o sentido das coisas, aí fomos afinando o que acontecia a partir desta idéia da voz mais fina.

CT – Você dá um estímulo e o ator reage...

HR – Exato! E ele vai procurando atrás. Por isto você está do lado de fora, não para que o tipo se transforme em você, entendeu? Porque tem muito... Eu era um diretor assim. Eu imaginava as coisas e as coisas tinham que ser como eu imaginava no meu sonho. Eu sempre fazia tudo, é um problema de ator, talvez, que eu tenho comigo mesmo. Mas eu sempre fiz todos os personagens. Todos, é impossível não fazer, são reações vitais. Isto é o que parece que me dá uma união psicológica ao trabalho. Sentir este trabalho de reações conjuntas, de como as reações, para mim, é o que cria o jogo. Então eu faço todos.

CT – Eu vejo que você já constrói esta autonomia nas suas aulas. Você já vai chegando e falando “olha, se agrupem, se organizem, tirem decisões” eu sinto que você já vai dando oportunidade para...

HR – Eu acho que isto tem que vir depois que você tem uma consciência absoluta que você possui uma técnica. De que você sabe, que alguém pode te pedir coisas.

CT – Ensinar a técnica...

HR [...] Contar velocidade, contar tempo, contar pratátá... procurem isto... noutro dia, procurem de outra maneira, no outro dia procura, no outro dia procura de outra maneira, no outro dia você mistura tudo que você encontrou através de todos estes caminhos. Entendeu? Eu não sou muito mono... temático? Mono não sei quê... Eu não sou como um cavalo, não tenho uma idéia e ponho aquelas coisas que usam os cavalos para não ver para os lados entendeu? Eu abro o leque porque me parece que aí vai aparecer a coisa, é a partir dessa sensação de vazio, de repente, que aparece a luz.

CT – Eu vejo que os meninos recebem isso e... eles são muito sinceros, eles tentam essa autonomia, mas em algum momento não conseguem, não sei se é porque eles ainda se relacionam muito com um Hugo místico, eles se relacionam ainda muito com uma imagem de você, e fica uma espécie de...

HR – Não, eu acho que não é mais assim, não...

CT – Não? Você acha que isto está mais diluído?

HR – Bom, isto é uma coisa que talvez você possa perguntar para eles. Mas eu acho que eles sentem que para mim a palavra técnica é uma coisa muito forte. Eu acredito numa técnica mesmo, eu não acredito que seja um fenômeno de emoções.

CT – Isto é comentário geral: o seu teatro é plástico, técnico, isto eles já sabem tipo “não vamos fazer isto porque ...

HR – o que não quer dizer que ele seja frio!

CT – Não, não é frio .... e que você acata as decisões do grupo. Duas coisas eu percebi: Hugo acata as decisões do grupo e, por outro lado, o teatro dele é plástico e técnico, o que pressupõe que a gente tem que trabalhar mesmo e pressupõe que a gente tem que ter um mínimo de organização aqui no grupo. Foram duas coisas que eu percebi lá. Daí, vamos voltar para O Inspetor Geral. Eles tiraram O Inspetor Geral e você, parece que você chegou a propor A Vida é Sonho, fizeram um exercício de vocalidades com A Vida é Sonho...

HR - Eu propus milhões de coisas, todas as que me interessavam e de que alguma maneira tinha uma memória, de que podia ser um trabalho interessante para eles. Não somente para mim, mas para eles também. Então, textos, textos grande, A Vida é Sonho é um texto grande, é um texto maravilhoso.

CT – Você fez um exercício com eles de vocalidades. A Vida é Sonho é um texto musical e... (Hugo chama a Maria, e me diverte com sua performance. Rimos e tomamos café; já estou bem mais confortável...) fala um pouquinho deste exercício.

HR – Mariiiiiiiiiia! (com sotaque de português) Você quer café? Traz dois cafezinhos pequenos, pelo amor de Deus, bonchinha!

Maria – Com açúcar...?

HR – Hoje é aniversário dela!

CT - É seu aniversário, Maria? Parabéns!

Maria - ... ou adoçante?

HR - Eu com adoçante, como sempre. Toma, bebê! (Maria sai )

CT- Daí, você fez esse exercício e tal... você já pensava em trabalhar essa coisa da vocalidade, da sonoridade? Por que eu vejo que você brinca muito com a musicalidade da cena...

HR – Mas eu sou professor de Teatro Solfejo!(ri) Eu acho que eu dirijo teatro como se fosse um diretor de orquestra. Eu sempre me comparo muito mais com um diretor de orquestra que com um diretor de teatro.

CT – (ri) Você fica só regendo...

HR – Mas é uma coisa que eu sinto, por exemplo, eu tenho problemas com os tons, os registros das pessoas. Então, por exemplo, às vezes ninguém entende porque fulana de tal passa a fazer tal papel, pratá, por que os tipos físicos são diferentes. Mas oralmente eu não consigo entender, às vezes, alguns personagens. Por exemplo, em

*Quem tem Medo de Virgínia Woolf? alvez aquela menina (Renata Caldas) poderia fazer a Virgínia Woolf (a personagem Marta) ao invés de você e você fazer a outra coisa, entendeu? Eu acredito que se você é uma ator ou uma atriz você pode fazer isto, totalmente. Só que existe um registro, existe um físico, assim como existe um seio, existe uma bunda, he? Se a outra é magra como um pau!.. e bem, Virgínia Woolf tinha um peito e uma bunda que tinha que ter uma mulher da idade daquela, e com essa obesidade característica que a caracteriza um pouco... (como eu estou, assim que me sinto meio prostituto de tanta grassa que tenho no corpo hoje, por falta de atividade). Isto é outra coisa que me ocorre. Eu passei cinco anos... Eu me dei conta que Abujamra sempre me dizia ( isto não o digo para falar bem de mim), Abujamra sempre me dizia : “Não quero que você mostre” quando você mostra...*

*(Maria entra com o café)*

*HR - Is thatis laife... ( risos) por que você me trata assim? Você não trouxe para mim?*

*Maria (rindo) - Eu vou trazer...*

*HR - Eu não vou te comprar nenhum presente, anão de merda... (risos)*

*Maria - Calma vou trazer, calma...(Maria sai rindo muito)*

*Hugo busca o fio da meada.*

*CT - O Abujamra sempre falava para você não mostrar ....*

*HR – É, por causa de que ele me acha um ator... ele sempre disse que eu sou melhor de personagem, que como ator. Por exemplo, a primeira vez que ele me disse, que viu um espetáculo meu, que era o Fala Lolito, lá em São Paulo, nos anos 80, ele disse assim: “É absolutamente genial. O único que está mal é a sua entrada...” (risos) Eu poderia o haver morto, o haver morto, porque havia feito um número que era uma loucura ... ( para Maria que entra com seu café) Maldita eres entre todas las mulheres.... Maldita eres entre todas las mulhe- res.... Cala a boca... (entendendo) Ah, porque você trouxe xícara chique para ela!*

*CT – É, eu estou aqui visita total! (risos)*

*Maria sai rindo.*

*HR – E aí... (pensa) não é a coisa de que você seja uma ator pratatá, pratatá... Até quando você... Eu tenho um tipo de sinceridade, eu consegui trabalhar, a partir do cotidiano junto com Graciela Figueroa nos anos 60, quando a gente saiu do palco, quando a gente foi para a rua, então, quando você estava na rua, você tinha que ser uma pessoa da rua que fazia tal coisa. Por exemplo, nós iniciamos um trabalho, na rua, em que trocávamos o tempo de caminhar das pessoas, nada mais. Então, primeiro caminhávamos com elas, mas as pessoas não sabiam. E caminhávamos no mesmo ritmo. E depois íamos tro-*

cando o ritmo e elas iam trocando o ritmo. Até que a gente se parava, se detia, e eles se detiam para ver um espetáculo. Que começava com uns movimentos cotidianos em câmera lenta, que se chamava La Cárcere. E explicávamos isto, explicávamos, com os gestos. Mirar para uma grade, sentar-se numa mesa, deitar-se do lado da mesa, olhar para uma grade, sentar-se na mesa, deitar-se do lado da mesa... e fazer isto dez minutos, até que as pessoas sentissem a opressão de aquilo que estava passando alguém em algum lugar. E que o sentisse não como uma técnica e com uma estética que os deixava longe de você, mas dentro de você, igual que você. Isto foi a base de um trabalho muito forte, muito forte. Então, isto também instaurou uma sinceridade para enfocar as coisas. Então, quando Abujamra me disse que era uma merda o que eu estava fazendo, no outro dia eu levei cinco entradas diferentes com cinco figurinos diferentes com cinco músicas diferentes, para a entrada, e ele escolheu. Então, foi por isso, ele dizia assim: “pô, é difícil...” eu, nunca! Se ele me disser, em um ensaio, “fica de quatro, faz cocô e fala Segismundo”, eu faço. Eu não pergunto, antes. Eu reajo depois, mas no momento eu faço. Eu não travo a imaginação de uma pessoa que está me dirigindo. Eu posso discutir depois: “me senti bem, me senti mal, poderíamos buscar outra coisa, com a mesma energia, com a mesma força, será possível?, Se não é possível, então eu vou cagar. E vou falar Segismundo. Mas eu não faço isso, sempre faço tudo, porque eu acho genial que alguém te diga: “quero você aqui, agora, tenta falar isso fazendo o equilíbrio com o dedo mindinho...” Eu vou quebrar o dedo, mas eu vou tentar. Eu não digo que não, entendeu?

CT - É, a relação ator/diretor é muito prazerosa para os dois, quando(os dois) têm esse grau de entrega.

HR - E nós vínhamos de uma escola [dança clássica] onde o professor te retinha, duas horas, para ver se você localizava a moeda no cu; estou falando, é sério! Quando você fazia aula de dança, no Chile, você colocava um “escudo” entre as pernas e se o escudo caísse, as mulheres se suicidavam! Nós fazíamos uma aula, em que - excepcionalmente - a professora havia permitido que Graciela e eu não usássemos sapatilhas: por que todo o resto usava sapatilhas. Nós estávamos trabalhando e não podíamos usar sapatilhas, (porque os pés ficavam apertados e a gente queria um pé mais normal), então, bom, foi toda uma negociação. Mas caía o escudo... e você morria! Por que significava que você não pressionava nada, as nádegas! Entendeu? Você tinha que ter a pressão exata, sempre, sempre, sempre, para que aquele escudo não caísse. E você fazia grand plié com isso. Era foda. CT - (rindo) Imagino, esse negócio na bunda...

HR - Não na bunda, entre as nádegas, o que era pior, era terrível. Era

*uma disciplina muito louca, tudo, tudo. Ainda muito ligada ao poder de outra maneira, ainda muito relacionada com disciplina de exercício, disciplina de militarismo...*

*CT – Bom, mas de alguma forma, a disciplina te leva a uma liberdade.*

*HR – É, ao encontro com a liberdade.*

*CT – Eu veja nas suas aulas uma orientação muito para a disciplina dos intérpretes. Você solicita muito que eles sejam disciplinados.*

*HR – É, porque é um pouco incrível isso, por exemplo, que você sinta que as pessoas entram em um espaço .... acho que você não precisa ler Castanheda para isso. Quer dizer, ver que aquela pessoa entra nesse espaço com entra no Beirute, como entra no Cinema, como entra no Teatro, como entra em todos os lados. E eu te posso falar isso porque eu já vivi isso, entendeu, ser o mesmo escândalo sempre. Ser o mesmo cara sempre, entregando o seu material o tempo inteiro. É bom, mas às vezes eu desgosto, é um pouco arriscado, às vezes, porque às vezes devemos preservar-nos, assim. Mas tudo tem um instante, tudo tem uma vida, não se pode pensar sempre como tivéssemos trinta anos, eu sei o que eu queria, em relação ao trabalho. (toca o telefone) É meu táxi, que não pode vir nunca, porque nunca pode estar lá em baixo no bloco (rindo) e hoje está dizendo que pode. (rindo)*

*CT- Ele já está aí?*

*HR - Eu disse que não ia sair, porque você está aqui.*

*CT - Então vamos voltar agora nesta coisa da aproximação. Então vocês já têm um texto...*

*HR - (querendo acabar a entrevista) ah, não. Acabou.*

*CT - O quê?*

*HR - Acabou, tá bom. Tenho que fazer coisas, escovar os dentes, me vestir, são nove e quarenta e quatro...*

*CT - Tá, só mais essa perguntinha!*

*HR - OK.*

*CT – Eu localizei que você está com algumas unidades, assim, de idéias, para trabalhar: que é a coisa do poder (do palácio, tem lá o Athos Bulcão) e a coisa do circo, são dois elementos que você está tentando juntar para este trabalho.*

*HR – É, to tentando juntar...*

*CT – Fala rapidamente dessas idéias agora? É que mais adiante...*

*HR – Mas é que você tem que entender uma coisa: meu processo de criação é livre, porque eu sou livre. Eu não penso no processo de criação antes de estar com eles. Eu não gosto de pensar antes. Na minha casa eu posso ter trezentas e trinta e duas mil idéias, porque você é acochado por idéias o dia inteiro, mas o meu processo acontece somente lá. É somente lá. Por isso que eu acho tão importante*

*esse labor do ator. Por isso que eu acho tão importante, é onde você obtém a diferença, entre trabalhos e trabalhos.*

*CT – Então não é a priori, é lá que a coisa rola. Bom, então aqui eu não tenho mais nada a fazer. Eu vou lá assistir isso, um pouquinho...*

Vamos juntos, de carro, para o Complexo das Artes. Hugo encontra e fica conversando com André Araújo; e eu vou direto para o teatro. Quando chego, Luana Proença está apresentando a musiquinha do Planalto, que na última aula Hugo havia pedido, para os outros alunos. É um sambinha.

*Viva o nosso estado,  
No rosto o sorriso estampado.  
Quem quiser venha para a festa,  
Pois não há melhor vida que esta!  
Suborno, propina e chantagem,  
E o povo para se tirar vantagem!*

Hugo chega um pouco depois já dizendo: “Exercício oral, hoje. Começou a peça!” Fernando Marques começa com o texto, mas sente a voz. “Eu posso fazer...” Hugo interrompe. “Não, eu vou fazer exercício oral, você não pode fazer nada, só me dar oralmente tudo o que eu preciso”.

*Fernando - Então eu vou fazer menos, tá?*

*Hugo - E se fosse a sua função? (silêncio) e se eu falasse [...] para você gravar o personagem da novelinha? Semanais?*

*Fernando - Então eu vou fazer igual. Não; melhor!*

*Hugo - É exatamente isto que tem que dizer um ator. Odeio quando as pessoas dizem pratatatá... então fica em casa! Não venha. (ri). Vocês me querem?*

*Alunos - Sim!*

*Hugo - Vocês me têm confiança!*

*Alunos - Sim! (Hugo, para mim) Viu?*

*CT – Vi! (riso geral)*

*Fernando reinicia o texto, mas logo Hugo interrompe.*

*Hugo (para Luana) - Como que falava o Roriz?*

*Luana (imitando) - lóop... 24 horas por dia, inclusivemente dia e inclusivemente noite.*

*Hugo - Então faz isso, o ritmo, repete o ritmo.*

*Fernando (para Luana) - Faz um pouquinho.*

*Luana - lóp, iop queria dizer que... primeiramente... policiamento 24 horas por dia, inclusivemente dia e inclusivemente noite...*

*Fernando trabalha a prosódia do texto do Governador com este estímulo.*

*Hugo - Entendem a diferença? Teatro é inteligência, senão não serve. Não é o “imitar o Roriz”, mas é que você ficou perto da classe social*



*desse homem, da ignorância desse homem, da pobreza intelectual desse homem. Entendeu? Então, é outra música. Nada vem por vir; tudo acontece porque acontece. Voltamos.*

Fernando retoma o texto. Hugo pede que ele perceba a música, a prosódia deste jeito de falar. *“Isso! Isso! Sente isso, por que é imundo, é imundo. Continua”*. O texto continua, sempre com interrupções, para lembrar ou confirmar marcas, simplesmente para comentar *“gente, você parece com o Raul [...]?, uma coisa horrível que governou a Bolívia...”* seja para reorientar trabalho corporal de todos, a partir da observação da colocação de braços do Fernando:

*Hugo - Esses braços são maravilhosos. Já comece a adotar isto. Não perca esta construção, quase uma marionete. Esse braço poderia originar um trabalho assim para todo mundo. Por exemplo, em uma cena todo mundo pode ser uma marionete. Por exemplo, agora, copiem dele.*

Os alunos continuam o texto experimentando “braços de marionete” e posturas de bonecos. Hugo fica maravilhado: *“eu adorei, é o que vai ser para sempre. Isto de os braços... é uma lei; é uma lei interessante, estar sempre conduzido por uma linha. Isso, muito bem!”* O texto avança, sempre aos poucos, sempre com intervenções do Hugo *“em princípio, usamos outra cara que não seja esta a tua”*, orienta a Rebeca:

*Hugo - Não quero ver a cara das pessoas, quero ver máscaras! Por exemplo, você cheira merda; você não gosta de merda; você cheira merda, tudo é merda para você, o odor de merda é impressionante. (Rebeca começa a modificar a máscara em função do estímulo; Hugo continua) Olha como penetra, o odor do lado, quando peidam, no teu nariz. Horrível! A merda dos enfermos, o nojo, do cocô que tem que tirar da cama...*

Rebeca retoma seu texto com uma outra máscara, mas o professor ainda ao não está satisfeito. *“Entendeu o que eu te disse, mas não está chegando lá”*. Hugo faz um hilário improvisado e todos riem. *“Não faça de conta de! (se fazendo de vítima, brincando com a Rebeca, que é aluna “ouvinte”) Você não veio aqui para trabalhar comigo, porque estava interessada? por que tinha uma coisa?...”* A aluna retoma seu texto e sua pesquisa. *“A voz não tem voz de cheiro de merda”*, pontua o professor, improvisando uma voz *“uma voz que interfere, para eu ser diferente dos outros”*. Rebeca continua seu exercício e o resultado é audível: *“já está melhor”*, indica Hugo.

O texto continua e continuam as orientações. *“É lamentável que em plena sala de audiência as pessoas pendurem roupas para secar...”*, interpreta Fernando. Hugo pede: *“Diz: Niemeyer tinha razão”*. Fernando não entende a relação da expressão com o que está dizendo, mas repete. Hugo esclarece: *“Diz Niemeyer*

tinha razão, porque Niemeyer dizia que não fazia varandas, porque senão as pessoas iam pendurar as roupas”. Fernando ri e repete o trecho, agora com o caco. Todos riem. Eu estou me divertindo muito e o Hugo, com suas gargalhadas, parece que também está. O exercício oral continua mais o Hugo retoma sua atenção para os braços de boneco do Fernando.

*“Hay una cosa que ele faz, que é melhor que todo lo que fazem los otros. Ele põe o braço de uma maneira que é evidentemente de boneco. É assim (mostra) o cotovelo para acima. Não é assim (mostra) que assim estou sempre, naturalmente. Isto é bem de boneco. Estou pendurado pelos cotovelos, então, o braço é mais livre. Isto é muito boneco, muito bom, isso”*

Terminado o exercício oral, Luana apresenta a canção que fez, um sambinha:

*Viva o nosso estado,  
No rosto o sorriso estampado.  
Quem quiser venha para a festa,  
Pois não há melhor vida que esta!  
Suborno, propina e chantagem,  
E o povo para se tirar vantagem!  
Uma mão lava outra mão,  
Dinheiro em circulação.*

Hugo aprova a letra: *“Dinheiro em circulação não gosto; eu gostei isso de Pilatos, Pilatos de alguma maneira... bom depois vemos. Canta”* Luana canta o sambinha, e os outros tentam acompanhá-la, lendo a letra em suas anotações. Hugo escuta atento. *“A letra eu gosto, mas da musiquinha não gosto muito acho muito... quadrada, deveria ser uma coisa mais operística. A ver... ópera com a 1ª frase: sejam corajosos! Ópera com a 1ª frase!”*

Os alunos cantam o verso *“viva o nosso estado, no rosto o sorriso estampado”* com vozes e trejeitos de cantores líricos. Hugo entra no improviso; uma frase musical se delineia, Hugo a persegue e estimula os alunos pedindo que cantem *“bem hino!”*. Os alunos compreendem a frase musical e a repetem.

Para o segundo verso, *“quem quiser venha para a festa, pois não há melhor vida que esta”* Thais, cantando, propõe a mesma melodia; o resultado é aprovado e todos repetem a melodia para o segundo verso. Luana propõe ataques em uma nota só para cada palavra do verso *“suborno, propina e chantagem”* e Hugo finaliza. Criada a estrutura musical, a partir de então os alunos e Hugo ficam treinando e aprimorando a melodia, até chegarem em um caminho considerado satisfatório.

*“É por aí. Ai, adoraria ter um telão de veludo vermelho para colocar aí... Vamos provar uma coisa. Que horas são? 11 e sete, tem tempo pra cacete. Acho que deveria ser assim: [canta a melodia que imaginou] Como se tivesse uma coisa mais... fidelidade aos nossos prin-*

*cípios, Patria, família, potentado, uma coisa assim... Como é aquela coisa terrível? Família, tradição e propriedade. : [canta a melodia improvisando] “ esta é nossa lei: pátria família...”*

Fica faltando alguma coisa e eles experimentam finalizações para a melodia e a letra. “Na nossa festa cada um tem sua vez”... (risos) “e o governador é gay” (risos) .Hugo esclarece os conteúdos desta busca.

*Hugo - Eu queria que tivesse como um princípio a mais...*

*Aluno - ordem e progresso outra vez .*

*Hugo - Não, ordem e progresso não, que dá bandeira...Por que além de tudo não é isso, o que quero dizer é como se fôssemos uma coisa “cumprimos com nossos prometidos de bons cidadãos... [cantarola uma nova final] essa é nossa lei: olho por olho...*

*Aluno - dente por dente .. (risos)*

*Hugo - olho por olho... dinheiro vem moral não tem.. Não, não é o que quero dizer. Pô, pensem um pouco, caralho. Eu quero que expliquem um pouco mais quem somos: somos cidadãos, fiéis ao nosso princípio de roubar ao próximo.*

*Aluno - esta é nossa lei, olho por olho, dente por dente, mês a mês... (pensam, ,cantarolam, experimentam)*

*Aluna - o poder é nosso, não de vocês... (cantarolam)*

*Alunos - mas aí tem que encaixar... (cantarolam)*

*Aluno - O poder não emana de vocês... (cantarolam)*

*Hugo - Nosso poder emana de vocês! isso pode ser uma crítica para o povo.*

*(cantam experimentando) Isto ficou muito bom. ( experimentam todos). OK.*

*Este é Hino do Estado:*

Pronta letra e melodia, o “Hino do Estado”, como foi logo batizado, ficou assim:

*Viva nosso estado, no rosto o sorriso estampado!*

*Essa é nossa lei: nosso poder emana de vocês!*

*Suborno, propina, chantagem;*

*E o povo para se tirar vantagem...*

*“Todo mundo fica de pé. Não precisa mais do papel que todo mundo sabe esta letra, já. .Isto, agora, vamos arreglar assim; uma semana é um elenco e outra semana o outro elenco, para eu tener dois ensayos com cada um, senão, um,e um, e um, eu fico pirado.*

*Aluno – E quem faltar no dia que não for o dia leva falta.*

*Hugo – Ah, leva tudo, leva no ... ( os alunos vão se colocando no palco e Hugo corrige) Não, não não.... Poder no meio. Foca mais perto por favor odeio esta longice. No meio do palco. Poder no meio. Campesinos deste lado, os campesinos, separados.*

Aluno – No dia que eu não estiver com o personagem eu vou estar em cena?

Hugo – Sim.

Aluno – E o público deste lado?

Hugo – Não vocês dois vão ficar... Você e a Sabina vão ficar com a bandeja, a bandeira, tudo, tipo O Rei da Vela, aquela coisa. ( para os outros) Ok Mais longe. Mais longe! Você quem é? Dois filhas não pode ser, hoje é o outro elenco. Ela é filha dela, semana que vem é você com o Léo. Então, você o que vai fazer? Bandeja, bandeja... Vocês só tem o tronco, vocês só têm o Athos Bulcão. No ME-I-O! você só tem o Athos Bulcão com Sabina.

Savina - ?!

Leo – Não, o Hugo está falando que eu e você vamos ficar aqui no meio e vamos ficar aqui no meio segurando o painel, não e isto?

Hugo – É. Mãe e filha ficam lá e vocês dois bandeja. Você está no meio, atrás. Ópera. Mais aqui la Menina. Braços de bonecos (lo que tínhamos trabalhado) , posição de pernas de bonecos, se sintam bonecos. Não pessoas. E a mão por de cima dele não. Isto; Pode por a mão em cima. Não tocá-las...OK. Ópera.

(os atores cantam)

Hugo - Não é isto que eu pedi. Isto não é um boneco, boneco não fica assim “ viva nosso estado...” Ele tem uma ação, senão ele é morto.

(os atores cantam)

Hugo - Não trabalha com o braço aqui (mostra), por que isso não me interessa. É aqui (mostra) Nunca pode fazer isto (mostra) isto não nos serve.

(os atores cantam)

Hugo pede uma pausa e que ele repitam três vezes o refrão “suborno, propina, chantagem”, o que cria uma tensão na melodia que se dissolve com o último verso e uma solitária nota solta, altíssima. “Divino!, só ela” comenta, satisfeito com o resultado pedindo para os atores iniciarem o texto.

(os atores executam a orientação)

Se se movem, se movem a partir do joelho, e não do pé. Isto! Isto é boneco, começar a trabalhar isto. Continua.

(os atores executam a orientação )

Já não precisa disto. (a marca do ai, ai, ai ) (ralhando com Alexandra, que reclama de dor) se quer ser atriz, seja! Mas gente, entende, eu sei, ela parou para dizer me dói, quer dizer se tua resistência para um diretor acaba em três minutos de um ensaio, para me dizer “ que me cansa”? Entende o que estou lhe pedindo? Quer dizer, é outro tipo de resistência, outro tipo de trabalho. Por que senão a limitação é eterna! Então, não podemos fazer este trabalho, se você tubiera fa-

*zendo Garcia Lorca, por exemplo, Lo retablo, aquela coisa... Há que ser boneco! Entendeu? Quer dizer, entonce tem que tener una ... um calor, para poder conseguir algo decir “pô vamos a ser únicos!”, vamos a fazer um trabalho único, de uma hora. Assim como a bailarina clássica trabalha uma hora em sapatilha de ponta, ou três horas. Porra, ou tenemos unas técnica ou somos nada mais que radiolistas. Então, uma vez mais cantamos e fazemos a primeira cena em seguida. (os atores executam a orientação )*

*OK. Vocês (indicando os grupos de campesinos e funcionários) dizem suborno, propina, chantagem; suborno, propina (os três) chantaagem! (cantarola) OK*

*(os atores executam a orientação)*

*(para Luana) Não tem ai, ai, ai. (marca anterior) Só o teu, “ai, ai ,ai”, rapidinho. Vai. (para o Nerrian) Não, não prova toda vez uma coisa diferente, pelo amor de Deus, he? faz o mesmo que tinha feito antes. Porque senão não vai firmar nada. Mais rápido, tudo isso, tá lento.*

Eu tenho que sair mais cedo; deixo o teatro devagar, discretamente.

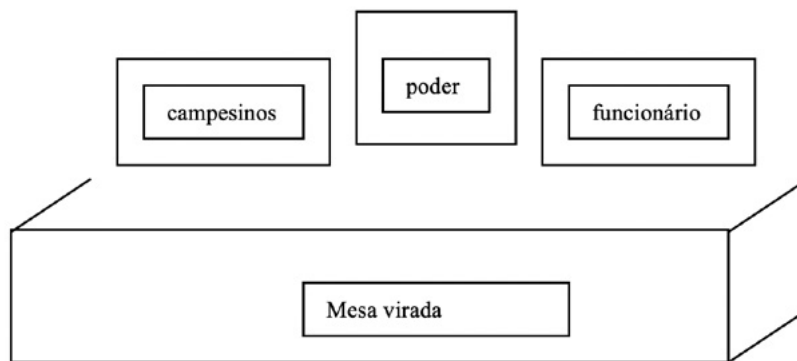
## **23 de maio, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília**

### **Anotações e registro 5ª aula observada (fita nº 3)**

Na última aula, quinta-feira, saí antes. Os alunos me falam que conversaram sobre produção e parece que Hugo prefere que o grupo não se envolva com isso; segundo a Luana Proença, “*para valorizar o carinho de se cuidar pessoalmente com os detalhes do espetáculo-exercício*” Hugo ainda aprofundou sua experiência com o achado “*braços de bonecos*”, “*como se fueram marionetes*”. Uma grande mesa foi posta virada, com o tampo de frente para a platéia e atrás do tampo, todos os atores. Ainda foram adicionados praticáveis, no centro, onde se posiciona a Filha do Governador e “os que servem as comidas”. Essa nova espacialização preserva os agrupamentos anteriores, mas concentrados em um espaço bastante exíguo; para falar, cada personagem deverá lutar pelo seu espaço. A movimentação exigida é “da cintura para cima”, e todos os personagens passam a ser bonecos.

---

7 Transcrito do diário de bordo da aluna.



Os alunos colocam seus figurinos. Hugo comenta os enchimentos do figurino da personagem Filha do Governador. Não está satisfeito, o resultado não lhe parece natural: *“está um monstro, horrível. Isto não é um peito gordo, um peito de gorda, não são dois peitos, é uma couraça! A bunda, isto tampouco eu gosto. Tira isso por favor!”*

Hugo chama os atores para um exercício oral e se concentra na leitura da cena da Esposa do Governador e Filha do Governador. Ele performatiza a mãe que detesta a filha *“Tudo por causa da sua maldita coqueteria... não sei por que... não melhora nada...”*, performatiza a filha *“burra, ela é burra: [interpreta, aos prantos]: Mas o que se faz, para eu sair da cas... busca coisas, para entrar em um jogo! A atriz acata o estímulo, chora e fala algo ininteligível. Hugo não fica satisfeito “não entendi um corno, um corno, não entendi uma palavra. Rápido!”* A atriz dá um berrinho sentido, fazendo que chora; Hugo chora berrendo mais alto para que ela perceba como sua performance é econômica, perto do que está sendo proposto. A atriz, com o choro do Hugo, passa a chorar mais alto *“Isto!”*, aprova o Hugo e continua o texto. Quando acaba a leitura, ele pede que os atores posicionem a mesa e se posicionem.

*Hugo - Todo mundo morto, um em cima do outro. Todo mundo morto, que faz aquela menina viva, ali, atrás? (risos) Vem para acá, menina, depois vai para trás da menina, fica menina com menina, Aí. Isto pode ser uma abertura, a ver todo mundo escondido atrás da mesa. Não quero ver ninguém, Nem um pedacinho. Agora levantem, cantando como bonecos.*

Os atores agora ensaiam o 1º ato (são três cenas, nesta adaptação do texto original) conforme a idéia das marionetes. Em cena, a dinâmica da orientação é a mesma das aulas anteriores: orientações sobre a performance corporal dos “bonecos”, interrupções para tecer comentários, localizar “achados” ou experimentar a inserção de pequenos “cacos” no texto que vai sendo performatizado.

*Não estão fazendo o movimento que eu disse, do boneco. O único que está fazendo é ele. Boneco não fica quieto; enquanto o outro falar, façam expressões de braços, e sobretudo de antebraços. Não dei-*

xem braços e cotovelos tão assim! Não quero nada aqui (mostra). Nada. É o que quero dizer, è literal. (mostra) boneco é literal. (trecho em que o Governador se auto elogia) Todo mundo deve fazer algo aí, tipo “ôpa... o Inspetor tá comendo o cú dele”... Mas vocês têm que ser maus!”

(trecho do Dr Cristian) Você poderia dizer para ele (mostra) “Aps, apso atatã!” E ele responder “apsoatatã!” repete tudo.

(trecho da risada horrível do Léo) Todo mundo pára, deixem este riso horrível. Não você continua rindo, macaco!

(trecho que cita Alexandre, o Grande) a ver, só para ver: em Alexandre o Grande, todo mundo cuida de “óhoh!”, e levanta o braço fazendo uma mão. (eles mostram) Que bom ficou! “óhoh!”

Hugo está visivelmente satisfeito com o resultado das experimentações. Durante a cena da entrada dos dois fazendeiros ele me cochicha: “Tem que limpar, está muito sujo, porque eles ainda estão trazendo as informações anteriores”. Depois da passagem dos atores, eles são convidados a escutar as observações.

*Está bastante bem, está bastante bem, a idéia, pelo menos que estamos madurando. Tentem se desvincular do texto o mais rápido possível, por favor, já não é para ter mesmo, ele, assim, na mão. Assim, vamos superando ato, ato, ato, ato Que passou com a marca dos sanduíches, que fizemos? (Os alunos explicam que houve cortes no textos; estão aparentemente confusos em relação à ordem das marcas da cena). Então, eu vou deixar este trabalho agora, porque acho que não vale a pena eu estar aqui, eu posso fazer outra coisa na outra montagem, realmente não tem porque estar aqui, para isso. Agora peguem o texto e façam a marca de: em tal frase, pega a comida... Porque se perdeu o desenho, a comida descia, ficava mais embaixo, não ficava todo o tempo em pé, parará. Bom o desaparecimento dos personagens, o personagem que é só a mãozinha [a criada da mulher do governador, no original só citada] é genial. Depois limpamos, esse excesso disso, esse excesso do outro, isto, depois. O que me importa, é que agora, ustedes trabalhem o primeiro ato com as marcas. As marcas. Peguem um papel, remarquem e me mostrem esse 1º ato na quinta-feira. Mas perfeito, perfeito de marcas.*

Aluno - Vai ter que ser com esse elenco, né?

Hugo - Quinta-feira é esse elenco. É o mesmo elenco uma semana; outra semana, outro elenco.

Aluno - O elenco da outra semana tem que saber as marcas para eles poderem fazer.

Hugo - Mas gente, o problema de todo o elenco é eterno. As pessoas que acham que “não estou no elenco deste dia posso faltar...” E aí fudeu! Por que eu tenho que marcar tudo outra vez para outra pes-

soa, não dá. Por exemplo, cadê a outra chica, que eu confundi, achando que era você? Não, tem dois: tem a Alessandra e... Ah, a Fernanda, aquela de cabelos lisos, grande. Cadê? [...] Mas não pode faltar, nós estamos em aula, não em ensaio! O Gil tá doente, tudo bem, mas a Fernanda quanto tempo não a vejo tem umas três aulas, que que tem? [parece que Fernanda viajou, está em um congresso] o monitor aqui, quem é o Jatobá?<sup>8</sup> (risos) O Joabi, cadê? Cadê a lista? Ele está passando a lista todos os dias? Porque não dá entendeu, a gente vai ter que exigir do companheiro por que depois isto é um atraso. É um atraso. E a Fernanda era um pouco assim em OBAC II. Se se ausenta comigo vai repetir. Eu estou muito indisposto com o que me aconteceu neste projeto de diplomação. Estou trabalhando com três pessoas que não deveriam sair do Instituto. Sacando o Rodrigo, as outras duas pessoas tem que trabalhar realmente muito para poder sair do Instituto [o João e a Glauce]. Por quê chegaram ao projeto de diplomação não entendo. Sinon é porque o professor está tirando o cú da seringa. Então não permite que o aluno repita, para não tê-lo outra vez na sua aula. Manda ele embora, entendeu? Não dá, cara. Não dá. É péssimo quando você pega as pessoas, em projeto de diplomação, é péssimo, não têm recursos, elas não sabem o que fazem. Então, tem que se romper a alma para isto sair bem. Para que isto seja um passo mesmo de você, para vejam mesmo, as pessoas que vão trabalhar com você depois do projeto de diplomação, saibam que são! Por exemplo. O João estava interpretando um personagem em um quadro, de Ionesco, que só fazia “Sim, Não, Sim, Não...” e eu disse: eu prefiro que você seja horrível em um personagem, mas você tem que fazer o personagem! Você está fazendo um projeto de diplomação não pode ficar fazendo “sim, sim, não, não...” entendeu? Você não pode passar toda a sua vida omitindo. Você tem que realmente mostrar. Então por exemplo: (para a atriz que faz o Dr. Cristian, que não fala uma só palavra) por mais que você diga ah, ah, ah... Se teu ah, ah, ah não melhora e não passa a dizer: “ai, você falou em remédio, pratatatá...” ou “pratatatatá”, “escolarussenrussen”... Aí todo mundo vai ver isso. Se um dia você faz “Ah”, e no outro dia você faz “ôoo”, outro dia você faz “ééé”, não passa nada. Entendeu? Não tem crescimento, pelo o que estamos falando, certo? Bom então me passem as marcas e nosostros nos vamos.

---

8 Hugo dá apelidos muito divertidos; Joabi, o monitor, pode até lembrar o ator Marcos Frota, mas a diversão está no personagem Jatobá, um cego chato pra caramba que o Marcos fazia na novela América.



## 30 de maio, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

### Anotações e registro 6ª aula observada (fita nº 4 e nº 5)

Hugo inicia a aula com uma corrida, para aquecimento. “*Parem de ser Paulo Autran e corram!*” A dinâmica do aquecimento é uma corrida, que diminui, e o movimento vai ficando cada vez mais lento, o caminhar é mais lento “*sem bater, pelo amor de Deus! Igual que OBAC II! Jatobá, café para mim...*” (risos). “*Mais lento... Adonde está la primeira atriz?*” (risos) querendo saber porque Léo ainda não chegou. Os alunos caminham cada vez mais lentamente, até que, com a indicação do Hugo, a cena se congele. Ele solicita aos alunos que sejam perfeitos da câmera lenta e no congelar coletivo “*Não se percam do grupo; não insistam em sua distração!*”.

Durante o aquecimento, Hugo aplica também um exercício, de orientação do ator sobre o próprio eixo. Ao comando do professor, o ator deve se voltar, em 90º, para os pontos norte, sul, leste e oeste. “*Como se fossem soldadinho, no próprio eixo! Congela. Venham para aqui!*”. Hugo chama os alunos para um primeiro comentário, após o aquecimento:

*Hay una cosa ainda que eu não sinto - eu gosto de ver las pessoas, pelo amor de Deus, se pongam ao redor de direita, esquerda lo que quieram, mas...- (Joabi chega com o café) Vocês têm inveja; eu posso tomar café. Soy velho, soy enfermo... (risos). Estou como o Abujamra. O Abujamra me chamou e disse: “Estoy chamando para trabalhar conmigo porque estoy infiermo (em castelhano), porque estoy murriendo... Tu vas a seguir com la pieça...” (risos) esse é uma [...]. Mas hay una cosa - com o melhor bom humor - vocês estão saindo, estan saindo, no? E estou em um projeto de diplomação agora que tiene vários problemas. Como el de ser uma quantidade de pessoas que não estiveram juntas, que estão rejuntadas, uma vez mais, então, uma vez mais a prova é para mim, entendeu? Eu sou professor oficial para fazer provas! Eu não quero fazer mais provas! Eu não preciso fazer mais provas, entendeu? Então estou pensando em destruir o projeto de diplomação como está para que eles façam uma prova. Que seja uma merda, mas eu não vou seguir detrás de esse marasmo. Então, o que é o que eu sinto? Por exemplo, quando eu lhes digo “corram! parem!” eu continuo olhando a ingenuidade de OBAC II. Continuo vendo sua mesma cara de resistência, continuo vendo... Entendem, de alguma maneira? Eu não vejo o oficiante, eu não vejo o cara que corre porque é um ator que corre - que é diferente de um ladrão que corre. Que é diferente de outra coisa. É um ator que corre. É um tipo que sabe o que está fazendo com o corpo; que não é uma barata, que corre porque um gordo idiota se senta e diz: “corre!”. Vocês entendem o signifi-*

cado disso? Por que para mim, isto é performático. Um cara que sabe correr é performático. Um cara que sabe parar e criar pontos é um performático, é um cara que cria. Não é um cara que repete ações. Então, eu não consigo ver nada do que eu provoco em vocês. Porque não provoco, só tem repetição. Entendem o que falo? Porque é importante!

(um aluno atrasado) Chegou la prima dona, rápido, fica de bomba-chá, rapidito. Que seja, porque está tão tarde?

Aluno - Perdi a hora.

Hugo - Perdeu a hora porque estava com algum negro, em algum lugar... (risos)

Aluno - Não, Eu estava com meu afilhado.

Hugo - Afilhado... Sérgio Britto, afilhado, também... Cala a boca! (risos). Então... (horrível este café, menos mal que vocês não estão tomando).

Entonces, façamos uma cena de [soletra] im-pro-vi-sa-ção. Para ver com fica, em tom muy baixo. [demonstra, a voz quase um sussurro]

Vai chegando o Inspetor... E começa a acelerar... E junto com a voz tudo vai acelerando... Exercício de OBAC II [aumenta o volume de voz]

ocupem o espaço até que seja um murmúrio impressionante, de sala de corte e de juízo, de tudo. Está chegando o Inspetor, pratatáprata-tá... Uá! Foto. Ficaram prontos para a informação. Entenderam, sim?

Todos? Ninguém vai ficar como um burro atravessado?

(para Luana) Quando nós ensaiamos lá?

Luana - quarta-feira.

Gente, realmente el TUCAN virou uma coisa profissional pra caramba... mas pra cacete. Eu tou surprise. Tem dois substituições, eu sou o diretor e vou ensaiar quarta-feira. È impressionante lo que se confiam... Que personagens substituem?

Luana - Andréia faz o da Clarissa... e a Nara.

Andréia faz.. Ah, Clarissa.

(retomando) Bom entenderam? Então, é como criar essa fofoca de corredor, para ficar uma fofoca e aí cada um vai e ocupa seu lugar na sala.

Está claro? Andiamo. Não precisa de roupa hoje. Ocupem tudo. Ocupa tudo. Fora do quadrado nada; o lugar do final é na mesa. Entenderam?

faço toda a improvisação e quando eu termino a improvisação e sinto que cresceu a notícia "vai chegar o Inspetor Geral!" fotografia e um diz

"chegarã o Inspetor Geral!". Qual é a primeira frase? "Meus Senhores...". Entenderam? O Inspetor chegou, pratatá... Só para fazer um esquema.

Caminhem devagar e sussurrem; que eu ouça que sussurram.

Os alunos iniciam o exercício de improviso, para logo serem interrompidos. As interrupções são absolutamente corriqueiras em sua condução, pois Hugo não permite que se prossiga em um desempenho inadequado, ou que uma orientação não seja executada. Também interrompe para tecer comentários sobre

o desempenho de um ator, ampliando suas observações para a performance do grupo e até do Departamento de Artes Cênicas.

Além de orientações, Hugo também experimenta e aprofunda idéias que vai tendo, na hora, para a cena. Para o intérprete, o momento é de agregar e adaptar diversas informações, desenvolvendo ou exercitando habilidades de: ocupação espacial adequada, controle da altura da voz, manutenção do ritmo da cena, manutenção da construção corporal (corpo dos “bonecos”), qualidade e definição da construção corporal (corpo dos “bonecos”), consciência do “desenho” do próprio corpo e do desenho da cena, interpretação das personagens, atuação no coro e em coreografias do coro, execução de marcas, consciência do equilíbrio da cena (em função dos deslocamentos), adaptação contínua à novas informações e marcas que vão sendo experimentadas, além da habilidade de reagir e interagir a partir de estímulos musicais – canto, performances vocais e percepção musical.

### **Ocupação do espaço, altura da voz, ritmo da cena e corpo dos bonecos**

Observem o que passou: eu disse ocupem o espaço inteiro e tenho trinta pessoas aqui e quatro aqui. Continuamos. Eu não estou ouvindo nada. Congela. (os atores congelam) Continuem, como estavam. Que fique mais claro que é um Inspetor. Aumentem a velocidade.(reiniciam) Não é para voltar à serenidade. Por favor, todo mundo falando texto. (reiniciam) Você não falou suficientemente alto. Não esqueçam o boneco, não esqueçam, agreguem as informações. É com o braço, não é assim. É com o braço. (reiniciam)

### **Qualidade no corpo dos “bonecos”**

(em relação aos braços dos atores) poderíamos ter alguma coisa assim (demonstra). Mas façam algo, pelo amor de Deus. Como hay pouca qualidade volto a explicar, o braço e o tronco. Por exemplo: Faz para mim Luana, aqui [braço], aqui [tronco]... Agora inclina o tronco, só o tronco. Isto é um boneco. Agora para esquerda, para adiante, sempre volta ao meio... agora ri para trás, há,há,há... Assim, boneco ri assim. Agora façam vocês também. Esquerda, Direita, voltem ao meio, adiante, para trás. Só isso, façam o quanto quiser, esses mesmos movimentos. Vocês percebem a diferença? Para, não faz outro, só esses quatro movimentos, é genial. Para adiante, para trás, para a esquerda para a direita. Vamos lá. (reiniciam)

### **Corpo dos “bonecos” e desenho da cena**

Congelou! “Meus Senhores...”, congelou! (pede o barulho da fofoca e a cena segue) Olha que feio.(para as atrizes que estão na frente,

nas extremidades da “mesa-palanque”, corrigindo o desenho do quadro) *Se você estivesse aberta para aqui, o tronco, isso, menos, para não morrer, e você também, isso ficava outra coisa, outra imagem, entendeu? Por exemplo, eu não vejo braços, eu não estou vendo os teus braços. Ah, agora sim. Vejam o desenho que provocam. A pirâmide [humana] que provocam!*  
(reiniciam)

### **Interpretação e ritmo da cena**

*Não quero este tom reflexivo! Quero tom de comédia, rapidíssimo, rapidíssimo! Já, já! Não precisa de toda esta pausa! Quem é que fala? Já tinha que ter falado depois. Eu devo ver isso, agora; acabou todo o exercício! Uma vez mais, desde o começo.*  
(reiniciam)

### **Corpos dos “bonecos” e atuação em coro**

*Cadê o movimento de tronco! Não de braço, de tronco! (a cena continua) Parecem um saco de galinhas. Todo mundo fica congelado para o “Ai, ai, ai, dela”. Começamos uma vez mais. (reiniciam) Não, todo mundo junto “Um Inspetor!!!” . Para ele. (a cena continua) Congela! (a cena continua) Todo mundo! (a cena continua)*

### **Corpos dos “bonecos” e coreografia do coro**

*Coreografia; a ver como ficou sua coreografia (Luana demonstra sua coreografia) Todo mundo! (a coreografia é experimentada por todos) E é ótimo que errem! (risos) Congela todo mundo, e ela primeiro! (a cena continua, e Hugo gosta muito, rindo a bessa)*

### **Comentário sobre o conjunto do trabalho**

*Está ótimo! Uma vez mais, desde o começo. É muito bom, é muito bom. É o que eu dizia: se armamos um começo... passamos por tudo, pratatá... agora temos um começo. Acho bom.*  
(reiniciam)

### **Marcas e equilíbrio da localização dos atores na cena**

*Alguém tem que estar dando o que comer lá. (a cena continua) Agora vamos arreglar a coisa. (para a atriz que faz Filha do Governador) Você fica sempre bem no meio de trás dele [o governador] senão me molesta, a falta de equilíbrio. A filha, estou falando, no meio, de trás do pai. E quando fala uma pessoa, todo mundo olha para ela. Entenderam? Começamos uma vez mais.*  
(reiniciam)

### **Marcas e idéias para a cena**

*Todo mundo tem que olhar para ela! Acabei de dar uma Lei, please! Não sejam botafrites... Põe o tronco para frente, faz o que quiser, mas tem que olhar para ela! "Ai, Ai, Ai" outra vez. (a cena volta) (para a Filha do Governador) Vira contenta, vira contenta! "Papai, los quitutes!" Ele faz assim: "Chegaram!" Dá uma volta, gritando assim... Agora faz. Isto. Vamos lá. Ai!*

### **Comentário sobre o conjunto do trabalho**

*"Está ficando uma caixinha de música!"  
(a cena continua)*

### **Marcas e idéias para a cena**

*Todos giram; peguem de um lado e de outro... Por favor. Ela diz: "Pai, los quitutes!" E você diz: "Boa idéia, assim eles não ouvem nada". E vocês fazem todos, igual que la niña [o grunhinho de prazer]. Está claro? Vamos lá. (a cena continua) Vira! Mulher, te pedi! Come de costas, assim não molesta. (a cena continua) Congela. Todo mundo olha para a platéia. Fazendo, ahãhãhã... Cadê o ahã que pedi? Uma vez mais. Entenderam? Não! É uma interjeição... "ahãaa... dando o cuzinho para aquele inspetor geral, ahn?"(a cena continua) ôpa, ôpa. Rapidinho! (a cena continua) Pero falei "opa"! Alguém disse ôpa, eu gostei, pedi "opa" e não houve!  
(a cena volta)*

### **Comentário sobre o conjunto do trabalho**

*Você não trocava de lugar aí. É novo? Se fosse filme eu matava vocês dois, por que tinha que voltar e gastar de novo. Entendem a diferença entre filme e teatro? No teatro as pessoas se permitem ser distraídos. No cinema não pode. Porque cada metro custa uma fortuna. Então, por favor, cuidem de el metro de criatividade de su pobre mestre...  
(a cena volta)*

### **Corpo dos "bonecos", marcas e idéias para a cena**

*Cadê o braço? De bonecos? Uma vez mais! (a cena volta) "Se não é que não chegou e se encontra aqui escondido..." Todo mundo se vira para a platéia. Xlum! Virou. Olha para a Xlaap!... (a cena volta) Estão com um copo na mão. A partir de amanhã, quero copos de plástico. Para a próxima aula, todo mundo está com um copo na mão. (a cena continua) "Exepcional... Troska!" [brinde]  
(a cena continua)*

### **Comentário sobre a adaptação do texto**

*Por exemplo, isso não quer dizer nada. Há uma quantidade de frases que estão dizendo, que prolongam o texto, de uma maneira que já disseram. Por exemplo, você volta a repetir que ele está incógnito [o inspetor], e nós já falamos isto, que ele estava incógnito, hay que limpiar isso, hay que limpiar para tener agilidad, a coisa. Hay que tener agilidad a coisa.*

*Aluno – A gente vai cortar algumas coisas.*

*OK, vamos... Mas eu quero ver desde o começo. Por favor, não se cansem, eu quero ver desde o começo.*

*(reiniciam)*

### **Corpo dos “bonecos”, marcas e idéias para a cena**

*Pára. Em “Troska!”, tirem os copos para fora! (a cena volta) Joga o copo e serve outra vez.(a cena continua) Não. No “Hay um traidor aqui?” Todos juntos respondem. (a cena volta) Não diminui o volume, senão perde o brilho! (a cena continua) Não falei que todo mundo tem que poner o tronco para o que fala? (a cena continua) Ahhh! E bebe, rápido. Foi. “Tam-bém de-vo dizer...” (demonstra) isso é o que digo, é música!*

### **Execução de marcas e orientação para construção de personagem**

*Não é para dizer... senão que é... (demonstra). E é você quem diz “Troska”, você quem deve dizer. E não diz “HugoTroska!” que senão fica demais.(a cena volta) Eu te falei é o sobrenome dele “Uta.. Uta!” Troska! Ela diz “Troska” e todo mundo diz “Troska”. Se você diz “Troska” e baixa o braço, não está brindando. “Troska”, espera que te digam “Troska” e depois bebe.. Senão você não está brindando com eles. (a cena volta)*

*Isto é o que eu digo ser um ator. Vocês esperam que um diretor sempre seja diretor de um boneco. Ustede não pensam. Então por exemplo: ele disse que o homem está cheirando mal... Cheira mal, e todo lo demás. Você não entende uma palavra, mas você entende de cheiros! Você poderia fazer assim: (faz um teatral gesto com a mão para tapar o nariz demonstrando) e todo mundo aplaudir. Mas é você quem tem que aprender a fazer e não o diretor fazer para você. Entendeu? Para que o diretor não seja quem experimenta, é você quem faz a prova. Procurem, coisas! Quando ler o texto, não repitam o texto, Entendam o que falam! Que é isso o que conduz a ação e não qualquer coisa. A palavra é a que conduz.*

*(a cena volta)*

*Depois de “Troska” do médico você só come, la niña. Vai depois do “Troska” dela!*

(a cena volta) Não, eu te pedi para que a gente sinta que você não entende um caralho do idioma, mas que entende de cheiros. Acabam de dizer que ele fede e que você vai curar ele! (demonstra) Assim, não se vê gesto! É isto que estou falando! Onde aprenderam? quem lhes ensinou? Onde está João Antônio? Onde está a expressão? Quatro anos de expressão, cinco de expressão, para fazer assim? (demonstra) tem que cobrar, caralho! (a cena continua)

### **Marcas e idéias para a cena**

*Pedagogos, pedagogos, pedagogos... Arrota, a menina. Você, a mãe, diz “bebê, para de comer”. A ver (os atores experimentam) Nossa, que horror. (risos) Olhem o que quero musicalmente. (demonstra a melodia, inclusive do arrote) Acabou. E continuem a conversação. E todo mundo olha para o arrote. (a cena volta).*

[fim da fita nº 4] [início da fita nº 5]

O exercício sobre o 1º ato termina e Hugo começa a fazer um estudo do texto, que me parece um trabalho voltado para o entendimento do que é dito, com que ritmo, da pertinência do elemento textual no contexto da cena (se o fato já foi dito, se não foi) se é redundante ou se interfere negativamente no ritmo da cena ou na ação dramática do conjunto. O trabalho é realizado a partir da leitura dramática pelos alunos, que devem marcar no texto todas as alterações e marcas físicas e vocais.

*Governador - Meus senhores, chamei-os aqui para lhe dar uma notícia muito desagradável: é eminente a chegada de um inspetor.*

*Artemy - Como é que é, um inspetor?*

*Governador - Exatamente. Um inspetor de São Petersburgo, que viaja incógnito e, para cúmulo dos males ...*

*Hugo interrompe: “não é assim. Já tem que cortar, não? porque é um inspetor! e todo mundo disse um inspetor!... porque não corrigem? não consigo entender! Repitam” Os alunos repetem:*

*Governador - Meus senhores, chamei-os aqui para lhe dar uma notícia muito desagradável: é eminente a chegada de um inspetor.*

*Todos - Um Inspetor!*

*Governador - Exatamente. Um inspetor de São Petersburgo, que viaja incógnito e, para cúmulo dos males em missão secreta.*

*Ammos - Ai, ai, ai...ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai.*

*Todos - Ai, ai, ai...ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai.*

*Artemy - de fato uma notícia muito desagradável.*

*Luka - Meu Deus! E o que é pior; em missão secreta.*

*Governador - Eu já pressentia isso. Durante toda a noite eu sonhei com ratazanas enormes.*

*Maria - Papai, e os quitutes?*

Hugo pergunta para a aluna: “... e cadê seu texto?” “esqueci em casa...” “mas não é forma de trabalhar! Não é forma de trabalhar! Se eu fosse Antunes eu dava um bolão no seu... e dizia venha amanhã venha outro dia... entende? Não é forma de trabalhar”.

Governador - *Eu já pressentia isso. Durante toda a noite eu sonhei com ratazanas enormes.*

Todos - *argh...*

Maria - *Papai, e os quitutes?*

Governador - *Melhor assim, assim eles não vão ouvir nada...*

Maria - *hé,hé,he...*

Governador - *Recebi uma carta de André Ivanovitch. Vou lê-la para vocês. Ouçam bem. “Querido amigo, compadre e benfeitor... apresso-me a informar a chegada de um funcionário especializado...*

Hugo interrompe com indicações de performance sobre informações do texto. “Isto já falou tudo. Então não tem que ser assim”, e passa a demonstrar, fazendo uma série de sons que imitam alguém que está passando os olhos em um texto, procurando trechos... “Ouçam bem! praram..... Ah, tá aqui, tá aqui... FUNCIONÁRIO ESPECIALIZADO.... praram..... praram..... Nada só escrito. A prurururururu..... prerereree..... Ah, aqui, aqui, um homem INTELIGENTE! Adrummm. aqui, aqui...” (para o aluno) “Entendeu?”

Governador – *Bom, vou ler para os senhores uma carta que recebi de André Ivanovitch. Ouçam bem. “poucum,,,,augummmm aupacummmmau jgaunpacum mm...”*

Hugo indica que tem que dizer uma palavra forte, porque as pessoas na cena estão comendo e vão se voltar no momento em que o Governador faz o auto elogio “inteligente, lindo”.

Governador – *Bom, vou ler para os senhores uma carta que recebi de André Ivanovitch. Ouçam bem. “poucum,,,, Inspetor.. aupacummmmau Incógnito jgaunpacum Governador augummmm mm.. Inteligente, bonito...”*

Todos - *ÔÔOpa!*

Governador - *poucum,,,, ummmau jgaunpacum se é que já não chegou e se ou está aqui escondido!*

Ou seja, o que é importante é isso: (demonstra novamente) “vou ler para vocês uma carta, pratatáprata...Ouçam bem: meu amigo, compadre e benfeitor... (vocês estão comendo) “pralalalum...está aqui, esta aqui...pralalum...este prumuh,,,, incógnito... me quero dizer...” ( todo mundo está comendo) “Aqui: Como sei quer você meu caro Governador é um homem inteligente, bonito e elegante...”

Todos - *ÔÔOpa!*

Hugo sugere: “...pralalalum...está aqui, esta aqui...pralalum...este pru-



*mulh,,,, incógnito... me quiero dizer..." todo mundo está comendo)*  
*"Aqui, ah: o meu conselho é que se deve tomar todas as precauções se é que ele já não chegou e está escondido... ( suspense)*  
*Governador – Bom, vou ler para os senhores uma carta que recebi de André Ivanovitch. Ouçam bem. Meu querido amigo compadre e benfeitor. poucum,,,, Inspetor... aupacummm mau especialmente Incógnito jgaunpacum Governador augummm mm..*

Hugo diz que tem que ser rápido: "já foi, porque senão meia hora também.. não é um rosário.."

*Governador - poucum,,,, Como sei que o senhor é um homem inteligente e bonito...*

*Todos - ÔOopa!*

*Governador- ah, um, o meu conselho é que se deve tomar todas as precauções porque este funcionário pode chegar a qualquer momento se é que já não chegou e se ou está aqui escondido!*

*Todos – OH!!!*

*AMMOSS – Na verdade o caso é excepcional, excepcional, realmente ex-cep-ci-o-naaaal...*

*Todos – Trosca! (brindam e jogam os copos para trás)*

*Luka – Mas porque será que isto aconteceu? O que um inspetor vem fazer aqui?*

*Governador – É o destino!*

*Ammoss – Eu creio senhor governador, que para isso deve existir um motivo mais sutil de índole política. Eu me explico...*

Hugo adverte que não está entendendo nada e a Luana explica que não é para entender mesmo. "Então, é demasiado largo se é para não entender". Luana repete, articulando melhor o texto.

*Ammoss – Eu creio senhor governador, que para isso deve existir um motivo mais sutil de índole política. Eu me explico... é que a Rússia... é que a guerra... Há um traidor aqui!*

*Todos – o quê?*

*Governador – Um traidor em uma aldeiazinha como a nossa? Muito me admira que o senhor, um homem tão inteligente, diga uma tolice dessas.*

*Ammoss – Posso garantir, senhor Governador, que o Ministério é muito astuto, e não escapam ao seu olhar nem os povoados mais distantes da província, não é verdade?*

*Governador – escapando ou não escapando os senhores estão avisados. De minha parte já tomei algumas providências e aconselho que os senhores faça o mesmo. Sobretudo o senhor Artemy Philippovitch. Sem dúvida o inspetor vai querer inspecionar em primeiro lugar o hospital. De forma que ao custa nada torná-lo um lugar um pouco*

*mais agradável. Dar roupas limpas aos doentes, comida aos doentes, Não é como habitualmente tem que ficar...*

*Artemy – isso é fácil, roupa é para ser lavada de vez em quando...*

*Governador – Além disso seria conveniente, ao pé de cada cama, uma ficha com o nome do doente, data de entrada, tudo escrito em latim, ou em outro idioma sério qualquer. O Dr. Christian que tome as devidas providências.*

*Artemy – Quanto a isso eu e o Dr. Christian estamos de pleno acordo. Quanto mais deixarmos a natureza trabalhar sozinha, melhor. Não usamos remédios caros. O homem é um ser simples, quando tem que morrer, morre mesmo; quando tem que ficar bom, não há Cristo que o impeça. Isso seria muito penoso para o Dr. Christian dar-se ao trabalho de ouvir o que os doentes reclamam. Ele não fala uma palavra em russo ... mas é muito competente.*

Hugo comenta “eu acho que também aqui tem um palavrario [...] que derruba a ação, para ser sincero” e passa a buscar solucionar o texto do trecho. “Quanto a isso eu e o Dr. Christian pensamos da mesma forma...” Os alunos sugerem e chegam a esse resultado “O homem é um ser simples quanto tem que morrer morre mesmo, quando tem que ficar bom, não há Cristo que o impeça. Bom, reclamar para Dr. Christian não serve mesmo... ele é muito competente mas não fala uma palavra de português.”

*Governador – Além disso seria conveniente, ao pé de cada cama, uma ficha com o nome do doente, data de entrada, tudo escrito em latim, ou em outro idioma sério qualquer. O Dr. Christian que tome as devidas providências.*

*Artemy - O homem é um ser simples quanto tem que morrer morre mesmo, quando tem que ficar bom, não há Cristo que o impeça. Bom, reclamar para Dr. Christian não serve mesmo... ele é muito competente mas não fala uma palavra de português*

Hugo pensa em uma solução cênica para resolver a entrada dos fazendeiros Bob e Dob, pois conforme o que têm experimentado, todos os atores estão em cena o tempo todo. Larissa e Alexandra, do núcleo “campeiros”, sugerem que a dupla que interpretará Bob e Dob no dia (o elenco está sempre se revezando; hoje, as alunas estão fazendo a leitura) devem ficar escondidos, agachados atrás do tampo da mesa, para aparecerem apenas no momento da entrada dos personagens. Hugo acha que talvez fosse importante uma troca de elementos, talvez um chapéu, mas aprova a idéia dos atores ficarem escondidos.

*[...] trocar um elemento de que você apareça, mas eu acho bom que vocês não estejam mesmo. De repente poderíamos fazer uma coisa muito... Ah, depois, deixa... (pensa) Por que senão a coisa seria .. (pensa) Lê outra vez; Vamos terminar o primeiro ato.*

Larissa e Alexandra continuam a leitura. Seus personagens Dob e Bob, uma dupla cômica, são duas fazendeiras que viram um moço da cidade chegar e concluem que ele só pode ser o Inspetor Geral de São Peterburgo. Há uma divertida dinâmica entre as personagens, que disputam a autoria da fofoca e a preferência do Governador – e das demais personalidades da cidadezinha – no contar esses fatos “extraordinários”. A leitura dramática das atrizes é ágil, as alunas compreendem e performatizam com desenvoltura o universo dessas personagens.

Entretanto, muito além da performance dos atores, Hugo está atento à musicalidade do que é dito (no sentido mesmo de que a fala é uma música), ao conteúdo do que é dito e à dinâmica da cena como um todo. A leitura é interrompida para que ele comente: *“Entendem? não serve para nada! Isso tem que ser rapidíssimo! Entenderam? Agora é música, mesmo. Isso tem que ser rapidíssimo, até o ponto de não ser dito!. Não significa nada, para ele [o Governador] parar vocês e.. do o começo, cena de Bob e Dob.”*

As alunas falam muitíssimo mais rápido e não se compreende quase nada do que é dito; a disputa dos dois personagens em falar fica mais evidente, em uma confusão sonora dos diabos; o governador, já que não compreende nada fica irritado e fala “por favor, contem isso logo!” Hugo fica satisfeito. *“Entenderam? Não precisa do resto; não precisa ser claro! [falar claramente o texto]”*. As alunas continuam a leitura do texto, mas Hugo intervém. *“Não, por favor. (demonstra) prrrrrrrrrrr...falar sem perder tempo! Fala o que você falou para parar eles”*

*Fernando (Governador) - Mas falem logo, pelo amor de Deus, o que aconteceu?!*

*Larissa (Bobtchinski) - Por favor, por favor! Eu contarei tudo pela ordem. Eu mal tinha acabado de ter o prazer de sair de sua casa, depois que o senhor houve por bem...*

*Hugo - Que página é?*

*Fernando - página 22. é assim (apresentando seu texto) toda vez que eu falar vai estar alaranjado. (retomando a leitura) Mas falem logo, pelo amor de Deus, o que aconteceu?!*

*Larissa (Bobtchinski) - Por favor, por favor! Eu contarei tudo pela ordem. Eu mal tinha acabado de ter o prazer de sair de sua casa, depois que o senhor houve por bem perturbar-se por ter recebido aquela carta quando imediatamente...*

*Alexandra (Dobtchinski) Imediatamente uma ova... (Bob e Dob retomam a dinâmica da disputa pelo relatar o acontecimento)*

*Hugo - (identificando a dinâmica) Outra vez! entenderam? Volta outra vez!*

*Fernando - Mas falem logo, pelo amor de Deus, o que aconteceu?!*

*Hugo - Corte imediatamente!*

*Fernando, Não, mas isto é outra parte, já.*

*Hugo - Mas eu estou te dizendo, é o mesmo jogo! Então corta uma vez mais!*

Os alunos retomam a leitura.

*Fernando (Governador) - Mas falem logo, pelo amor de Deus, o que aconteceu?!*

*Larissa (Bobtchinski) - Por favor, por favor! Eu contarei tudo pela ordem. Eu mal tinha acabado de ter o prazer de sair de sua casa, depois que o senhor houve por bem perturbar-se por ter recebido aquela carta quando imediatamente...*

*Alexandra (Dobtchinski) Imediatamente uma ova... (Bob e Dob retomam a dinâmica da disputa pelo relatar o acontecimento)*

*Fernando - Mas falem logo, pelo amor de Deus, o que aconteceu?!*

*Larissa (Bobtchinski) Portanto, eu sei todos os detalhes, todos, todos, todos, portanto tenha a gentileza de me permitir contar...*

*Alexandra (Dobtchinski) (intervém com resmungos)*

*Larissa (Bobtchinski) Fui correndo à casa de Korobkin e como não encontrei Korobkin...*

*Alexandra (Dobtchinski) (intervém com resmungos e ecos da fala de Bob)*

*Larissa (Bobtchinski) ..fui na casa do Rastakovski...*

*Alexandra (Dobtchinski) Rastakovski...*

*Larissa (Bobtchinski) ... que também não estava...*

*Alexandra (Dobtchinski) não estava...*

*Larissa (Bobtchinski) ... .. então fui procurar Ivan Kuzmitch para lhe contar as notícias que o senhor tinha acabado de receber...*

Hugo escuta atentamente a leitura dramática e pergunta aos alunos se eles percebem a carpintaria do texto, que explicita a dinâmica da dupla. Para Hugo, o texto aponta para uma dinâmica entre a dupla cômica que não prescinde do significado do texto para existir e se materializar na cena, por se tratar de um jogo cênico que ele identifica como inerente à commédia del'arte.

*Vocês percebem que é a mesma coisa? É outra vez a mesma coisa. Eu acho que tem que ir para a estória de verdade, não serve, está no lugar do trabalho, e vocês se perdem em uma repetição infinita. Não precisa isso [o trecho do texto]. Quero dizer, essencialmente isto é um jogo da commédia del'arte, que é [demonstra uma espécie de gramelot]... e acabou. Então, como é que fica? Vai.*

Os alunos repetem todo o trecho, bem mais rápido, mas o foco da performance é a velocidade do texto; ainda não é o jogo de gramelot proposto pelo Hugo. “Não, não. Qual é a frase que importa, de Bobtchinski?” Os alunos não sabem. As duas duplas de alunos que interpretam os fazendeiros pesquisam no texto o trecho que seria realmente importante ser compreendido para o entendimento da estória. Localizam: “mal tínhamos entrado no hotel quando, de repente um homem jovem, bem apessoado... “OK. Entonces, falem”. Fernando, Alessandra e Larissa retomam a leitura do início da cena:

Governador - *Ai, Deus do céu, este inspetor incógnito não sai do meu pensamento. Eu estou sempre esperando que a porta se abra e...*  
Bobtchinski - *Um acontecimento extraordinário!*  
Dobtchinski - *Uma novidade inesperada!*  
(dinâmica de disputa entre Bobtchinski e Dobtchinski)  
Governador (interrompendo) - *Diga logo, o que foi que aconteceu!*  
(nova dinâmica de disputa entre Bobtchinski e Dobtchinski)  
Governador- *Ora, Deus do céu, diga logo, o que foi que aconteceu!*  
Bobtchinski - *Eu mal tinha acabado de ter o prazer de sair de sua casa quando... (nova dinâmica de disputa)*  
Governador (berrando mais alto que o alvoroço dos fazendeiros) - *Por favor pelo amor de Deus, conte logo!!!*

Hugo logo intervém na dinâmica, continuando a fala do Governador, agregando uma frase que leva direto ao trecho do texto que foi considerado importante para a compreensão da estória: *“(Fernando) Por favor pelo amor de Deus, conte logo!!! (Hugo, acrescentando) ... que foi que aconteceu quando entrou no hotel???”* Fernando repete e Hugo pede que ele escreva em seu texto. E esclarece o procedimento:

*“Entonces, essa segunda vez vocês tem que agregar” (falando para Alessandra e Larissa) “eu entrei no hotel por que tinha fome pratata... pratata..., nessa frase aqui, entenderam?”*  
Alessandra- *Não, peraí. Quando eu falo...*

Hugo interrompe a aluna para fazer uma demonstração, um improviso da situação, no tudo é dito muito rápido. Ele interpreta os três personagens. A velocidade da cena é crescente como também é crescente a confusão sonora que se estabelece. Do texto improvisado só dá para entender uma ou outra coisa, *“entrei no hotel que estava morto de fome... há muito tempo que não comia...”* até o ápice da confusão que se encerra com um berro do Governador *“Por favor parem! Me contem que que é!”* *“Entendeu? OK, uma vez mais (para o Governador) Você não güenta isso, interrompe sempre”.*

Os alunos retomam a cena desde o começo (Hugo comenta a projeção vocal de Fernando *“cuidado, assim não tem projeção nenhuma”*) que avança até o momento de Anna Andreievna (a Mulher do Governador) e Maria Antonovna (a Filha do Governador). O divertido caco *“e traz um lanchinho...”*, da atriz que faz a filha do Governador, faz todo mundo rir.

*OK Agora, creio que o primeiro ato está mais ou menos desenhado para pode... Que horas são? Meio-dia? Vamos tentar terminar de marcar o primeiro ato? Pero tem que estarem atentos, atentos como bestas, porque aí não tocamos mais o primeiro ato, já fica marcado. Tá bom então, GO! Não precisam de papel para saber o que marcaram? Não?*

Os alunos continuam seu exercício até o final do 1º ato. Vou embora e dou carona para o Hugo.

## 01 de junho, quinta-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

### Anotações e uma breve entrevista com a Thais Strieder

Hugo não foi, na véspera trabalhou até 2 horas da manhã com o elenco de *O Rinoceronte*, do TUCAN, que re-estréia hoje no espaço ECCO. Vou buscá-lo, mas hoje ele não vai sair, seus joelhos estão doloridos. Ele pede que eu peça aos alunos para repassarem o 1º ato, para afirmar as marcas, e que decidam se querem ou não propor algo para o 2º ato. No teatro a luz não funciona; na penumbra, converso com a Thais Strieder sobre o processo de construção da personagem Ana, a mulher do Governador e da dificuldade de receber uma orientação, na mesma hora em que se está em cena:

*Thais – Receber a orientação, na hora em se está na cena, não tem muita dificuldade... Se for uma orientação focada. Tem um tempo de adaptação; dependendo de como você está, quais informações que você tem, é mais rápido ou leva um tempo para assimilar e para repassar. Tem mais dificuldade em, por exemplo, dobrando o elenco, fazer dois personagens. O ensaio é simultâneo, então, ou presta atenção em um, ou em outro. Você pode prestar atenção em algumas informações do outro (personagem), mas é simultâneo e daí é um pouco complicado. Como se fosse dois ensaios separados, parte 1 e parte 1; como se fizesse um ensaio e observasse a outra parte. Seria diferente, fazer um ensaio duas horas e nas duas horas seguintes fazer outro ensaio, ou observação. Do que ao mesmo tempo fazer os dois personagens, não dá para ter muitos olhos nas costas! Aí, aos poucos você vai se adaptando e pegando, outras informações do outro [ensaio] que está acontecendo ao mesmo tempo, mas em intervalos que você não tem muita concentração no que você está fazendo. Por exemplo, se eu estiver fazendo a Ana [Mulher do Governador] eu tô fazendo a Ana; então já tem uma série de informações e de circunstâncias para estar prestando atenção, administrando. E aí, não tenho como prestar atenção nas marcas que estão acontecendo ao mesmo tempo, atrás, do outro personagem que eu vou fazer na hora que eu tiver que dobrar. Então só dá para prestar atenção em algumas informações. E depois se informar a respeito, ou vice-versa.*

*CT – Entendi. Hoje é dia 1º de junho de 2006. Como que está a sua Ana, que é a Mulher do Governador, hoje?*

*Thais - Tem algumas informações que eu já defini. Informações, algumas construções. E eu fiquei um pouco, confesso que fiquei, um pouco*

confusa na outra aula. Confusa assim, em termos de adaptação por que mudou um pouco, a configuração desse espetáculo, em termos de bonecos. E aí tem uma readaptação. Eu já tenho algumas informações, características, que não são fixas, mas já estão pré-definidas. Então passa por uma transformação, uma modulação. No durante eu ficava um pouco confusa, ficava tentando adaptar, tentando adaptar, mas aí eu já tinha informações para estudar pro próximo ensaio.

CT - E neste exato intervalo em que você recebe a orientação e é uma orientação que altera sua performance [personagem] plasticamente, ou de alguma forma psicologicamente, neste exato intervalo. Como é esse processo da reação a essa orientação?

Thais - No durante? Na cena?

CT - É, no durante.

Thais - Eu já tenho uma linha para seguir, um conceito, do personagem, do espetáculo, e aí tem uma adaptação quase que imediata. Nem sempre acompanha, na mesma hora. Eu faço o que é possível fazer, dentro daquela proposta, e aí eu tenho informações para me preparar para uma próxima oportunidade...

CT -... Para aprimorar essa informação.

Thais - Para aprimorar essa informação. Tem uma primeira adaptação; como já tem uma linha definida, um conceito, é mais fácil. A não ser que mudasse tudo: vamos mudar tudo, não é mais esse personagem.

CT - Tipo agora é boneco. (risos)

Thais - Agora é boneco. Continuam características, mas muda o tomus, o jeito de falar, muda a postura, a voz muda um pouco, muda o rosto, eu senti que mudou a movimentação, o rosto. Ficou mais rebuscado. Eu tentei ir para o exagero, mesmo. Tive uma consultora especial...Minha sobrinha.

CT - Ela faz bonecos?

Thais - Não, é porque... Ela acabou de terminar de brincar de bonecos, e como ela fica lá em casa muito tempo eu vou ensaiar e peço ajuda dela. E ela diz "não, tia, essa boneca é assim, assim, assado". E eu pergunto: "e aí, como é que está, mais ou menos assim?" "Não, tia, esse braço não dobra 90°, dobra um pouco menos... não tia, ela só mexe, aqui, aqui, mexe aqui no pescoço não mexe, não desce para frente: gira, e mexe só um pouquinho..." "então, tá, assim?" E eu vou conversando com ela e ela vai me dando algumas informações. Eu sempre tiro um tempo para ensaiar, mesmo que eu esteja super cheia de créditos [aulas], eu tiro um tempinho para ensaiar, no intervalo de uma aula pra outra. Pra ensaiar o que tinha sido definido antes, para construir alguma coisa. Mas eu confesso que o texto, por exemplo, ainda não saí das três primeiras falas. Tem coisas que se eu definir logo, as outras vão ser menos complicadas.

Minha rápida entrevista se encerra, a luz do teatro não vai voltar, vamos para outra sala. Estão todo muito alvoroçados. Escuto desabafos, algumas mágoas. Para mim, agora observando tão atentamente, está muito claro que as orientações do Hugo seguem uma dinâmica de construção de um todo que geralmente escapa à percepção do aluno.

Falo da idéia de compartilhar o diário de bordo<sup>9</sup> e eles gostam bastante. A idéia de encaminhar via e-mails pessoais é da Thais, e concordamos que é a melhor forma de garantir o acesso e a privacidade do material. Passe um a lista e recolhi os endereços eletrônicos:

cleodiaz31@yahoo.com.br  
thistrieder@yahoo.com.br  
fsmbr@hotmail.com  
savinakss@hotmail.com  
gilr@mpdft.gov.br  
larissa\_mauro@yahoo.com.br  
alexandramedeiros@terra.com.br  
rapha8\_moi@yahoo.com.br  
gioalmeida@pop.com.br  
fabianapaiva2005@yahoo.com.br  
dori@zap10.com.br  
becky.cen@gmail.com  
nerrian@yahoo.com.br  
rcruccioli@yahoo.com.br

## 06 de junho, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

### Anotações e registro da 7ª aula observada (fita nº 6)

O 1º ato parece delimitado, a sua forma já é bem clara. O início do espetáculo ainda não está definido mas o “palanque caixinha de música” é a

---

<sup>9</sup> A idéia me surgiu no sábado anterior, durante uma aula que assisti da Professora Roberta, para a disciplina da Pós Graduação Metodologia de Pesquisa em Arte, em que ela apresentou algumas práticas da Antropologia Visual de inserção no campo. Tenho buscado me pontuar pela ética – não fazer a ninguém o que não gostaria que me fizessem – neste processo de observação; sei que estou produzindo uma interferência pela qual devo ser – e sou – responsável. Assim, compartilhar o diário de bordo, que estou construindo a partir da observação do processo da turma Interpretação IV, ao meu ver seria uma forma disponibilizar para eles, um pouco do material que eles próprios estão me disponibilizando. Havia conversado com o Hugo Rodas e ele concordou, desde que buscássemos um meio de garantir uma certa privacidade de acesso às essas informações sobre o processo criativo.



formação adotada para o 1º ato. Hugo continua estimulando a investigação de seus alunos, mas solicita sempre que eles trabalhem dentro do arcabouço conceitual que está sendo proposto. Na cena, essa pesquisa vai se materializando no que ele chama de “achados”, que vão se inserindo no todo e apontando novas direções, que retroalimentam as possibilidades criativas do trabalho.

Essas inovações - os “achados” - surgem da pesquisa individual dos atores (que trazem para a cena suas performances aprimoradas, nelas agregadas novas idéias cênicas) e também da própria dinâmica da performance dos atores associada à observação do Hugo (que vai tendo idéias e solicitando diferentes execuções a partir do que observa).

Hoje, Hugo sugere que o clima da cena inicial é de “fofoca”; todos comentam e fofocam que “chegou o inspetor geral”. Eles devem se comportar como seres humanos, mas agir corporalmente como bonecos. Em continuidade ao exercício de correr como personagens e congelar a ação (realizado em diversas aulas anteriores) Hugo propõe que os atores comecem uma fofoca, que a fofoca aumente, que eles se descongelem e corram em todos os lados, até ocuparem seus lugares no “palanquinho”; no palanquinho, devem agir como bonecos.

Durante a interpretação do personagem Dr Christian (o médico estrangeiro que não fala nada de russo) surge o caco “samba!”. Hugo amplia a idéia e pede que todos sambem enquanto o Governador continua sua fala. A Savina, que interpreta a Esposa do Governador do 2º elenco, traz como invenção “fazer ginástica”: Hugo adora, pede que ela traga pesinhos para agregar à cena uma “coreografia” com esta situação.

Hugo também traz para a cena situações do próprio fazer teatral no qual estão inseridos. Depois da corridinha para o palanque, os atores que interpretam o Inspetor e o criado, aguardam o momento de se posicionarem. A atriz, que está com ar cansado, com o travesseiro nas mãos, aguarda para iniciar sua cena. O quadro diverte Hugo e é adotado: os atores ficam de fora, com cara de cansados mesmo. É um procedimento que dá outro significado para o “fastio” da atriz, mas que também explicita o próprio fazer teatral do Hugo. O diretor amplia a cena trazendo da vida cotidiana elementos que, deslocados de seu contexto original, são resignificados.

Termina o 1º ato e experimenta-se a transição para o segundo ato. O local é o hotel no qual o falso Inspetor e se criado estão hospedados. Experimentam uma transição, modificando lugar e função dos elementos cenográficos que já estão em cena.

A transição é realizada cantando o hino do Estado. Novamente o diretor amplia a cena inserindo elementos que, deslocados de seu contexto original, são resignificados. Hugo pede que uma atriz cante, isolada, um nota agudíssima, que passa a pontuar a canção e o início do 2º ato. Um nota altíssima, no contexto de uma apresentação de canto lírico, tem uma significação; mas aqui, este elemento isolado constrói um divertido estranhamento.

Após algumas experiências com a transição dos elementos da cenografia e com a nota agudíssima, Hugo passa a orientar a atriz para a construção do personagem Criado.

*“Como haveria de ter?...” [imita a atriz com voz fina] “Como haveria de ter...” this is a man! Não faz esforço, não faz que não pode, que pode. Mentira, já fez. Doble os joelhos. Doble os joelhos! [emite uma notinha “lírica”, de brincadeira a atriz continua sua execução]*  
*Camina, de joelhos doblados, como se tubira cagado. Ele camina assim, ele é assim. Tem o pau grande, para a frente, isso, los uevos son muito grandes tambien por isso tien que ponerlos para a frente, isso, e camina reto, normal, doble os joelhos, doble os joelhos para caminar. Camina, como andar de bicicletas, não corre camina, doble teus para caminar... this is... coçou o saco... já deressou o joelho... Ele é assado! É um personagem assado, não pode juntar as pernas. Queima. Tá assado. E sabe o quê? ele tem chato. Ele tem chatos, que lhe mordem.*  
*[A atriz continua, Hugo a interrompe] Ele tem chatos! Se ele tem la mãos livre, vai para o bolso e volta e coça. Uma vez eu tube chatos e minha mãe descobriu porque eu rompi os bolsos de todas as calças, porque eu não sabia o que era chato ainda, aí claro como rompi todos os bolsos... ele deve tener algo, tener dois milhões de chatos, entendeu? Tive una amiga que tubo chatos em las sombrancelhas (risos). Tomem cuidado... Dobla os joelhos! tá cagado e tem chatos!”*

Hugo interrompe a cena para comentar.

*OK. Interpretacion IV. Passaram por Interpretacion I, Interpretacion II, Interpretacion III la preparation, de la preparation, de la preparation, de la preparation. Estoy dando una cantidad de muletas geniais. Quer decir: se eu tenho chatos, é porque me mordem! Não é uma coisa que eu domino, entonces, não é assim “ter chatos enquanto eu não falo...” [imita a performance da atriz]. Não é assim, chatos me mordem. [performatiza] me molestan! E quando me irrita, me molestan mais! A ver como é que é teu chato.*

A atriz continua, Hugo a orienta:

*Movimenta um pouco as pernas assim, doblado os joelhos, não é o modelo del [...] DOBLA LOS JOELHOS!!! Dobla los joelhos! Olha a voz de pito! Não! [coloca a voz em um registro mais baixo; a atriz exercita esse registro] Se você ainda descesse mais, você descobria um registro muito melhor, porque sua voz é insuportável é do tipo de voz insuportável, eu não suporto. Eu adoro como canta la Sílvia Davini, eu odeio como ela fala; é o timbre, não é como ela fala, ela fala perfeito, mas o registro dela quando fala me irrita, entende? È um registro que me irrita, [performatiza uma vozinha aguda] parece professora*

*de piano, você é igual. Voz de Teatro de Mascaritas, chamo eu, de Mascarados. Eu tinha medo de las personas que se fantasiavam em carnaval porque faziam essa voz. Eu tengo medo dessa voz, entendeu? tengo medo. E a professora de piano minha também tinha la mesma voz. [fazendo-se de vítima] Como sofri com essa voz! (risos).*

A atriz continua e Hugo continua orientando sua performance vocal “o hoteleiro diz...”. Observa ainda um pouco mais a execução da cena e pede mais uma pequena interrupção, para comentar a adaptação do texto:

*Uma pequena parada. De o primeiro ato eu achei muito cumprido, achei muito cumprido o diálogo entre o governador e o chefe dos correios. Inútil. Isso tem que ser reduzido porque perde o ritmo las cenas e não se entende, quando começa a fazer o ritmo não se entende. E outra cena que achei cumprida, que não resume bem a estória é governador com o personagem dela. Também não se entende bem, tá bem um preleupreleupreleupreleu, um ping-pong que não patratatá, e aqui também. Neste outro pedaço, eu acho que habria que...esse começo tá bem, quando você aparece tá bem, mas depois acho que deveria ir ao fato mesmo, que alonga la cena um peido. Me diz a cena desde que você se levanta da cama, desde que você faz “eh...” desde que você entra. Senta na cama caramba, ele vai bater no chão.*

Os atores retomam o refrão da musiquinha com a nota agudíssima da atriz, que é a marca da cena para a entrada do falso Inspetor. Hugo passa a desenhar a cena, a coreografar. “Fica aí, não sai daí”. “Isso, para o outro lado da cama, imediatamente. Fica no mesmo lugar do outro lado” “Corre do outro lado, outra vez”. “Mande ele para baixo. Já disse tudo. Já dijo el de lo governador, já dijo el de el hotel, já dijo de la comida. Manda ele par ir a baixo agora.” Hugo corrige a movimentação: “Não, fica aí por favor. Não existe nada redondo. Você diz “VAI!!!” e você dá a volta e sai. Continua.” Hugo comenta a utilização da escada, a movimentação do ator e da necessidade de se buscar uma maior teatralidade de gestos e poses na cena.

*Eu acho que não, que você tem que descer por la escada e venir pra frente. [ o ator segue a orientação e é interrompido] Para quê usar uma escada tão mal? Porque que ele não desce um passo, e mira para trás como Lawrence Olivier, e depois... se vocês não podem copiar Lawrence Olivier, vocês já podem copiar Eu... (risos) [ o ator retoma a escada ] vira [imita, grandiloqüente] “ se não fosse aquela...”. Parou! Virou, por el outro lado de lo escalon... Tu não sabes usar uma escada!! Imagina eu, descendo essa escada de costas falando para o público... Como que faria? Me imita! Me imita! Não, o discurso é descendo, não é de aí até lá. Você mandou Vai! OK, uma vez mais, fica aí. Cadê a mulher do vai? [ a atriz que faz o criado] OK. Perdona, não sei*

*mais nome de ninguém, soy uma persona velha de memória. VAI!!! [interrompe para mais uma orientação] Pára! una vez mais, “Vai!!!” e la persona que faz la nota alta, faz la nota alta. Volvemos a repetir la musica. Parou ! Sai de aqui reto: pararara, pararara, parara... virou (vou te matar se você vai por detrás). Saí por aí reto, pararara, pararara, pararara... virou. Pára. Virou. Olhou para o público. Repite [a nota isolada] é todo musical, já tiene que estar aí. Uma vez mais.*

Hugo continua a coreografar a cena, mas a atriz que faz o Criado está aturdida com tantas informações e não alcança uma boa realização das tarefas da cena. Hugo fala com carinho:

*Você é meio traubada comigo? Não acredito que você fez assim todo o curso. Canta você mesma, para você mesma. Não, você mesma, como exercício canta de aí até aí. Virou. Virou. Não, não tem mais passos para lá. Terminou la musica você la pára e vai para o lugar. Então uma vez mais. Você entendeu? Faz. Sozinha. OK, vamos.*

[Início do lado B da fita]

Hugo segue coreografando a cena, desenhando não só os movimentos dos atores como o manuseio de objetos e de objetos sonoros. A atriz que executa a nota isolada é a própria que interpreta a criada do hotel; a nota isolada passa a ser seu elemento. *“aí você levanta e... [performatiza a nota altíssima] até aqui”*. A cena fica divertida e insólita, ver aquela pessoa caminhar emitindo aquela nota. A atriz executa a marca e Hugo segue prestando atenção no texto: *“OK, OK. OK. Vamos a limpar isso também. Tem que limpar, tem um bláblá-blá de merda que não serve para nada. “ah, que cidadezinha chata”... aaaá... Chegou. O que você fala?”* A atriz fala o seu texto; Hugo pede para continuar, e segue desenhando a cena.

*[para o ator que faz o falso inspetor] “Vai caminhando sagazmente, passinho, passinho, de frente meu”. “Não! Vai sempre caminhando como um gato: slak vrom de quei...” “Só que eu não quero que você olha para ela, quero que faça isso olhando para mim...” “Virou”. “Uma vez mais. Thatis slaik thatis lai.” “Fica aí!” [para a atriz] “Cáspita! Mas como assim... [...] fala o que falou quando entregou la... Eu não ouço lo que você diz. Cuidado que quando você fala eu não ouço” [para o ator] “pula e cai abre as pernas. Não, não, não. Pula e quando cai de el pulo fica em pé com las pernas abertas. Ele te dá la nota, pula de em cima e abre as pernas. OK, foi demais, eu queria aquela coisa de desenho animado que pode sair. Cai e sai caminhando depues, cantado. Pegou la nota, pulou como destaque, com las piernas juntas não estan separadas, ele está com las piernas juntas, não estan separadas, quando fala com ela, ele tem las piernas juntas. Vai daí, dobla los joelhos, pula. Isso, só isso. Caraca! Só aí por favor. Pulou, caiu.*

Pulou, caiu ficou aí, caracas! Fica aí e fala. [o ator fala e Hugo performatiza com suas palavras, dentro do espírito da nota solta, operístico] “que eu preciso COOOOOMEERRR!” . Pararára... Puta que pariu, com é a música? Não. Não tem um grito, manga, não tem um grito depois? [canta] na saída dela. [a atriz indica que havia uma última fala] Não tem mais nada. Acabou. ( risos e voltam a fazer a cena) Não! Aquele áaaaa cumprido que você fez quando você entrou. Isto!

OK. Esse e todo lo outro não gostei também lo de San Petersburgo e todo isso não precisa. Vai direto a lo que nos interessa que é la bar-riga. Entendem lo que estou dizendo? Vai pelo meio, minha querida, pela escada.

E porque se levantou? Fica deitado, vai desmaiar. Sobe por la escada também. Sobe por la escada. Eu não gosto que você fique de pé em cima da cama. Vamos desde que ela se levanta. Não, aí você tem que dar la volta. Não, não, não, não pode passar da cama para aí. [para o ator] estava deitado, slavaslai, levanta, levanta, gira, sai correndo para lá, [para a atriz] el almoço vem por aí, vem almoço, vem pra cá, [para o ator] não sobe, não sobe la escada, você fica aí na ponta la mesa, [para a atriz] você fica aqui, vem e finca na ponta da mesa, na ponta da mesa, vem e vira, põe o almoço. [para o ator] Sobe de quatro [para a atriz] põe em la mesa como se fosse cachorro. [para o ator]Olha para mim. OK Você pode ir até ai de quatro quando vai a tomar la sopa você descer e sentar em la escada. Não, não descer de aí . Você vai de quatro até o prato vai de quatro até o prato...leike stragnaiht islaif drain... e vai, falou com ela passou a perna para lá fora, e senta la escada. Yes. Tem que revirá-la um pouco isso. Já aprendimos isso, aí sentou, e come, e el cavaleiro dele fica atrás dele, na escada, com estava, não tem porque descer.

[para a atriz que faz o criado ] Você tá morrendo de fome sua boca tá babando, tá caindo água... [para a atriz que faz a criada do hotel] deixa a tampa, vem cá, é ótimo, vem aqui e quando você vai embora ele diz o que? Fala pra ela “ pode ir”. [faz a emissão da nota aguda, como marca para a saída da criado do hotel]

[para o ator] Você terminou de comer? Dá a bandeja para ela, falando lo último que você fala quando termina comer. Pega a bandeja... o que ela falou? [para a atriz] Porque que você não vira e camina? Pegou a bandeja, virou, vai, desce, sobe, vem, vem, vem, vem, põe la bandeja em la mesa e passa o dedo com el plato e come, o resto, passa o dedo, não tem nada para comer, faz anos que não tem nada para comer. Mas baixinho, para que ele não te veja. Isso. Porque é que você saiu da mesa? Não precisa!

[entrada do governador],você entra por lá e quando você vê que eles entram, virou, olha para mim e faz [abrir a boca dublando a nota

áaaa] e la que canta é ela. Não se você se põe aí você me suja lá cena. Você entra caminhando e fica lateralmente lá. depois vai subir. Fica aí, olhando para aqui. Uno atrás do outro. Marca o passo, camina aí. Camina aí! No mesmo lugar, mango. Isso. Faz ruído no chão de “cheguei!”, “cheguei!!” ton,ton,ton,ton,ton,cheguei! E falo. Ok, vamos uma vez mais.

Por favor, por favor. Está se arrastando muito la forma de falar, fica mais ativo. Dá o final da tua frase, você está aqui com la comida. [performatizando] “ Como que o senhor se atreve, como que o senhor se atreve? PUM” e não fala [ da a nota áaaaaaa] falou. OK.

[para a atriz que faz o criado] Mulher, ai meu deus do céu... Você abre a boca, vira para trás e vira para cá. Não é redonda a tua forma de andar. Não é redonda, é linha reta pura. Pegou, Virou. Abriu a boca. Pero, você não sabe sair em linha reta para trás? Virar e sair em linha reta, não na diagonal? Reta para el fundo. Pegou, virou, abriu a boca, agora reto, agora vira. Isso! Ô meu deus do céus... Pero se demoras ela não tem respiracion, monstro! Se você demora ela não tem nota para você chegar lá! estoy dizendo, você abre a boca e vira. Do you understand?

Larissa entra na cena, fazendo a fazendeira Bob que fica escondida debaixo da mesa . A cena do governador avança até o comentário do Hugo, verificando novamente da quantidade de “palavrório” e voltando a lembrar os desenhos experimentados para a cena ou criando outros mais:

*Também tem uma quantidade de papo que não precisa. Entiendem? Por que se me vai la estória, entendeu? É tanta repeticion, tanta repeticion, tanta repeticion, tanta repeticion que a estória se perde. É de aquela época que você repetia las cosas porque achava que o público era burro não entendia. Mas acho que podem fazer uma limpeza ainda. Mas continuamos.Siempre hacien lo mismo; vienen hasta ja, veni hasta cá e vira. Uscante? Senta na ponta, onde estava sentado. Eu tirava todo esse discurso inútil seu e iba nada mais que a esse final. Se sentaran, e aí você fala. Não o que você fala no final para ele. “ a minha mulher não vai caber nela de tanta alegria...” começa a levantar-se.” Depois posso levá-lo ao hospital, a la ponte nova...”*

Finalização da aula. Hugo convida os alunos a se sentarem em torno de sua figura;

*Eh...tem que passar una coisa, hein? Tem que passar alguna coisa. Acho que ustedes estan muito... En el outro dia já fizemos algunos ejercicios pratató, tem que continuar fazendo alguna coisa por que não dá. Ou tem que correr, ou tem que fazer alguna coisa. Tem que*

fazer alguma coisa. Não dá. Não dá. Tem gente que vem do banco, tem gente que vem de la cozinha, tem gente que vem de cagar, tem gente que vem de outro lugar, não tem, não tem como, entendeu? E vocês já são muito diferentes. Hay gente que parece de diferentes cursos. De verdade. Hay gente que parece que nunca fez um curso, hay gente que parece que é de outro curso, certo? Quer decir, não entendo, hay gente que todavia trabalha assim! Entendeu? como quando declamamos, quando íbamos à la escola! É um problema, quer dizer, hay uma “in-sistência de minha cabeça frente a las coisas”. Por exemplo (para uma aluna): se você não presta atenção, você vai fazer as mesmas coisas que você fez toda la vida! Desde que eu te conheço em OBAC II. É o mesmo tipo de resistência, quer decir, não é comigo! Não é comigo. È uma cosa que é de tua personalidade, ninguém está penetrando em você, entendeu? Você continua com as mesmas defensas, parará, parará. E outras personas non, eu vejo que cresceram em suas defensas. Entiendem lo que digo? (para a aluna) Não te estoy ponendo como malo exemplo, estoy te ponendo por una coisa assim: abre a cabeça de uma vez porque acaba sendo el final, entendeu?

Por exemplo, você (para outra aluna) eu acho que você é absolutamente omissa, quanto mais omissa você fica mais vai passando pelo curso. Como que vai ser teu projeto de diplomação? Como o que estou fazendo agora? É? Vai ser uma loucura? Vai ser aquele [...] que te dirigir, vai ser uma loucura! Entende? Tienem que preparar-se para este passo novo, porque senão é uma loucura mesmo, entendeu. Quer decir, está resistindo a quê? A qual informação se está resistindo? Entendeu? Tem que ser uma coisa que ou abre a cabeça ou afunda o barato, que está muito bem. O barato está muito bem, este segundo ato saiu em um pique. Eu lhes disse: se tenho o 1º ato, eu vou firme. Agora, eu quero ver como que está a letra. Porque já na próxima aula estou marcando o próximo ato. São cinco ao são? OK. Agora, estou precisando que realmente se dêem cuenta de esta limpeza de texto. Que tem um blá,blá,blá,blá,blá,blá que é típico da época, aquele bordado, patátá, patatá, que é um saco. Que é um saco, ficar falando la mesma coisa bralá, bralá, bralá, bralá, bralá. Entedeu? Perde, o personagem perde, o personagem fica fraco por la repetição, he? Entonces, zumk, laquen [cortar] sem medo. Acho um barato. Depois a gente vê se limpa, tira, temos a musiquinha, parará, parará.

Eu hei de confessar, he... que eu não gostaria de voltar a ser esta persona como dirigi hoje. Não gostaria de ir por esse caminho, por dentro de poco estamos a los gritos outra vez, por isso que estou falando de entendimento. Por que senão, se eu digo, “dá meia volta”, (e não dá a meia volta) “dá meia volta” (e não dá a meia volta) “dá meia volta” (e não dá a meia volta) a la sexta vez “DÁ MEIA VOLTA!!” por que

não pode ser, porque donde merda está la cabeça? Entiendem? Por que senão realmente é uma coisa desgastante, absolutamente desgastante. Entendeu? Não posso estar vinte minutos marcando uma meia volta, porque é absurdo, em Interpretação IV é absurdo. Eu cobro tudo. Eu cobro toda las matérias que tubieron fazendo até agora. Por que é que não vejo? Entendeu? Por que unas personas são criativas e outras non son? Por que que unas están esperando que uno bote dois dedos em el frinfrinflán, depois três dedos em el frinfrinflán, quatro dedos em el frinfrinflán, aí vocês dizem depois “tá doendo, cara, tá doendo!”. Não posso botar cinco, me dói a mim! Entendeu? Não tô a fim de poner o braço em você. Não tô a fim. Pirulito, apenas. (risos) mas o braço, non. O braço dói. Dói muito. (risos) OK.

Adorei a idéia de vocês se esgotar em el começo. Os dos personagens [Ossip e o falso Inspetor] Demais, achei demais. E depois entrar. Gosto da peruca, assim como está peruca com terno, parará, parará. E você tem que vir com o terno e você, tem que imaginar-se qual é a roupa vai usar. Fernando, está muito [...] como a Savina ahora estava así, así, así que é quase una loucura. Entonces começar a sentir quales son las variaciones que voy a fazer em isso. Acho que pode ficar muito divertido, acho que pode ficar muito bem. Se a gente pega mesmo, se pegamos isso. E se ficamos meio “operísticos” entendeu? Uma coisa mais... meio brechtiana, mesmo. Entendeu? Um pouco mais operístico, quanto mais brechtiano levemos la cosa melhor, menos Stanislavsky mais brechtiano, eh? Una brincadeira entre las duas cosas, una brincadeira entre las duas cosas. Por que a interpretacion eu gosto Stanislavskyana [performatiza un trecho que inventa] eu gosto de isso, dessa grandiloqüência, isso eu gosto, para esse espetáculo eu gosto, acho que fica demais, fica bem. Sobretudo para você que é falso, por que é um falso personagem, entendeu? Entonces... [performatiza un trecho que inventa] “Mais...Mais...!” Ele é a imitação de mim. Eu sou la ostentacion. Quando vocês querem algo horrible vocês tem que seguir algo horrible, e quem é horrible? Horrible é... o Hugo Rodas. Por que o horrible tem que ser atraente. Não é o horrible João Antônio. (risos) Horrible tem que ser horrível atraente. João Antônio é geminiano também, eu o acho muito atraente.(risos) Não, mas quiero dizer... entiendem lo que.. quier decir, hay um jogo, e quando não entramos (porque não nos atrevemos) hay uma espécie de slig...

Por exemplo, (para uma aluna) eu não te vejo. Eu vejo todo mundo comigo assim “há, há há...” eu falo e você fica assim (imita), entende? Eu te quero ver assim! Levanta tua coluna: Isso, mulher, porra! Com dez centímetros a mais de altura, todo mundo é outra coisa. Aunque você mida um metro e vinte, mas é outra estória. Se eu mido um metro e vinte e fico assim, eu mido um metro e dez. Estou falando de



altura, de altura. [performatiza] Do alto, e magro, e de olhos azuis, e loiro, (risos) Eduardo Dusek. (risos)

Tá bom? Mas todo isso tem um fundo de sabedoria do caralho, entendeu? e todo mundo, não fiquem na brincadeira, peguem o que há de melhor da coisa, por que sempre to falando com um segundo sentido e é bom entenderem isso senão ficam na brincadeira e nada mais. Bom, que horas são? Não agüento mais, não suporto mais. Que fazemos em meia hora?

Rebeca - Eu sou monitora do Jesus ( Jesus Vivas, professor de maquiagem) e queria fazer um estudo de maquiagem. Do Inspetor Geral.

Hugo - (pensa)... Eu não sei muito se fizemos um estudo todavia de maquiagem... pode ser mas depois que tenhamos um vestuário, que vejamos cores e tudo isso... Não se preocupem por lo de fora. Eu tô cansado que siempre pensem que o projeto de Interpretação IV é um projeto que para sair depois para viver e tener espetáculos. Nãããooo...

Rebeca - Mas é que tem a ver com o projeto da disciplina que estamos fazendo com o Jesus.

Hugo - Não, é interessante, pero mas te quiero decir, depois que se saiba exatamente o que vamos hacer. Hasta ahora, o único que sabemos é que tenemos estes praticáveis. È lo único, depois vemos. Tien alguna outra coisa? Alguien quer perguntar alguna outra coisa? ( para uma aluna) você también, eu acho você bem pra lá de Mahakesh, hay que começar a ativar la pelota, hay que ativar la pelota.

Fernando - Então na terça-feira que vê já vai passar o 3º ato? Aliás, depois de amanhã na quinta-feira?

Hugo - Que mierda voy a fazer? Voy a perder mi tiempo?

Fernando - Não, eu perguntei...

Hugo - Não tem que perguntar. (risos). Adorei. Tem muito tananana, tananana... (a nota aguda da atriz que faz a criada) mas eu adorei.

Aluna - [...]

Hugo - Ah, depois que tenhamos marcado tudo, aí ja dá para brincar todos los dias com los dos elencos. Um e um. Mas só depois que eu tenha marcado tudo, porque senão eu piro.

Aluna - a gente pira também.

Hugo - É, e eu acho que agora mesmo não sei aquilo que conviene para vocês. São quinze minutos que quedan? Non, quedan vinte, já non quedan más. Por que seria interessante que vocês repassaram isso, e fizieram o segundo ato outra vez e depois fueran embora. Vinte e cinco para la uma.

Aluno - [...]

Hugo - No chão? Ao sei depois veremos. Olha, uma coisa que me tie-ne preocupado, eu vou falar hoje no colegiado. Mas essas cadeiras eram las que você me tinha pedido?

Fernando - Qual?

Hugo - essas negras?

Fernando - Não, o que a gente fez a gente juntou todas elas. A gente não tirou elas do prédio não.

Hugo - Não, eu sei. E os bancos?

Fernando - Os bancos estão perdidos, a gente juntou no final semestre passado eram 68 que a gente juntou.

Hugo - duzentos, eram!

Fernando - É, antes eram duzentos. Há um ano atrás a gente juntou 68. A gente distribuiu 34 em uma sala e 34 em outra sala. Já não sei mais dizer... E aí, a gente colocou cartaz na porta: "por favor, não retire, esse matéria é dessa sala". Tiraram o cartaz, tiraram...

Hugo - Bom, eu vou denunciar como roubo!

Fernando - A gente inclusive reformou esses pequeninhos.

Hugo - esses pequeninhos eu já sei, pero son duzentos bancos dos outros! Duzentos cara, são dizentos, é roubo! Se salvaram 10 que eu levei para a casa da Valéria Cabral para meu aniversário e 25 que está la no ECCO.

Luana - Dos vinte e cinco, sete está quase quebrando...

Hugo - está, está quebrada a madeira. Mas eram duzentos! Não, como estão levando? Levaram! Eu não vou trazer lo que estan em lo ECCO. Já pedi para guardarem lá. É uma vergonha! Não, não pode ser, cara, alguém tem que saber. Não tem nenhum guardado em naquele depósito que você tência que era fora de aqui?

Fernando - Não, nunca deixaram levar nada daqui. A secretaria nunca se mobilizou para levar nada para lá. A gente perdeu o depósito.

Hugo - A quem pode interessar isso? Sono alguém que tiene uma escola... Ou para fazer estantes em casa, eu sei.....

Fernando - essas cadeiras também antes eram 200, 140 né? Quando a gente fez o ano passado e juntou todas elas em um lugar só, elas tinham 80.

Hugo - É mais já tinha quebrado muito porque neguinho sobe em pé em cima delas, e já quebrou 40. Agora, não sei...tem algumas por aí todavia... è uma pena porque todo o material de aqui e... não tem nada. Ó, sabe de uma coisa, a mim me daria vontade de agarrar tudo e vender e dizer... "ninguém quer nada; ninguém traz nada para aqui". Eu trago arquibancada, cadeira e banco. Lo robam. Se lo lhevan, e ainda critican el TUCAN.

Cláudia - Vocês tem que montar um depósito para guardar esse material.

Fernando - Quando a gente era do CA (Centro Acadêmico) a gente conseguiu uma sala no centro comunitário para guardar a cenografia e a gente ainda conseguiu uma bolsa, na reitoria, pra um bolsista ficar tomando conta. Nunca, ninguém ajudou a gente a levar aquilo

para lá. A gente brigou horrores, brigou no colegiado, mas ninguém se mobilizou.

Hugo - Não pode ser que ajam desaparecido duzentos bancos! duzentos, é muita coisa para levar de aqui. Só se levaram durante o ano inteiro que não estive. É brutal. Ninguém levou para a sala FUNARTE, e está se fazendo platéia de lá?

Fernando - Não. A última coisa que saiu da última vez foram as arquibancadas pro Rinoceronte.

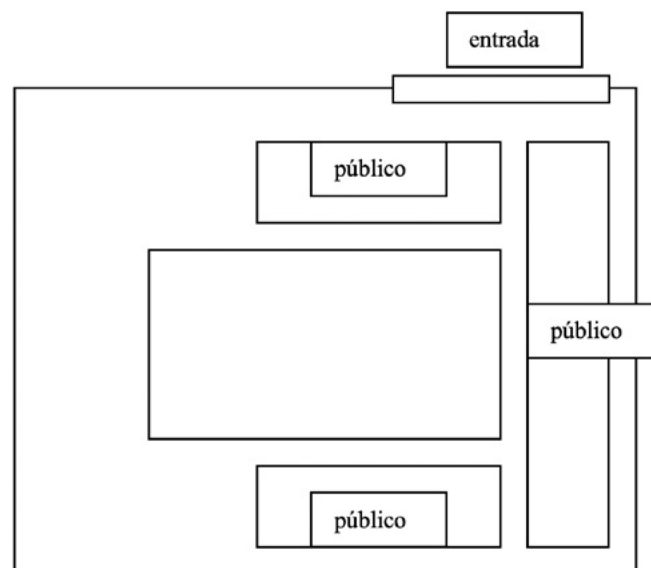
Hugo - Não mas estou falando de um ano, que eu não estive. Devem ter desaparecido em um ano.

Fernando - Mas o MOTEU (Mostra de Teatro Universitário) só acontece em junho.

## 13 de junho, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília

### Anotações e registro da 8ª aula observada (fita nº 7)

Em termos de espacialização, o posicionamento da frente do palco foi repensado em função da entrada do público. Para Hugo, é importante que se possa sair do espetáculo com facilidade, “*porque uno precisa ou porque quer*”. O espetáculo está sendo concebido no formato semi-arena, ocupando três lados do quadrado central do Helena Barcelos. Com esta reorientação espacial, a entrada do público será pelo lado direito, pela porta exterior do teatro, e as pessoas poderão sentar-se de frente para o quadrado central, na própria lateral direita ou ainda na lateral esquerda do teatro.



Na cenografia, o material utilizado é o encontrado no teatro, que vai sendo reaproveitado em função da necessidade da cena. A cena se desenvolve até o segundo ato, e surge a necessidade de incorporar outros elementos cenográficos. Esses elementos são incorporados a partir do que já existe no teatro: escadas, praticáveis e 1 biombo, que substitui a idéia que havia sido pensada como “painel Athos Bulcão”. Nesta nova formação, o biombo serve como uma espécie de rotunda.

Durante o ensaio, Hugo orienta para que as máscaras sejam claras e a performance consciente.

## Transcrição em elaboração

20 de junho, terça-feira, 10h – Teatro Helena  
Barcelos, UnB, Brasília

Anotações e registro da 9ª aula observada

Hugo Rodas fala a seus alunos da importância de ter uma atitude ética e séria em relação ao que se está fazendo, ao trabalho artístico que se está realizando. Há uma demanda de consciência dos atores; não se trata de eliminar o prazer, não é uma sisudez que ele exige, mas o entendimento do que está sendo realizado e o que isto significa esteticamente. A consciência de que “*estou fazendo Gogol, não estou fazendo Plínio Marcos*”. E quais as consequências estéticas desta consciência? Qual a diferença entre esses de universos ficcionais ou, mas precisamente, de que se trata o universo ficcional de Gogol?

Hugo também consolida a ocupação espacial do Teatro, como a peça será exibida, mantendo o estabelecido no ensaio anterior. Ele acha importante sair com facilidade do teatro “sempre tem que ser fácil, para quem quer ir embora”. Passam a sugerir formas de se iniciar a peça: atores na fila (um pouco como foi com os Seis Personagens); ou começar com uma apresentação da banda do Fernando ou dos músicos. Hugo solicita que eles refaçam o exercício no qual eles ocupam o espaço, ficam congelados, aos poucos iniciam um murmúrio que vai crescendo até o descongelamento e uma corrida para o palanquinho/ caixinha de música.

O exercício trabalha conceitos de aceleração, desaceleração e Hugo pede que eles tenham consciência do que acontece com seus corpos. Acelerar com consciência é ter a noção do tempo entre um passo e outro, sabendo sustentar esse trabalho. Esse trabalho é repetido diversas vezes e fica instituído como o primeiro momento da peça. O público vai entrar com os atores congelados, enquanto os músicos tocam uma cançãozinha.

Em relação ao texto dramático, Hugo pede que eles criem uma situação que destaque o fato de eles serem todos subornáveis. Já em relação ao criado, Óssip,

cômico e trágico se integram na interpretação que Hugo propõe para o ator Márcio. A fome de Óssip “ é uma tragédia grega” e, com seus gemidos, ele deve se dirigir” aos deuses do Olimpo”, Hugo solicita uma ruptura total com o realismo, com o cotidiano.

A criada do Hotel também recebe uma marca não realista, uma vez que sua entrada é marcada com uma emissão vocal agudíssima, que a atriz realiza enquanto se movimenta para posicionar-se ou em sua saída. Hugo ainda solicita que o Gil, Ator que faz o Inspetor, dê sonoros arrotos.

29 de junho, quinta-feira, 10 horas (transcrever fita - fiz imagens no vídeo)

## **29 de junho, quinta-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília**

Anotações e registro da 10ª aula observada (fita nº 8)

(transcrever fita)

04 de julho, terça-feira, 10 horas (transcrever fita - Joana gravou uma fita com o ensaio)

## **04 de julho, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília**

Anotações e registro da 11ª aula observada (fita nº 9 e vídeo)

(transcrever fita)

## **06 de julho, quinta-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília**

Anotações e registro da 12ª aula observada (fita nº 10 e vídeo)

Os alunos colocam seus figurinos e mostram os copinhos que fazem parte da cena; após o brinde “Troska!” os copinhos são lançados, uma chuva de copinhos de plástico. Copos de plástico podem quebrar mas Hugo se lembra, muito feliz, *“daqueles de plástico duro, de plástico! Amarelos e laranjas, e outra cor que seja, tenho! Não sabia lo que fazer com isso de nada! Ôtimo! Eu vivo guardando coisas para teatro e tenho que enxotar, que não sei o que fazer”*.

Hugo pede que eu o lembre . Em relação ao dinheiro, Hugo acha que tem que ser muito. “*Todo mundo tem que ter dinheiro e todo mundo solta, para que ele fique pirado*”. Hugo vai compondo os figurinos com os atores e depois os reúne para algumas observações.

*Algunas cosas. Algunas cosas que queria falar. O segundo ato, vocês tienen que tener la consciência exata de que aquilo é quase comédia del’arte. A visão que eu tengo de isso es absolutamente comédia del’arte, entendeu? Casi que el cara non puede estar parado, ele quase que non se detém, o empregado; é um movimento puro, de aquelas personas que no pueden parar de falar, porque se paran de falar se percebe que mentem, então não se conseguem parar. Entendem? La única maneira de convencer é não permitir que lo outro pense. Entonces, esse tiempo; esse tiempo para essa cena. [para Gil, que interpreta o Inspetor] Canta la música. [...] Não é esse o estilo meu, é “redondinho”. Como faria eu? Como faria eu?A ver, Márcio. [Márcio imita] Tampouco, tampouco. Uno más moderno, esse é o antigo meu, é o antigo meu. Uno más antigo ainda, más antigo. [Gil começa a fazer] Levanta o corpo; está sentado, põe uma mão e uma perna já para subir [Hugo canta: tará,rarará....] congelou; [Gil vai fazendo, sob a orientação do Hugo] OK, fecha para aqui; [Gil continua] levantou !!! [Gil e Hugo cantam juntos] Congela! Não volta! Deixa a boca aberta! Deixa aberta no ar! E a pressão é na boca [faz e Gil também] Isso! aprende a congelar isso! Repete! Eu sou acredito depois que se repete, ninguém ajuda!!*

Gil repete e as alunas fazem o corinho de “lindo, lindo, lindo”. Hugo ri. “OK. adorei! E em vez de essa gravata horrorosa uma gravata branca. Eu tinha uma que eu joguei no lixo. Era branca com una [...]” Gil estranha a cor da gravata:

*Gil – Branca, ainda com uma blusa branca?*

*HR - Banca, toda branca pode ser um laço, é melhor. Um echarpe branco, como o que ela usa, um laço branco, bem estrangeiro. Cabelo branco, laço branco, a blusa branca, tudo branco. Sônia Paiva vai adorar você.*

Hugo passa para outra cena a das fazendeiras;

*E aí, outra cena. [ para Alexandra e Larissa] Vocês duas? Vocês duas tienen que estar perfectas, tienen que haver...vocês duas e vocês duas [ para a outra dupla de fazendeiras] tem que ser perfecta la asociación, perfecta.Entonces, tem que [...] acho que las perucas tienen que ser idênticas. Por que ela é la imitation de ela, só la cor é diferente. E aquela é mais alta, o sorvete é mais grande que o dela, sorvete mais pequeno que o dela. Mas eu acho que pode ter aqui e aqui, dois botões aqui e no cocorucho. {...} tá bom, OK.*

E fala mais uma vez do desenho dos braços, no momento do palanquinho:

*Adentro, la definition dos braços, vocês dois estão muito grandes, fazem coisas assim, e vocês tienen que lembrarm de isso; desenhem com os braços, não tenham medo; falem com os braços. E claros e não pausa. Quando façam a pausa, saibam porque.*

Nerriam fala das adaptações que fizeram no cenário, utilizando uma escadinha tipo praticável para que o desenho do núcleo dos cinco funcionários públicos fique mais claro. Hugo escuta e diz que *“façam o que quiser, meu amor”*. Segue-se a informação de onde estaria o tal do praticável e Hugo pede para buscar. Continua verificando os figurinos *“todos usam perucas, azuis, verdes, amarelas horríveis, platinadas não, que platinadas não pode que é do galã”*. Sobre maquiagem, ele pensa um pouco e define:

*Sabe, acho que maquiagem não porque, exatamente, se además hay las perucas de plástico, e además de tudo complementamos com maquiagem acho que perde aquilo de humano, entendeu? Acho que o genial é ficar assim. È você com coisas em cima. Acho mais divertido. Se botar um bigodinho aqui, fudeu. [...] Aqui eu acho melhor assim.*

Hugo está verificando a posição do praticável proposto. Pergunto se ele vai cobrir o cenário com algum material e ele responde que *“Não! Justamente para que eles fiquem coloridos e o resto nada. Nada de limpo! Nada de arrumado, só eles.”* E começa a cantar, pedindo que arrumem o cenário mais rapidamente. *“Vamos rapidinho! Os músicos vem meio-dia? Que horas são?”*

Finalmente o cenário está pronto e ensaio começa. Na cena das fazendeiras, Hugo tem a idéia de montar a cena com as pernas da dupla que está de fora. A cena fica muito engraçada e não conseguimos parar de rir. *“Volta la cena, vai!”* As atrizes realizam a nova marca, das pernas. *“bate la perna na madeira! Não levanta, por que aí perde a fantasia. Ai, que horrível! A ver, levanta um pouco, e bate lo joelho!”* (risos) *“Ficou pior!”* (risos). *“Abrem as pernas e digam lindo, lindo, lindo!”*. As atrizes realizam e não conseguimos parar de rir.

Olha, temos que por algo aí. Isto é genial, a gente tem que fazer as duas assim; uma vez fazem vocês para elas outra vez fazem vocês. É demais! Os alunos pensam no que colocar para melhorar as possibilidade de posicionamento para realização da nova marca. *“Vamos, vamos, vamos. È, mais tem que ter espaço para esconder as pernas. Não é mais para lá, é para as pontas. E tem que deixar espaço para las pernas delas. Nossa é sexy para caramba!”* (risos)

Todos seguem buscando a melhor solução para a marca. *“Aí ficam os joelhos de fora, com certeza é esse mesmo”* (risos) *“Separem os joelho, quanto mais separados mais divertido fica”*. As atrizes fazem a marca e rimos muito. *“Adorei. Agora vamos a ver como fazemos para poder fazer isso na cena. Vocês duas estão sentadas com as pernas para aqui. Vamos suponer que las pernas são as suas, hoje.”*

Hugo segue verificando de quem são as pernas que vão aparecer, e troca o elenco para que as outra dupla possa experimentar. Hugo pede que usem meias coloridas “que são mais divertidas” “Deita.” “Separa o joelhos”. O resultado cômico também é imediato, com as duas duplas. “Ficou ótimo! A ver, façam” “lindo, lindo, lindo!” [...] *as pernas ficam mais divertidas se não vejo os joelhos; um pouquinho menos.. um pouquinho adiante disso, ok. [...] Ah, isso é demais! OK, ustedes se arrumam, vamos lá. Vejam como tem que estar”*

Léo vem conversar com Hugo, que ri: “[...] pára de ser problemático!” Os alunos trabalham preparando o cenário e o professor observa e comenta:

*Pelo Amor de Deus! Ouçam um momento. Ouçam um momento. Às vezes se lembram de aquilo que falamos? Não começemos a tratar como se fosse qualquer coisa, tá? Porque senão dá trabalho. Eu sinto que quando as outras pessoas tomam responsabilidade em outros lugares, fazem o que eu quero fazer aqui, e a mim, não me dão bola. Não dão respeito aqui e dão respeito em outros lugares. E sentem o rito em outros lugares. Sintam o rito também. O rito, inclusive, da diversão. Que é boa, que é sadia. Então, para que não nos perturbemos, 11: 30 vem os músicos. Faltam apenas dez minutos, quinze minutos. Acho que seria melhor provar hoje, isto, como que se faz? Como que se parte de isto para aquilo? Para não perturbar o ensaio. Tô falando fazer este começo até lá, para saber como que elas têm que estar. A partir de aqui. Vamos! Do começo! Não é aí, é exatamente o contrário; é como que chego aí [...] Thais is islaivi...*

Hugo começa a cantar a canção do início da peça a Suíte Húngara, acho que se chama. Já na primeira fala o professor chama a atenção dos alunos: “Olha no [fala do Governador] meus senhores, deste lado não tem um braço! Pra que eu falo? Aqui também não se vê! Só aí se pode ver. Pelo amor de Deus, pra quê falo tanto, gente? Não é para serem bobinhos, porque senão dão um trabalho enorme. OK? Congela. E...”

Hugo comenta comigo: “Você vê, que diferença?” Concordo, é realmente nítido que os braços dos atores estão bem distribuídos e formando um desenho equilibrado. Não há buracos. O ensaio continua e Hugo solicita: “Por favor, quando ele falar slatátá, slatátá... vocês três abaixam e olham para ele. Olhem pára ele! Todos os três!” e agora, para Giovanna, “congela quando faz a filha; please, sinte o trabalho!” Quando o ensaio termina, os músicos já chegaram e Hugo oferece outras orientações:

*Entonces, eu faria; una pasada com los músicos, com lo elenco agora para poder afirmar lo de los músicos, certo? E terça-feira eu trabalho com los dos elencos. Mas já começo com lo outro.*

*Savina - Começa com o outro?*

*HR - Com o outro. Já começa com o outro. Eu tenho que estar aqui e quando chego las personas já estan trocadas. E cada uno com seu per-*



sonagem. Tá bom? Porque realmente, se não foi em tiempo, pero aquilo é ótimo. [o achado das perninhas] aquilo é uma joinha! Agora tenho que inventar qualcosa vou a fazer que seja todo assim, agora (risos). É, mas vocês percebem, é una cosa inacreditabile, non. Vocês sabe de aonde vem, isso? De onde se me ocurrió? Todo mundo já fez isso uma vez na vida, pero de aonde se me ocurrió, para poder botar aí?

Fernando - Do Didi, dos Trapalhões?

aluna - Eu achei que foi a hora que você viu...

aluno - De onde que você viu...?

Fernando - Não, de onde que você pensou?

HR - De aonde que eu tirei. De aonde. De alguna cosa que se faz no computador que é lindo, é divino?... (pensam) Da mão do Fernando e da mão da empregada. Que só veia uma parte. E aí quando mirei,- de repente, vi a mão e hummm! A perna! Isso: mão, perna. Entendem los caminhos? Por isso é lo que importa; até que ponto você observa o trabalho para poder encontrar - aonde que no computador você foi e alguém te tocou a cordinha, para você fazer aquilo. ( para os músicos) Entonces, vocês trouxeram las propostas? Mais ou menos? Mas vocês sabem donde vá tudo, lo que vocês fazem? OK, entonces vamos detrás deles, hoje. Vocês sintam. Vocês sabem que todas las marcas, las trocas de cenas é aquela musiquinha. Então vamos, todo mundo nos seus lugares. Tomamos tempo...

As quatro atrizes, que fazem as duplas de fazendeiras Dob e Bob, perguntam sobre a nova marca, na qual as pernas de uma das duplas funciona como as pernas das personagens que estão com o texto e em evidência na cena:

Alunas - A gente pode trocar agora, para elas experimentarem?

Faz do mesmo jeito?

HR - Não, agora não.

Alunas - É melhor essa meia calça ou a meia colorida? HR - Não, a meia curta. Meia igual, é divertida.

“Vamos lá!” Hugo bate palmas, estimulando os atores a serem rápidos na movimentação dos praticáveis. “O lalalarálará não vamos fazer. Deixem para trás, o resto vamos fazer.” “Vamos lá!” “Não! É el biombo que não está no meio! Não! Mira la metad do biombo e la cosa de arriba do teto e você tem o meio. Não, é mais para la direita minha. Aí!” “ Vamos! Dos, três, slihg, cada um no seu lugar! Voy a abrir la porta... abri!” A música da flauta e da bateria invadem o espaço acústico. Os atores estão posicionados, congelados em suspensão de ação, ocupando todo o quadrado da cena. “Está entrando el último de los espectadores... fechei a porta... (para os músicos) vocês continuem até o fim”.

Hugo orienta os músicos: “Quando entra el último espectador que eu fecho la porta, se me aumenta [a musica] no final”. Ele faz o crescente da nota com

a voz (TA, TÁA, TÁAAAAA) e a flautista realiza a ação sonora. “*Eu troco a luz e... não, não. A ver se conseguimos... Eu troco a luz; a luz está assim e nesse trummmmm eu vou trocar a luz. E ponho o foco aqui e apago a geral. Vamos nesse pedacinho. Você agüentem até que lo [...] troquem. Tralalá, lá...*”

Hugo retoma a orientação musical do início da peça. Os músicos tocam o final da canção realizando um grande vibrato na bateria e a sustentação da nota na flauta. O cochicho dos personagens começa e a movimentação toda que já está marcada vai sendo repetida.

Hugo vai, agora, chamando a atenção para efeitos do conjunto: “*sempre, sempre o grupo ri em conjunto é duas vezes! Hé,hé,he... hé,hé,hé... aí continua*” ou inserindo material textual “ Não, eu acho que (para o Ricardo, que faz o chefe dos correios) não diz “com muitíssimo gosto...” no “rasgue imediatamente todo mundo diz... “*Õopa...!*” Os atores realizam a orientação, mas Hugo pede que eles trabalhem com outra intenção: “*Que cara de morto, de babaca, não tem força! Admiração para o Governador, hein? que está forte com esse...* (para mim, que estou sentadinha atrás dele):

*HT - Como que fala, quando você vê uma pessoa forte, como que você fala?*

*CT - Eu digo que a pessoa “tá podendo...”*

*HR - Tá por dentro?*

*CT - Tá podendo!*

*HR -Ah, tá podendo” Então...*

Os atores compreendem a nova orientação e a realizam. Segue-se a cena da nova marca das pernas. É realmente muito divertido, principalmente quando o Gil interfere na cena cantando o “*badabadabadá*”. A peça já corre sem as freqüentes interrupções que aconteciam no começo. Hugo tem um compromisso na Embaixada da Turquia, combinamos que eu lhe darei carona mas sua atenção está na cena (para o Fernando): “*Um gesto enorme de saludo ao Governador! Já!*” (o ator realiza) “*Não, não precisa dessa bobagem, não precisa dessa bobagem*”.

*Fernando - Qual bobagem?*

*HR - Essa bobagem de la cabeça, e aquilo, e tudo isso.*

*Fernando - E isso, você gostou?*

*HR- Não!(risos) Vai, Governador... Não fica em baixo! “Seu servidor...”*

*Não, en la mesma cosa que estava estende o braço e fala para ele.*

Hugo segue ajustando o desenho corporal dos atores. “*Não, tira isto. Ah, já vi, já sei, adorei. Vai, vai, estava no chão. Vai como estava. Ok.*” “*Fica com la perna assim, não pedi para tirare nada. Vai.*” “*Não, deixa la perna como estava e troca a frente, só. Fala para ele de embaixo, tambien. Troca!*” Após o “achado das perninhas” Hugo se dá por satisfeito, em termos de materialização de “uma idéia” para a cena. O trabalho da pesquisa, iniciado a partir de um movimento do braço do Fernando no início do processo está agora, explícito; Embora não

haja tempo para percorrê-lo neste semestre, já se vislumbra um caminho a ser percorrido. A partir de agora, a uma semana da estréia, os atores se concentram na repetição.

Fechamento do Diário.  
Apresentação dos espetáculos

11 de julho terça-feira, 10 horas - fita de vídeo (Joana)

**11 de julho, terça-feira, 10h – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília**

Anotações e registros em vídeo do ensaio

(O último ensaio observado)

28 de julho sexta-feira, 19 e 21 horas (apresentações Joana gravou)

**28 de julho, sexta-feira, 19h e 21hrs – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília**

Registros em vídeo das duas apresentações

01 de agosto terça-feira, 10 e 12 horas (apresentações)

**01 de agosto, terça-feira, 10h e 12hrs – Teatro Helena Barcelos, UnB, Brasília**

Registros em vídeo das apresentações