



HUGO EM PERFORMANCE. TRANSCRIÇÃO DE VÍDEOS DE REGISTROS DE TREINAMENTO ENTRE ABRIL E JULHO DE 2017

MARCUS MOTA

Universidade de Brasília.

FLÁVIO CAFÉ

Universidade de Brasília.

DOI : 10.26512/dramaturgias29.59441



Resumo

Neste artigo são disponibilizadas as transcrições dos vídeos das sessões de treinamento conduzidas por Hugo Rodas em 2017. As transcrições enfatizam tanto a dinâmica entre Hugo e os intérpretes quanto questões de sonoridade e estética.

Palavras-chave: Hugo Rodas, Treinamento para atores, Música, Teatro.

Abstract

This paper provides transcripts of videos from training sessions led by Hugo Rodas in 2017. The transcripts emphasize both the dynamics between Hugo and the performers and issues of sound and aesthetics.

Keywords: Hugo Rodas, Actor Training, Music, Theater.

Nota editorial

As transcrições foram realizadas dentro do âmbito do projeto “Huguianas: Estudo e documentação do treinamento de intérpretes em música-teatro desenvolvido por Hugo Rodas”, inscrito no Edital nº 18/2022 - FAC Brasília Multicultural II. Os vídeos registram atividades a partir da disciplina Técnicas experimentais em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, realizadas em 2017¹. Todas as atividades foram filmadas e disponibilizadas em um blog da disciplina, para que fosse consultado pelos participantes, de modo proporcionar o acesso aos exercícios realizados. Dessa maneira, havia o objeto de aproximar cena e mediação tecnológica, formando um looping entre o que se fazia na sala de ensaios e o que se poderia fazer em outro espaço. Cada um veria o que foi a sessão de treinamento, como um espelho, e compreender suas decisões, suas ações. E, então, fora da sessão de treinamento, haveria a oportunidade de refazer tais ações, de ampliar os impulsos da sala de ensaios. Depois, ao voltar presencialmente para o coletivo, cada intérprete traria o ganho dessa atividade de se auto-observar, de se estudar. O foco não era documentar para guardar os arquivos. Mas sempre é muito difícil ultrapassar a dimensão da atualidade dos ensaios como algo fechado em si. Principalmente, no caso de Hugo Rodas, quando tais ensaios eram muito intensos e desgastantes em todos os sentidos: muita demanda, muita mudança, muita informação.

¹ As transcrições dos vídeos das sessões de treinamento foram realizadas entre 2023 e 2025 e postadas no blog <https://fachuguianas2023.blogspot.com/>.

As transcrições dos vídeos foram realizadas por mim, Marcus Mota, músico-compositor presente em quase todas os encontros ou sessões de treinamento, e por Flávio Café, pesquisador e artista, que trabalhou por muitos anos com Hugo Rodas.

Ou seja, temos duas diferentes transcrições de cada vídeo, com diferentes ênfases: nas realizadas por mim, busquei transcrever o conteúdo verbal das falas de Hugo, a estrutura e organização das sessões e a produção sonora. Já Flávio enfatizou temas ligados à sua pesquisa, a partir da perspectiva do intérprete-criador.

Tal diversidade de anotações do mesmo vídeo contribui para a compreensão da complexidade de eventos multiartísticos em situação de performance, os quais projetam diversas referências e possibilidades recepcionais. Com isso, a documentação e análise de tais eventos guia-se não pela exaustão, pela hipotética ideia de se transferir todas as informações registradas em um novo documento e sim por outra realidade: a da multiplanaridade, a acumulação e sobreposição de referências incompletas, de variadas intensidades, ritmos, durações.

TRANSCRIÇÃO 1 - 04/04/2017

MARCUS MOTA

Iniciando os trabalhos em cima dos materiais disponíveis na interface <https://teac12017.blogspot.com/>, passamos a analisar os vídeos e transcrever alguns momentos. O material dessas análises e transcrições é provisório: objetiva descrever o conteúdo dos vídeos de ensaios e já indicar momentos para uso posterior.

O vídeo do dia 04/04/2017 não é a primeira atividade do semestre. Hugo Rodas iniciou com um exercício de ritmo/movimento, a partir de contagem métrica, que trabalhamos juntos com a turma de treinamento em 2011, quando preparamos e não apresentamos a performance "Números", baseada em Pitágoras. Sobre o tema, v. artigo do próprio Hugo Rodas - Números. Revista Dramaturgias, n. 10, p. 163–178, 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24874>.

Depois desse exercício, muito difícil, é que começa o treinamento em si. Há algumas pessoas que já estavam participando do treinamento, entre elas as que haviam participado no semestre anterior do primeiro musical a partir desse formato de curso - Salomônicas. No início deste semestre de 2017, o grupo vota e decide não continuar com o musical. Opta por treinamento sem perspectiva de montagem.

Ensaio dia 04/04/2017

Vídeo <https://youtu.be/ZS3-iYrtk7Y>

[Duas guitarras. Começa com uma roda. Uma canção coletiva. Cada um canta três versos. 00- 15:10. Conversa sobre canto em cena. "não sofre 15:11- 19:03. Base dois acordes. Em – F#m,]

[Textos 19:04- Cada um apresenta trecho de texto prévio. Mudança por ele apontar. Pouco tempo. Vozes. Comentários de Hugo:]

Vocês não somam conhecimento. Estamos trabalhando voz, e vocês estão com a voz lá trás. Eu não devo falar frases. Eu devo falar palavras.

Ouve tua música. Não interpreta. Uma das coisas que vocês têm de aprender é se ouvir. Ouvir-se. Eu trabalho com muito com o espelho. Eu trabalho minha imagem. Eu conheço minha cara quando estou mal. E conheço meus músculos.

Fechem os olhos. Fale. Só porque se sentiu julgada. Para onde olhar.

Qual é o substantivo/adjetivo que me provoca falar esse texto. Quando tiver a palavra, levante a mão.

Palavra- Resignação

Eu quero que você levante. Quero que você [aos músicos] toque 'resignação'. E você vai fazer uma dança de resignação.

[Base extensões de A]

Palavra – Conformação

Acompanhem o que ela está fazendo. Não faz coisas pra ela fazer.

Você toca outro e sai.

Palavra – Angústia

Palavra – Revolta

Palavra – Tristeza

Palavra – Euforia

Palavra – Medo

Palavra – Ódio

Palavra – Frustração

Palavra – Rancor

Palavra – Curiosidade

Palavra – Indignação

Palavra – Ira

Palavra – Remorso

Palavra – Afirmação

Palavra – Arrependimento

Palavra – Plenitude

Palavra – Tesão

Palavra – Sensualidade

Palavra – Melancolia

Palavra – Dúvida

Exercício com palavras vai até 7:40 do áudio 2.

Vídeo 2: <https://www.youtube.com/watch?v=p-XsWKuEurw>

Hugo fala ok e começa a comentar, a partir de 7:41 vídeo 2

Alguns entenderam que era para expressar a palavra de sentimento do texto. E em outros trabalhos eu vi uma história, e não a palavra. E em outros eu vi muita interpretação. Perigo: quando não trabalha mais, e repete. Não a interpretação da palavra e sim sentir a palavra. A qualidade que você vê em alguns é o que os distinguem daqueles que sempre fazem os mesmos gestos.

11:27. Fazer novamente os mesmos movimentos, mas em aceleração. Sem música.

Tentem se lembrar do que fizeram.

Solte mais a cabeça.

Rápido

17:02. A mesma coreografia agora com os textos

Nos tempos que vocês quiserem, mais lento, mais rápido.

É a sua música.

[no acompanhamento prestar atenção para não ficar por cima da voz]

Sem pedais

Trecho em 29:21- 30:28. Mais rápido com mais volume. Solta a cabeça
Congela. Mais grave.

Trecho 35:20- 37:26

(36:14).

Agora fica em pé e diz o texto sem fazer movimento algum.

Você tem a mesma sensação que estava falando o texto assim? Não.

Imagina o movimento na voz

Vocês perceberam a diferença, enorme? E ele acredita que está falando do mesmo jeito. Então, cadê a memória?

Eu fico em pé, eu interpreto.

Sobre os exercícios

Para os músicos:

Há uma coisa que a música tem de começar a descobrir: quando a música é melodia, em que momento do vazio é melodia, em que momento é só acompanhamento, e em que momento é silêncio. Por que às vezes é impositivo desse lado, sem necessidade e perde a coisa, o natural da coisa.

Segundo, é o que estávamos falando. Qual o exercício mais te impressionou.
A gente não acompanha o trabalho criativo dele.

Deixar de ver a pessoa e se divertir.

Avaliação.

Quebrar o exterior/ interior.

Preocupar com outras coisas.

Salvador Dali. Ele cria algo para ele poder se olhar. Sou um excêntrico.
Ter cuidado, com o que nos desvia a atenção.

Quando você mostra apenas aquilo que você consegue mostrar, e não aquilo que está pesquisando, investigando.

A palavra é ainda um problema.

Vocês têm de projetar a voz. Teatro de arena.

Proximidade dá ilusão de intimidade, e inibe a projeção.

Falo da voz muscular, e não. que penetre em mim, que ordene meus músculos, que ordene meu corpo, e não uma voz que sai, que eu obrigo pelo movimento do meu corpo a sair.

Terapêutico- reação aos exercícios.

Risadas nos ensaios, rir sem parar, vocês estão interferindo. Acho que vocês deviam perceber que vocês não são espectadores e sim trabalhadores como quem está em cena, o observar o que está sendo feito para aprender. e não para transformar isso em um espetáculo.

Contradição que eu adoro, entre movimento e compreensão de um texto.

Vídeo 3: <https://www.youtube.com/watch?v=7ZCVtieYvhE>

Esse elemento surpresa que dá o investigar e não o me repetir.

E vai à segurança, ao que é seguro para você

Todos temos que começar a investigar isso, quando nos repetimos, como nos repetimos.

Há várias pessoas que fazem o que já sabem fazer.

Há um grande problema com a maioria: não olham nunca em oposição.
Quase sempre, o que chamo de frontalidade. Ficam sempre como um soldado, um boneco.

Você sabe muito bem o que fazer com o público. Mas não fica aí pois vai ficar estacionado.

Nós somos terríveis. Nós estacionamos os outros. Parece que a gente não quer que o outro melhore. Vamos não festejar o que não é bom. E vamos começar a nos festejar saudavelmente.

Gostaria de ver mais o que estão trabalhando corporalmente.

Começar a sentir que você tem uma técnica, que você tem oposição, que você tem braços, mãos,

Dúvida corporal.

Estou muito acadêmico?

As vezes estou querendo que vocês aprendam

Eu nunca me havia sentido assim.

TRANSCRIÇÃO 2 - 06/04/2017

MARCUS MOTA

Ensaio dia 06/04/2017

Vídeo um <https://www.youtube.com/watch?v=rlpLcEV1mVw&feature=youtu.be>

[Saudações iniciais (0-)]

Outro diz fiquei pensando nas reações ao que eu falo. Há pessoas que entendem, há pessoas que ficam machucadas.

É como se eu viesse preparado para me mostrar e não estar com vocês.

Sintam o meu bom humor

[Começa trabalho. 6:00]

Nota A (Am) de base. Trabalho com voz. Ressoando a mesma nota.]

Quando começamos a trabalhar, você tem que ter a noção de onde você está.

Como pode se permitir ser outra coisa. Você estar aqui e ser outra coisa.

Ser uma troca total entre instrumentos, cada um ocupa um lugar. E sentir isso.

Se alguém tosse, imediatamente vamos ter que fazer uma percussão. E não deixar o erro, não deixar a pessoa caída lá.

Tocar de novo. Fechem os olhos, acomodem a coluna, sintam que não estão des-cansados, estiquem as pernas. Baixe o queixo, sintam o queixo no horizonte.

[subindo a nota em semitons]

Longas frases de respiração

É curioso como não sintam a continuidade da coisa e permitam que morra. Todo mundo respira e acaba no mesmo lugar. E não é verdade: todos temos diferentes graus de resistência, de respiração. Não faz sentido, é impossível que terminemos juntos. Não permitam que isso aconteça. É a mesma coisa com a corrida.

Eu gostaria de fazer uma pequena síntese.

[Exercício: a partir de 13:58

corrida uniforme (regular). Uma bolsa no meio da sala
Em duplas. cada um vem da diagonal extrema, e se encontram e giram na bolsa.
Base de *groove*. A. Sequência de 4 compassos. Com variações.]

Não é pular. Passos grandes. Ir para frente. Voar. Peito pra dentro e braço pra frente. Não dobre a mão.

[Interrompe para comentar 23:50]

Há uma absoluta falta de respeito absoluto pelo trabalho do outro.

Eu saio e me preocupo apenas comigo, no lugar de ver o trabalho do outro e descobrir o que tenho de fazer.

[Retoma (24:32). Mesmo exercício e música em *looping*]

A imagem é abraçar, abraçando.

Tronco pra frente, abaixa a cabeça

Olha o tempo(andamento), não troca a aceleração.

Agora se olhando

Interrompe (27:51)

Por passar perto da mala, você tem de trocar o ritmo. Faz maior o círculo. Dê uma volta maior. Não fica te apertando, não fica te encolhendo.

[Volta música 28:15. Outro tema. Variação do *groove*, ser palhetado.]

Entra em transe com essa música repetida.

33:50: todo mundo voa

34:50. vai desacelerando. a música

35: 26: comando de câmera lenta. transição

[Hugo fala enquanto os artistas se movimentam]

Não faça coisa por fazer.

Sinta o prazer enorme em fazer.

Fechem os olhos

Façam o que quiserem

O que preciso fazer

Não para interpretar.

Pra me ver por dentro.

meus músculos

Meus cotovelos

O que estou pedindo não tem memória

Vídeo

<https://www.youtube.com/watch?v=rKdOj2gTwIY&feature=youtu.be>

Continua no vídeo 2

Sinto meu corpo inteiro e não da minha expressão e sim de meu físico, de meu movimento contínuo sem pausa. Sem pensamento. Não existe desequilíbrio. Sinta que não existe desequilíbrio. Investigue. Tem gente que não trabalha com a perna. Não sente a gravidade, o peso nos joelhos. Não interpreta, por favor! Investigue seu corpo.

Quero todo mundo trabalhado em uma gravidade enorme. Enorme! A aproximação maior que eu tenha com o chão. Em câmera lenta. A aproximação maior que eu tenha com o chão, não te mãos, de pernas, de corpo inteiro, de joelhos, de tudo – vou pra baixo. É uma coisa de linguagem. Não fica em um estado. a proposta é trabalhar a gravidade, todo mundo sabe o que é.

O peso do corpo pro centro da terra.
Trabalho do peso e controle de tempo nessa queda.
Não resiste cai.
A coluna estou vendo.
Os joelhos são o que mais vão.
Você está resistindo à proposta.
Mal muita resistência na cabeça.
Relaxa, devagar. Não precisa trocar de posição. Relaxar é onde está, não é sair,
não é ir embora.
Silêncio
[Para em 8:01.]

Todos aqui diante de mim.

As vezes é muito difícil que não se entenda o termo "gravidade", ser atraído pelo centro. Lutar contra as forças de gravidade.

Se você faz o trabalho frontal, vai dar muito mais trabalho, pois em algum momento você vai se trancar.

Se você trabalha em espiral e vai sentindo esse trabalho, você se ajuda.

Não é o torno e depois a perna. É tudo junto.

As posições têm de ser absolutamente diferentes, pois não somos iguais.

Não é fazer diferente, é que naturalmente seja diferente.

Está faltando o tempo contínuo, me acomodo quando eu quero.,

Se o farol está vermelho, você não vai adiante. Aqui é igual. tem limite.

Exemplo

Cai em câmera lenta

A cabeça não cai.

Não relaxa porque está chegando. Vai até o fim.

[Mudança. Exercício com sofá (12:53-)]

Em trios

Câmera lenta.

Sem tentar interpretar, o acontecer realmente performático me leve a trabalhar não com a memória e sim fazer o que quiser com o corpo. não tem nada a ver com o outro e vou me relacionar com o outro.

[trio um: 15:10. Música em A. Comping lento.]

e falem o texto de vocês sem voz. Controlem o tempo, e não deixem que a interpretação me leve a fazer o que eu não quero fazer.

Não há nada que não tenha movimento.

Movimentem a boca com o texto.

Fechem os olhos

Quando a música a para, congelem.

[Trio dois: 19:44. Acorde.]

Trabalhar muito mais sons, e não melodias. Trabalhar com som, provocar coisas, criar espaços e não sempre ... metrônomo. Mas se perder na busca.

Por que corta, em vez de deixar ir até o fim, em vez de encerrar [som] [tô sem pedal].[precisaria alongar a duração das notas. daí toquei mais forte pra não deixar o som morrer.]

[crítica] Tudo trabalha, joelho, pé, mão, dedo, cabelo.

As pernas estão imóveis, os pés também. Isso me faz buscar outros equilíbrios.

A mão, os cotovelos, estão repetindo. Não há nada que fique quieto. Lento, controle o músculo, do tempo, caminho interior que rege toda essa combinação, que conduz.

O braço direito está morto, nunca abre. Procure o espaço. Sem medo de errar. Lento. Quando para a música, congela. Olhe o que produzem

[Trio três]

É todo o corpo, o corpo inteiro está em movimento a partir de meu corpo. Não se preocupe em interpretar. Busque a figura. Tá com um personagem. Não estou vendo braço, corpo, tudo. Não espera nada, cria tudo.

Lento, lento, não deixe que a interpretação domine meu tempo e não quero se relacione por meio do comum. Procurem no espaço sua forma, como uma ameba.

Controla o tempo. Em câmera lenta, troca a posição, não descanse.

Não quer fazer coisas. Quando você quer fazer coisas, você sai do tempo. Parou a música, congelar.

[Trio quatro]

[Música em dedilhado/acordes, som constante, como um acompanhamento de canção/poema]

Não mata o pé.

Pescoço, cabeça, tempo.

Não interpreta, faz, o que é permitido nesse espaço.

Por que continua o movimento se parou a música?

[Trio cinco]

[30:03] O que eu sinto às vezes, Marcus, quando a música faz (canta uma sequência) é lindo, me leva, me condensa ao movimento. É diferente se eu crio só uma coisa, um clima. [Fica repetindo a mesma nota] Um acorde que se repete, e você que cria outros climas, senão é uma melodia eterna, uma voz na tua cabeça.

[Acorde em C9]

[Entendi que estava construindo uma música grande, com encadeamento de acordes, dentro de um exercício que demandava outra sonoridade, menor. Cuidado com a tal da melodia]

Cadê as pernas? Não trabalhem apenas com o dorso.

Cuidado com o tempo, não deixa patinar.

Não treme, então está mal. Apoia a perna no sofá. Porque que está fazendo algo que não pode. Não faz o que não consegue. E não fica parado. Não permita que o braço fique apoiado e não faça mais nada. Por isso que se força a perna. Quem sabe se o braço abrisse e fosse para trás, você conseguiria levantar a perna. Porque daí equilibra.

[Trio seis]

Troca o tom, pelo menos

[EM Edim. Abordagem cordal]

Procura o espaço, tire esse braço. Vai, abre, abre mais. Controla.

Parou a música. Mais ninguém para!

[Trio sete]

[Uma caminhada. Motivo meio cômico. Oposição entre cordas graves, aguda. Uso de ligados. Explorando o retardando]

Não mantenham a pose. Esse braço já está muito tempo pegado a essa perna, por que está interpretando. Procura no espaço, tire esse braço da perna.

Trabalha teu torso, junto com o quadril. Não deixe a bunda apoiada sempre do mesmo jeito. Acomoda ela no movimento. Isso! Sente a oposição. Pé também, joelho, pra sentir essa oposição. O joelho direito tem de vir pra dentro e não pra fora. Tira essas pernas daí, lento, lento. Leva o peso para o outro lado. É o peso do corpo que me movimenta. Vai, abre teu braço. Isso, vai, investiga: você não vai morrer. Tá sentado. Abre o braço. Não tenta tocar o chão. Pra isso você correu. Não toca o chão.

[Trio oito]

Não te coloque em uma posição que não te permita trabalhar depois.

[Violão. Samba]

Tudo está em movimento. Não cabeça, pensando que está movimentando tudo, e não está.

Hugo vai para o sofá. E demonstra, tanto com todo o movimento junto, quanto com as ações isoladas.

O que eu sinto ainda é que vocês estão convencidos que estão fazendo.

Tudo junto.

[Guitarra Em, com vibratos e acorde dissonantes]

Viram? Não existe a ordem, é o trabalho do meu peso, do meu corpo, é o translado de peso.

Outra coisa: é muito melódico ainda:[47:20 – 52:06]

Toca um acorde grave.

O primeiro outra vez

Já entrou na melodia

Música dramática lenta, sem parar.

Ele fica regendo o volume

Esse é dramático.

Trocou?

Comece a trabalhar em música que não me leve a um lugar comum.

Não há nenhuma necessidade interior de trabalhar.

Não permitir que minha cabeça me obrigue a me repetir. Você vê quando acontece isso.

Eu gostaria que colocassem esse banco em frente ao espelho e criassem uma cena se olhando

TRANSCRIÇÃO 3 - 11/04/2017

MARCUS MOTA

Vídeo: <https://youtu.be/XtoTpesgSsM?si=DaFbkGd1xKSRt4RP>
<https://www.youtube.com/watch?v=XtoTpesgSsM>

[Duas guitarras

Reunião inicial]

[Hugo tem de sair. Vai ficar até 17:00]

Como vocês estão sentindo o trabalho que estamos realizando

Como você está se sentindo?

O que você sente que mais te tocou?

[Pergunta sobre os exercícios. A câmera lenta. Onde o ator mais sente seu corpo]
"Estou me percebendo mais, meus limites.

Microfonia

Não sentem uma coisa muito grande com o trabalho de peso, da densidade do corpo? Como problema. Acho que um dos problemas principais é como você não sente.

Exercício da câmera lenta trabalha muito o centro.

[Hugo alinhando a roda]

"Sinto falta de colocar os exercícios em uma prática de cena"

Acho que não é sentir a falta. É o processo. Não está faltando. Eu estou lhe preparando para que você possa entrar nisso. Normalmente o que acontece é que você coloque o carro antes dos bois. O fim antes. Por favor, me dê o fim que eu continuo. Estou dizendo como é necessário você ter essa cama, porque senão você vai perdendo o aprendizado, já quer uma coisa nova, em vez de estar exercitando o que tem.

Vou pedir uma coisa. Uma pessoa vem e apresenta o que aprendeu na aula durante três minutos.

Depois-

Me encantou, mas não tem braço. Faz o mesmo, idêntico, mas com o braço, ao máximo. O que não sinto é que vocês não usam o braço pra alongar o espaço. Vocês procurem sentir essa extensão que temos, para trabalhar. Faz uma vez mais com braço.

Vídeo 2: <https://youtu.be/jniuPNa5AWU>

[quase sem música esse ensaio. Muito problema com as conexões. caixa.]

Depois do exercício refeito

Não desperdiçar um segundo, não desperdiçar um milímetro naquilo que você faz.

Outro.

Não, volta.

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

É uma coisa absolutamente infantil. Não uma pessoa que está investigando, a se investigar. Estamos falando de expressão, estamos falando de corpo, estamos falando não interpretação, estamos falando de ter uma voz muscular. Por que não usam tudo o que sabem?

10:25

Tentem não trabalhar com a plateia, tentem trabalhar com você. Prefiro que você se concentre em você. Projetado para esta plateia, mas não particularmente para alguém.

15:50

Sente, sustenta! Olha a mão como está tensa. Abre os braços com tranquilidade. Abre.

Abre o peito, abre. Não precisa cair para trás. Abre. Solta as cervicais. Atrás. Solta a cabeça pra trás.

Tem que tomar cuidado. Teus braços estão sempre assim, limitados a essa coluna, e essa postura. Tentem trabalhar o que você não tem.

24:52. Não vou falar dos exercícios, mas de uma coisa que está acontecendo. O medo da magia é muito grande. Você descobre um estado no meio de uma frase ou oração.... Uma coisa, sintam a magia. Mas já preciso estar em outro lugar. Não se

atreverem a entrar nesse mundo mágico em que vocês perdem o controle. Eu quero que vocês se permitam a entrar nisso. O prazer que vocês podem sentir nesse tempo mágico, que entrar, que acaricia a alma. Aproveitar todos os instantes.

As vezes acho demasiado descriptivo, busquem uma expressão que não seja um comentário. Busquem algo que não seja literal.

30:00 Congela. Você é a bruxa e ela a branca de neve. Tente convencê-la a comer a maçã, essa delícia.

Não se trata de imitar, mas de sentir. Caminho da repetição, que qualquer um poderia fazer. E a falta de conexão.

[troca as duplas]

Se olhem primeiro.

Os braços têm de dar a ideia de que vocês são.

Pouca troca de tempos.

Permitam que o acaso crie o trabalho, e não que eu seja a eterna ----do trabalho. Eu acho que a bruxa mais instigante que isso.

Ricardo III é um monstro, mas

Feminino um homem fazendo mulher afetação.

Mulher fazer de homem sempre faz o mesmo machão.

Há uma quantidade de problemas que não existem mais. Ou que não deveriam existir.

40:58 -43-37. Som para um movimento. [criei um pulso. Variando em cima do pulso]

57:50 [Divide em duas metades] as pessoas ficam como estão.

É necessário ouvir.

Rápido. Em todos os ritmos, em todos os tempos, alto, baixo, rápido, congelar, o que quiserem, mas com raiva, com uma violência total. Que a raiva seja uma coisa artística, e não apenas uma realidade [foi usada uma música básica, sobre a qual tem um solo de guitarra. Am/ G]

1:00:28 [interrompe]

Não estão experimentando. Estão fazendo do mesmo jeito daqui até. Estão interpretando. Pedi que você investigue o espaço.

Abre os braços.

Não se esqueçam das quatro frentes. Tem que falar para os quatro lados

1:04:15. Volta. Tudo que você faz com os braços, agora faz com as penas

1:07:39. Exercício com os pés.

Rápido. Para. Pula, sapateia, samba.

Mais rápido. vai pra lá, pro outro lado, pra aqui. Abre os braços. Solta os braços. Agora fala.

1:10:59

Sinto que a voz não chega a dominar meu corpo. Uso a voz, interpreto, me dirijo a você e não ao mundo. Não me dirijo aos meus músculos, a meus braços. A voz não passa pela mão.

Não interpretar – que a voz surja, que o movimento surja em função de uma coisa prevista por mim. Mas que eu consiga fazer no momento. A voz dentro do corpo e ela me provoca o movimento.

Vocês sabem o que ela está investigando

É preciso que alguém te fale – você não está te investigando, você está se repetindo e se autoafirmando.

Não está fazendo nada diferente.
Não há um olhar do interior.
Não enchendo o corpo com a voz.
Não vejo nem sinto isso.

[Algumas vezes há interrupções. Algumas vezes durante o exercício há intervenções, sem interrupções. Algumas vezes ele deixa as coisas seguirem, pela experiência, pelo tempo mesmo do ensaio como uma experiência]

Roda final

Em geral, estão se soltando. Mas vão passar o semestre inteiro se soltando?
Eu vejo cada um de uma maneira, mas a maioria se repete.
Isso que vocês têm de procurar. Parece igual, mas não é. A coluna tem outros ritmos, as vibrações são diferentes, o trabalho sobre as quatro frentes está claro.
Não vejo uma interpretação literal do que estou falando.
É entender e fazer.
Eu te digo "braço", "braço", não é pra conformar-se.
Ainda sente medo do estádio.
Não é pra sentir medo da imensidão.
É muito difícil acredita que sabe algo
Ser mais audacioso comigo mesmo
A mesma coisa é diferente para cada um de vocês.
Veja, se alimente.
E sinta esse trabalho.
Você tem um projeto de frontalidade, de cervical
É você que tem de trabalhar a dificuldade.
Sentir o outro.
A questão é não fazer qualquer coisa. Tem de ser dono do que fazem, e não a ação dona de mim.
Estamos apenas há três semanas.
A ideia de comprometer-se com um trabalho termina com a investigação.
Existe uma coreografia eterna, e eu resolvo tudo a partir dessa coreografia eterna.

TRANSCRIÇÃO 4 - 17/04/2017

MARCUS MOTA

Três Vídeos

Vídeo 1: <https://youtu.be/W2U-BtyjGl8>

[ensaio sem som]

Conversa início da aula.

Contando os 23 em sala de aula. faltam 4.

Não vou aceitar quem tenha mais de três faltas seguidas.

3:30 Acho que depois de as duas últimas aulas, tem gente que não vai voltar, tem gente que está sentindo que não consegue me mostrar aquilo que estamos pedindo pra ser trabalhado.

4:30 Queria fazer um resumo do que trabalhamos

Tragam o sofá

6:29 para uma animadinha, correr.

Congela. Parem e me olhem. Por que continuam brincando como se estivesse na escola? Vocês sabem o que é correr e como trabalhamos o correr.

Se você pula e brinca e se esquia dos outros e não procura o caminho limpo, não me interessa a corrida, e não é interessante ver vocês correrem.

Congela. Não falei pra não bater um dos outros? Por que buscam o caminho que tem dificuldade em vez de buscar o caminho livre?

Mais rápido

Congela

Não se pode esperar a ordem e perder o tempo. Alguém tem que ter a força de dar a ordem e não esperar, esperar, sempre esperar.

Até que entendam, não vou parar.

Não estão atentos a todo mundo, a todo movimento. Tem que estar atento a todos os movimentos. Trabalho de não oposição (mesmo braço e perna para frente)

Não é posição de parar. Peso não pode estar para trás, as pernas não podem estar esticadas, porque estou correndo, e uma perna está diante da outra e não uma do lado da outra. Tudo isso é mentira. E estão na terceira ou quarta semana.

Caiu. 13:555.

Como se cai em minha aula? Espiral

[correr, e depois cair em espiral] Cair em forma fetal

Quando quiser levantar, levanta e corre.

Não é sentar-se

Cair é cair.

Não se acostumem a mentir pra vocês mesmos.

Uma vez mais, correr, congelar e caímos. Fica na fetal. Não se acomoda.

Você não sabe o que é a posição fetal?

Foto

Foto

Foto

Foto

Cheguei [fotos para ficar em pé]

Correr novamente. Cair.

Cinco para voltar para a vertical. Contem.

Correr de novo

18:25. Em câmera lenta vou para o chão. Gravidade, peso. Sinta a densidade e não a ordem que você se dá. Sinta seu joelho, seu peso, o seu equilíbrio na descida, o uso do braço para manter o equilíbrio na descida. Qual a forma mais fácil de chegar ao chão e descansar, que não me machuca[molesta], não me dói, não me faz tremer, tem uma continuidade absoluta.

Ele observa, faz e sente. (sobre um funcionário da limpeza)

22: 26 Você tem três minutos para fazer o que quiser aí, em câmera lenta, rápida, com texto sem texto, com tudo o que aprendemos até agora.

Quando quiser terminar, saia. Tente demonstrar tudo, todas as informações que receberam.

[todos se apresentam]

<https://www.youtube.com/watch?v=ly1ok1tJmEE&feature=youtu.be>

9:40

Em geral, é evidente a mudança que tiveram do primeiro dia até hoje.
Fiquei muito surpreso em geral. Gostei.

Acho que há pessoas que tem crise de medo de estar aí.

Sentem a necessidade de fazer, e fica demais.

Há soluções demasiadas para algo que pode algo que pode ser muito mais curto.
Você estava duro. E hoje foi fantástico.

Porque foi muito.

Há gente que se alongou demais.

que acha que não mostrou o que tinha de mostrar

Mas na realidade no mínimo e numa seleção profunda você pode fazer muito
mais do que quando faz muita coisa.

Voz muscular

Depois vamos ver essa crítica, ver os vídeos depois.

E não faltar.

TRANSCRIÇÃO 5 - 02/05/2017

MARCUS MOTA

[Exercícios de cenas individuais

Homens fazendo mulheres, mulheres homens.

Investigação. Construção. O que é uma mulher.

Estereótipos.

Ser elas mesmas]

Vídeo 1: <https://youtu.be/2ReLN956LSQ>

Com Carlos na Guitarra

Vídeo 2: <https://youtu.be/CFXj62XJd1s>

00:15 [para Carlos] Você pode improvisar o que quiser, mas vendo o que ela faz.
[Carlos com guitarra e pedais]

26:10

Gostaria que as pessoas que não trabalham opinassem sobre o trabalho que viram.
Trazer a energia e não a mulher.

[Mudou a dinâmica: depois das cenas, no lugar do Hugo comentar, cada um que
não trabalhou comenta o que viu]

Todas as mulheres abriram as pernas como homem
e todos os homens mexem no cabelo

Não dialoguem, falar uma opinião e pum.
Ouvir falar sem discutir.

[Mulheres fazendo homem, muito na região da bacia.
Homens fazendo mulheres, mais variável.]

[Estereótipos.
Ser elas mesmas]

37:28 EU o que senti muito alegre, pensar um trabalho em casa e fazer aqui a
diferença é enorme.

A qualidade do fazer é muito melhor
Melhorou todo mundo a qualidade.

Como a masculinidade para sentir a mulher, não chega aos extremos da corporalidade. Teus pés continuam a não chegar. Sentir o corporalmente, orgânico, que vem de dentro. Depender de algo exterior não me parece bom.

Se Nobu não tivesse cantado, eu teria adorado mais o exercício. Pra mim a música enfraqueceu e ficou comentando algo que não precisava ser comentado.

41:56 quando eu peço pra vocês um exercício como esse, eu gostaria que não entrasse nenhum fator exterior. Nenhum. Vejam {o filme} A Garota Dinamarquesa. Não a condução de fora, não ser a mulher, e virar essa mulher que vem de dentro, aquele ele sente no final. Eu não consigo mais dominar esse personagem que nasceu em mim. Quando você sente isso, sem necessidade de glamour.

44:20. Não me importa se gosto ou se não gosto. É como consigo ver aquilo. Talvez corrigisse esse trabalho mil vezes. Mas não estou dirigindo e nem quero dirigir. Homens, não temos essa habilidade do toque. Não é o comum em nós.

Tentem sentir isso ao máximo. [não mudar rápido]

Sentir que estão começando a dominar uma técnica, no lugar de estar tentando nos convencer com "coisas originais".

Agir menos estereotipado.

Como tentar sentir isso de outra maneira.

[Juntar as mulheres]

Vídeos 3 https://youtu.be/AHfR3p_pAlc

[a partir desse vídeo, temos cenas de grupo, reunindo aquilo que foi mostrado isolado antes, um homem mostrando a construção de sua mulher, e uma mulher, a de seu homem]

[Exercício junta as mulheres como homens no sofá.]

00 - 5:30

Como você tem uma cena dramática sem saber por que nem como. Você junta nada mais e acontece isso.

[Exercício junta os homens como mulheres no sofá.]

7:08 - 13:24

Sempre tem de pensar.

Congela

12:43 Quando começa a completar o trabalho um dos outros, é bom não sentir medo de tocar o outro, de passar a mão no outro.

[Novo grupo dos que ainda não trabalharam. Com o sofá]

14:46 - 19:56

20:25. A perda do trabalho foi terem seguido uma linha argumentativa ao invés de ter sentido outra coisa. Começou como mulher e se perdeu.

Você começa a se divertir indo atrás de um argumento

E a plateia, uma coisa que pedi, não apoiam a coisa, e o executante começa a festejar a plateia, e fazer coisas para a plateia. é um vício e um necessário do ator.

Por que dão risada se não gostam.

Se a crítica me leva a não gostar, por que eu dou risada? Para festejar. E é isso que as vezes nos desvirtua, faz perder o foco no trabalho.

Depois é de uma literalidade que não é interessante.

Tentem escapar do argumento. Deixem que a coisa por si crie um argumento. Utilizou o que estava acontecendo em causa própria.

outro grupo

24:00-28:05

28:58.

Estereótipo do homem. Não existe mais esse homem. Nessa aula não há nenhum homem assim. Não existe jogador de futebol assim. Não existe pai assim.

Esse modelo morreu. King Kong morreu. Não somos assim.

[Energia é uma coisa, do estereótipo]

Nem as mulheres, nem os homens são assim.

Estamos muito mais parecidos.

31:03 Outra coisa: a câmara lenta ajuda a não cair no estereótipo.

Outro grupo

32:55- 36:51

38: Importa o que se vê, o que se transmite. Você não estava trabalhando algo de dentro. Você estava trabalhando uma forma.

Outro grupo

39:36- 44:57

Quando saem da câmera lenta, não dominam nada. É uma decisão E quem decide está perdido. A câmera lenta te permite o duvidar do caminho que você segue. Quando você decide, você escapa da sensibilidade de tudo. Entender o que estamos trabalhando, para se exigir o máximo.

Une coisas que não foram pensadas em conjunto.

Não tem coerência e de repente é absolutamente coerente. Porque o tempo é uma coisa coerente. O tempo faz com que a cena aconteça.

Exercício a três não se prende ao argumento

outro grupo

48:30- 52:54

53:13- Eu quero pra próxima aula voltarmos a insistir nesse trabalho, fazer melhor, mas tragam algo de casa. Se precisam de um elemento, tragam de caso.

Como não é necessário inventar um argumento, para conseguir uma cena aceitável.

Você não defende um personagem.

A pessoa se apoia em um personagem e deixa de trabalhar o interior.

TRANSCRIÇÃO 6 - 04/05/2017

MARCUS MOTA

[Uma guitarra. Sem pedais. Guitarrista foi filmado hoje. Acho que a caixa possui alguns efeitos/timbres. acho que vibrato. e está com mais peso o som. devo ter tirado os médios e aumentado os graves. Faz tempo...]

[Início da aula]

Queria saber um pouco o que estão sentindo com esse trabalho e o que estão vendo. A masculinidade e a feminilidade não têm a ver com adjetivos. Tem que ver

com os substantivos, com a palavra, com o sexo mesmo. O que significa isso dentro de mim e não com o que estou acostumado a fazer para imitar uma mulher, ou um homem.

7:35, Cada dia mais você vê essa liberdade.

11:07 Facilmente você vai reconhecer isso quando você se preocupar com o olhar. Eu me dei conta que quase ninguém se atreve a olhar, nem a mim, nem a coisa alguma. Dirigem o olhar para outro lugar, porque dá medo. E o ator que não tem olhar não tem personagem. Não tem olhar, não tem verdade. Por exemplo: toda tua postura é masculina, mas quando você fala é feminina. Tem muito a ver com o olhar. Você não se atreve a trocar, você não se atreve a mostrar seu interior.

Ele me disse um dia "é fácil fazer uma mulher". Não é fácil. É fácil fazer o que ele acredita o que é uma mulher. Estereótipo. Feminino não é ser homossexual. Há uma presença enorme. Isso está sendo uma coisa diferente. Acho muito começar a descobrir pra não ficar apenas na afetação. Eu tentei muitas vezes na vida corrigir a afetação dos meus alunos, se não o teatro não vai ter mais homens. Só vai ter Julietas. Não vai ter mais Romeus. O problema não é deixar de ser quem você é, mas ter a técnica de ser qualquer coisa. Dominar uma técnica que te permita ser qualquer coisa e não só aquilo. Entender o que significa uma posição masculina. O paralelo é uma posição masculina. O olhar é diferente, a postura física é diferente.

42:30 [dois no sofá]

Eu queria fazer uma coisa muito louca
Vamos descobrir quem é o masculino, ou o feminino
E vocês podem definir isso no jogo
Em câmera lenta

Dupla 1

[Música entra em 43:25 e vai até 45:48]
Olhar, postura, movimento

Dupla 2

48:03 Não delira. Há coisas que são claríssimas, por isso chamo de físico.
[Música 48:57- 50:08. contraste entre uma nota pedal grave e acordes mais agudos. contraste timbrístico e rítmico]

Por que pedi para não tirar o olhar? Quando você para de olhar, você começa a interpretar. O olhar te obriga a manter uma relação e a funcionar através do olhar. e não através apenas de mim, mas me obriga ao outro.

Dupla 3

[Música 51:14-53:18. Samba dissonante. Utilizei depois o tema inicial na obra Sambafoot, escrito para o trio Qualea Trio.

Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/download/28698/24464/61733>

53:33 A câmera lenta é orgânica, não esqueça nunca: é do pé até a cabeça.
A câmera lenta evita que se caia rapidamente no estereótipo.

55:26-56:07[para mim.]

Toca. [Toco o mesmo tema do sambinha]

Quando você vai com uma verdade muito grande, o outro não suporta.

Quando você sofre, não, o outro fica assim [Tocado]

Não é buscar a emoção, é sentir a provocação de quem está em sua frente.

Dupla 4

Não definam antes

Fica neutro

[Música 57:41- 59:00. Uma percussão/pulso começa]

Dupla 5

[Música 59:52-1:01:41] Arpejo. Explorando cordas soltas.

1:01:55.

Ele já tinha decidido ser mulher. Esse é o problema de pensar antes, e não sentir o exercício.

Não decide. Por isso eu peço que você vai lá e fique numa posição neutra, se olhem e comecem. Acho que o melhor seria se sentar e se olhar antes de começar.

Dupla 6

[Música 1:05:05 – 1:07:00. acordes]

1:07:04. O melhor do exercício foi o começo.

Vocês se sentaram, e aos dois segundos sabiam. Depois começou a interpretação. A interpretação de leva a um lugar comum, te leva a mesma postura de sempre. quando você vai e sem interpretar e responde ao outro.

São decisões. Isso que quero que vocês entendam: é tão claro ver quando vocês decidem um gesto e um gesto não vem organicamente.

Dupla 7

Música 1:09:27- 1:10:59. acordes palhetados. pé. Marcando um pulso.

Dupla 8

[Música 1:12:48 – 1:15:07 Estilema rock/swingado. Sons graves. e depois acordes mudando intensidade.]

Dupla 9

Música 1:16:12 – 1:18:46. Acordes.

1:20:18

Outra coisa boa hoje é sentir que temos um músico que não toca a mesma coisa para todas as pessoas.

1:18:49 – 1:20:54 Improvisação, que prepara a música da dupla 10

Dupla 10

1:21:21-1:23:42 Acordes.

Dupla 11

1:25:27- 1:28:11 Nota única. [pena não ter pedal para sustentar a nota]. Depois dissonantes (cordas soltas/notas presas)

Motivo rítmico que depois será usado para aquecimentos

1:29:01-1:30:38

TRANSCRIÇÃO 7 - 09/05/2017

MARCUS MOTA

Vídeo 1: <https://youtu.be/6lTp4vmesP8>

[Guitarra Carlos]

00-2:46 Hugo comentando sobre espetáculo que tem relações sobre o treinamento.

"Penetrando". No CCBB, sobre um transexual.

2:47. Hugo repassa treinamento anterior. Duas pessoas do mesmo sexo se enfrentando. Pela primeira vez. Estava burilando um ser humano. Eu nunca fiz isso antes. Estou experimentando com vocês.

Sofá

Todo mundo trabalhou seu texto

Aqui plateia

Estou com enfisema.

6:14. Eu queria ver o texto.

[Performances individuais]

Eu quero que você faça Hamlet, mas com sua mulher.

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

Performance 1 (um performer, texto, sofá} 7:34-9:16

Olha suavidade que ele está fazendo. Você olha para a guitarra, mas não olha para ele.

Melhor. É só olhar.

Ouve ele

9:17 Ok. Congela. Existe um problema. É teatro. Quero te ouvir. A emissão e o movimento estavam bem. Mas a falta de projeção pode ser por timidez por estar fazendo a mulher. Por que parou de tocar o braço?

[Volta a cena até 10: 54]

Congela. Segue com o masculino a partir de agora.

[Carlos usa pedais. delay]

10:24. Vejam bem, uma das coisas que eu acho que não está bem é a falta de colocação da voz segundo um trabalho muscular e sentir a coisa. A voz ficou no mesmo registro, com a mesma entonação, e a única coisa deu significado ao homem a violência. E a violência feminina? Por que teria de trocar a mulher?

Estamos todos trabalhando para descobrir o que precisamos fazer.

Performance 2

13:21- [vou fazer como homem ou mulher. Hugo- Eu não falo mais nada]

15:29 Ok. Eu tive dúvidas totais quando você começou. Eu não vi o homem. Eu sinto é que não chegamos ao fundo da coisa. Sinto que ainda o texto é igual, o que troca é a coreografia. O texto é igual, com o mesmo tom, com a mesma velocidade, não sinto aquele trabalho com a voz muscular, o que o músculo me obriga a ter outra voz. Se eu fosse uma maestra: "a voz não troca suficiente para acompanhar o que você faz. "a voz acompanha de outra maneira a tensão muscular na mão, ela me dá a música para que o meu movimento tenha outro movimento, outra postura.

Performance 3

18:06-

20:19. Você não trocou nunca. [tentei] Alguém viu os dois? Eu senti uma energia

masculina no começo, mas muscularmente como estava afetado uma mulher, como uma pessoa afetada. o que falávamos para Arthur. Pra você não é fácil fazer uma mulher, pra você é fácil fazer um estereótipo de uma mulher. Não era um homem, não era uma mulher. Qual a diferença que existe em tudo isso?

Performance 4

21:49-

23:54. Ok. Eu vi coisas curiosíssimas. Quando você parecia um homem, quem falava era uma mulher. e quando você falava como mulher, você parecia um homem. Muito curioso foi. É bom falar para ter um retorno

Quando fazemos um gesto, tem que pensar no que fazem para o público. O que estou fazendo

Performance 5

26:15

29:11. Ok. Eu vi a mulher no começo, sem texto: Por quê? O trabalho é com texto. Não era sem texto. E quando aparece o texto você deixa de ter um trabalho orgânico para passar a mostrar o que você não mostra sempre – sua interpretação. Ou seja, não está evoluindo nesse sentido. Você continua mostrando o seu dote de ator, e não um trabalho orgânico com o corpo. Por exemplo: deita como no início. Tava super linda a pose e o cara não aproveita. Percebem que nem sabia como estava. Eu saberia como estava. Agora fala. [...] Não estou ouvindo. [...] Ok. Você não que poderia intensificar mais o feminino. É outra coisa que vocês têm de aprender: quando vocês falam, por que não é orgânico? Porque vocês repetem uma letra de memória que não tem nada a ver com essa situação. É um texto que não tem nada a ver com a posição. [Hugo se levanta.]

Vocês acham que projetar é apenas falar alto. Eu posso ter tempo para isso, eu posso ter pausa pra isso. [Começa a recita Ave Maria.... Faz vários papéis] Tem uma coisa que me vem de dentro para poder fazer isso e não fórmulas. Estou combatendo a fórmula. Tentem ao vir aqui não ir para a fórmula, mas sim ir ao sentimento do que é isso, do que estamos tentando fazer.

Performance 6

33:51

36:32. Congela. Este é o melhor que você fez até hoje em aula. Pelo menos você deixou de ser você. Isso é fantástico.

Vídeo 2: <https://youtu.be/juvO2MH6VZk>

00- [Ainda o comentário sobre a forma de falar as palavras]

Não sabe sustentar. Com você vai buscando seu grave. Tentem isso para encontrar uma maior variedade de registros.

Performance 7

0:56-350

4:26 Essa foi uma das coisas melhores do exercício, como você conseguiu as mudanças sem cortar. Isso é o que chamo quando eu falo no exercício: quando correrem, sintam que tem uma linha e não parem. Foi estupendo. Me emocionei. Quase chorei de felicidade de te ver. o entendimento da linha

Performance 8

6:34-

6:50.ok [Hugo refaz a cena. Eu sinto]

Chama ele desde o começo. Não se acomode. Esse ator que você tem acaba com você

retorna 8:31-9:37

Você não fez o trabalho e não a interpretação.

Termina uma coisa e começa outra. Você vê o ponto, não vê a linha.

Performance 9 10:38-13:18

13:19

Eu não sei se sou surdo, é baixíssimo, é muito baixo. E nasci pra teatro grande. Eu nasci pra três milhões de pessoas, eu não nasci para uma pessoa que está do meu lado. senão

estaria casado.

Houve bastante ligação física e não oral. Vocês precisam começar a ter confiança na voz.

[para Carlos]

Há ausência de graves. Está muito soprano o som. Aí você toca, Não toque! Crie sons. Não tente uma melodia, crie sons.

Performance 9

16:39-

17:0. Ok! Pare! Entendem o que eu falo? Você fez um movimento maravilhoso e quando você falou passou a interpretar. Por que você não acompanhou tudo com a voz? Por que tem de sentir confiança em determinado momento pra isso e não sentir o orgânico de seu corpo. Comece igual com o texto.

18:07. Quando você fala, volta a normalidade. Se você consegue fazer câmera lenta e a voz te acompanha em câmera lenta. Não se acomode.

19:23

20:37. Bom, eu não consegui ver, a voz foi a mesma do começo ao fim, e a linha foi uma coreografia que você fez para acompanhar uma voz exatamente igual sem nenhuma inflexão entre o que seria masculino ou feminino. Você vai ver o vídeo depois. Normalmente não acreditam. Acham que o que estavam fazendo é suficiente. Não. O que estamos fazendo é tentar descobrir uma música interior que acompanha um gesto yang com um gesto yin. E qual é essa voz? Mostramos em vários exercícios. Pra que fazer isso? Quando você vai aí [no centro do palco] não é pra fazer algo seguro pra você. Quando você vai aí é pra trabalhar e descobrir-se. Me surpreender com o trabalho e não me reafirmar. Estou aí pra procurar, pra tentar fazer um exercício, e não pra fazer uma demonstração. Não estou te criticando, estou te ajudando.

Performance 10 22:50-24:34

24:35 É uma pena que não acreditem na câmera lenta. Porque eu estou pedindo que seja em câmera lenta e quando vocês vão, vocês interpretam. [você antecipando as coisas, não vivendo cada instante. Memória corporal]

26:52 [Hugo vai para o sofá e refaz movimentos performance 10] Se você tivesse feito em câmera lenta. Lento assim, sentir que você arrisca, que você trabalha interiormente, sem respostas imediatas. Com a câmera lenta não sei para onde vou. e quando eu sei para o que fazer, parecia de mentira. Na minha aula não é pra ninguém ficar triste, qualquer coisa que você faz é pra corrigir, pra ter mais pique, pra ficar pra cima.

Apreciar a tentativa de fazer algo diferente do que você faz. E isso te deixa sempre no mesmo lugar, num poço. Tente sair do poço.

Performance 11 30:08-32:38

33:39- Fica sentado. Sem fazer nada. Fala esse texto no registro mais grave que puder. Há um problema, isso é o que tento corrigir. Há uma afetação ao emitir a voz tanto ao fazer o homem e quanto a mulher. Não se sabe o que está acontecendo. Você vai de uma mulher para uma pessoa muito afetada. Afetada nos movimentos, afetada na voz, que está muito mais perto de um estereótipo que da mulher em si. Para isso que estamos fazendo o trabalho. Ou é um homem afetado, ou é uma mulher afetada. Mas não é essa essência que estamos tentando pegar. Eu sei que você está entendendo.

Fala agora. E você foi se acomodar, sentir seu lugar de segurança. Eu sempre falava para o Manfred: ele chegava sempre a um lugar que era o mesmo. Há uma afetação corporal que acaba com o trabalho. Ele não permite que a condução da voz me leve ao movimento e não o movimento separado da voz. Não o movimento separado da voz. Isso é o que o chamo de afetação. Estamos trabalhando uma coisa específica.

Performance 12 37: 22-39:40

39:41. Ok. Acho que foi o seu melhor

Vídeo 3: https://youtu.be/TTb_M6neliY

0:09 Aqui claramente você o que eu chamo do ponto. Ele faz o movimento, ponto, fala. Ele faz outro movimento, ponto, fala.

Normalmente a voz não troca.

O mesmo texto falado do mesmo jeito do começo até o fim.

Performance 13

2:36

[Para o Carlos]

Espera. Isso é o que estou te dizendo. Olhou para a guitarra, e não olhou mais pra lá. Olha para a cara dele.

2:57- 4:10

Há uma falta de sustentar um pouco o trabalho pra você sentir, entrar nele. Está fazendo outra coisa,[no lugar de mudar rápido]

Está bem. Mas há uma falta de comprar a coisa.

Porque eu tenho de trocar de gesto e de tudo. E a voz.

Performance 14

7:38-9:43

8:38 Sai da câmara lenta

E uma coisa que eu odeio: é que quando interpretam movem a cabeça. Isso significa que não estou na voz. Você mesmo se abandona, entra no caminho da interpretação e não da busca. Homem efeminado não é uma mulher. é outra coisa.

Você pensou vou me sentar e depois levantar. Aí começou a ficar tudo falso. Não pode se dar ordem. É só fazer, falar e fazer. Sentir. Vou trocar porque o gesto me leva a trocar

Entreato

Para realização do projeto foi escolhido uma turma que não estava envolvida com montagem de espetáculo. Assim, o foco era o treinamento mesmo.

Na transcrição observa-se como Hugo está envolvido no registro audiovisual dos ensaios. Ele fala para os intérpretes e para a câmara. Diversas vezes ele enfatiza o registro audiovisual, seja indicando para os intérpretes que eles devem depois

estudar o que está registrado, seja quando ele fala alguma coisa e observa que está sendo tudo gravado.

A turma do semestre 1/2017 é heterogênea. Grande parte já passou pelo treinamento antes. Uns participaram da montagem de Salomônicas, em 2/2016, outras já estavam nos TEACs de 2015. Além disso, temos alunos que estão pela primeira vez.

O importante é que Hugo guarda de memória os percursos individuais. Ele indica as mudanças, as continuidades - que continua fazendo a mesma coisa, mesmo que bem, e quem está aprendendo coisas novas. E também que está retornando ao que estava antes.

Outro aspecto das transcrições é mostrar como ele aproxima o que é orientado para os atores para o que é colocado para os músicos.

TRANSCRIÇÃO 8 - 11/05/2017

MARCUS MOTA

Ensaio sem músico hoje.

Vídeo 1: https://youtu.be/9GMwN08XX_I

00- Existe uma série - Os melhores contos de Grimm e passou outra vez o do Rei nu. É um rei que é supervaidoso e está para fazer aniversário. E quer a roupa mais esplendorosa. Um garoto faz um plano. Se faz passar por um grande tecelão. E vende tecidos para o rei. O garoto faz uma roupa imaginária. O garoto diz que essa roupa não seria vista por nenhum burro e incompetente da corte do rei....

Acho uma história brutal para o momento. Acho que se pegasse, como a gente fez com as salomônicas, uma história assim, de repente seria interessante brincar com isso. De repente ser a corte maravilhosa, de repente ser o povo pobre que está faminto.

É uma pena que faltem porque é tão brutal o que está acontecendo, tão interessante. O primeiro que não fez, vai.

Intérprete 1 7:13-9:16

Fica, fica, fica.

10:32 Vou começar a exigir algumas coisas. Eu acho que o texto não está te acompanhando. Ele está rápido. O movimento lento e o texto rápido. Daí você não consegue definir muito bem o homem e a mulher. Faz de novo dando importância a cada sílaba. [Estava ansiosa] Tanto que a cara saiu da câmera lenta. Várias vezes, entrou a interpretação.

11:05-12:24{ela faz de novo}

13:35 Curiosamente as mãos te traíram quando você fez o homem [demonstra]. A palavra "sofrer" te enfraquece, e a mão no joelho também [Hugo demonstra]. É o que digo pra vocês. Quando eu falo, eu sinto que estou fazendo uma peça. Quando você falam, eu sinto que estão recordando um texto. Vocês têm de começar a burilar essa forma de falar, de dar importância a uma frase que aprendi de memória. É por aí.

Outro!

Intérprete 2 15:40-17:43

Desce o registro da voz do homem e a projeção. Fica mais duro.
[faz de novo]

18:13

Por que quebra a câmera lenta? Não quebra a câmera lenta. Volta
18:39

19:14 Troca o registro. Entendeu o que estou falando? Você segue com o mesmo registro e o movimento é outro. E a voz continua igual com o mesmo registro. Ou seja, é um personagem. [Hugo demonstra 20:03-20:54] Entende? Pra mim isso é que um ator. Não é que eu seja genial. Estou fazendo o teu exercício. É você quem me deu a coreografia e a pauta para fazer. Acho que há um problema: quando eu digo, trabalhem em casa, não é para trabalhar eternamente a mesma coreografia, mas que trabalhem diferentes coisas, fritando um ovo, tomando banho. Não está mal. Sinto que vocês estão fazendo uma coreografia.

Intérprete 3 22:57-25:12

Estão todos melhores na câmera lenta

Eu achei meio confuso: como seu timbre de voz é agudo, você começava pelo homem e no meio tinha uma palavra em que eu achava que começa a mulher, mas depois seguia o homem. Isso me confundiu, a falta de definição – estou fazendo isso e é isso. A ideia física me pareceu bem. não senti a voz acompanhando o corpo. É a qualidade do movimento que tem de nos dizer o que está acontecendo. Isso me parece muito importante. Ninguém foi ver As Cantigas? Não é porque você está vestido de mulher que você é uma mulher. Não é porque você caminha como uma mulher que você é uma mulher. Nem porque você anda como um homem, é um homem. Esse trabalho é sobre sua identificação exata entre você e sobre como você se com sua própria masculinidade, com sua própria feminilidade. Como busca algo certo e não um estereótipo do que somos.

Intérprete 4 28:50-30:07

O que está passando quando eu lhes digo dominem a câmera lenta, para que você não troque muito. Achei bom você não trocar muito o corpo e trocar a voz. A masculinidade vinha sem a necessidade de uma afetação no movimento. Por que chamo do problema da interpretação? Faz esse gesto e domina a modulação da voz e cada vez mais forte, mais forte, sem a necessidade de tremer.

33:58 O que eu sinto é que, é somente quando você grita aí troca o rosto. A cara não corresponde à mulher, é o seu olhar. A voz é igual e o rosto é igual

Começa menino, olhar de menino. [Hugo demonstra]

Não sei como explicar. Eu sei mais fazer que explicar. Falta uma definição de sentir a suavidade, uma menina que você está fazendo. As vezes sinto como se fosse só uma só personagem. É uma situação e dois personagens. Pensa nisso.

Intérprete 5 37:47-38:32

38:33- Duas coisas boas. Primeira, coragem. Segundo, eu vi claramente o homem da mulher muito claramente. Falta uma Silvia Davinni. Acho que eu e ela éramos os únicos que trabalhávamos tanto a voz no diafragma quanto no pulmão, que são absolutamente diferentes. Como eu apoio no diafragma quando tenho que fazer os graves, e no pulmão quando tenho de fazer os agudos. Faz o começo apoiando no diafragma e não no pulmão, sente que vai pra frente e abre os graves. Se apoia mais. Agora trouxe. vai para o pulmão. Se vocês começam a realmente sentir isso, [Hugo demonstra a mudança do grave/diafragma para o agudo/pulmão.] Sentem. Tentem trabalhar isso.

Intérprete 6

42:28-44:09

44:10- Eu acho que para o medo que você sente normalmente de estar aqui e de fazer as coisas foi um bom exercício.

Quando me olhou, senti o homem. De lado, olhando para o espelho, era uma indefinição total. Quando você trocou para mulher, foi claro. Na voz foi claro. No movimento, nem tanto. A timidez anula o trabalho corporal. A estrutura está morta. A voz está claro. Você tem que arriscar. A câmara lenta você não domina na primeira aula. fechando a porta da geladeira, mastigando, penteando, escovar os dentes em câmara lenta. O mais difícil é namorar.

Intérprete 6 46:46-47:22

47:23

Fico oscilando o tempo inteiro. E confundia coisas. A cruzada de pernas está ficando um símbolo feminino. O problema foi esse, oscilou demais.

Vídeo 2: <https://youtu.be/EDJlqOd95Hs>

0:15 [ele faz de novo]

0:22- Foi muito rápido e não trocou a voz. Aí fica uma afetação. Em vez de ser um personagem, fica uma afetação. Troca o rosto, troca o gesto, trabalha o gesto em câmara lenta também.

1:14-1:36 [ele faz de novo]

1:51 Há uma coisa que vocês têm de tomar cuidado. Os finais pra cima são mortais.

Não sei se vocês percebem, mas quando eu termino uma frase, eu termino pra baixo. Eu nunca termino lá em cima. Isso da a sensação que não acabei. Vai continuar. [Hugo demonstra] Isso é o que chamo de afetação. Isso que eu quero trabalhar, como tirar essa afetação pra sentir a coisa mesmo, como é que é trabalhar um personagem, que sou eu.

Vídeo 3: <https://youtu.be/wIR9xH93xro>

Intérprete 7

Se você fizesse 10 segundos com tua mãe, e 10 como teu pai tava tudo solucionado. A mãe dele caminha assim[0:40-1:10 Hugo demonstra]

1:23-3:25

6:10 Ok. A tua voz escapa {oscila} aí vejo a afetação. Eu não quero ver o exagero [amaneamiento] de um homem afetado quando faz a mulher. Aí fica um homem exagerando, com voz fina. Se você tira esse exagero e você sente a coisa de dentro vai produzir melhor. Sentindo o diafragma, o pulmão quando é a mulher, o olhar diferente quando é homem, quando é mulher. E não se preocupe com o gesto, deixa que o gesto se faça pela voz.

10:16: Eu vou trabalhar a bichona semana que vem. Ver se conseguem separar a bichona de tudo isso, e o gorilão que vocês têm quando fazem homem.

11:36: Na semana que vem vou fazer uma última rodada.

Mas eu queria uma coisa assim:

Vai lá[dupla]

Se olhando nos olhos e vocês decidem quem vai ser o homem, quem vai ser a mulher. Saímos de um personagem e nos transformamos em nós mesmos.

O que estou tentando com tudo isso é fazer com que vocês entendam que o personagem é outro, algo que não se invade, é algo que dá outro tempo, que dá outra

coisa, que não é eu, é eu a serviço dele, sou eu com minha técnica e meu trabalho a serviço dele. E eu não preciso me mostrar em minha integridade e sim mostrar o meu ofício. Não sei, estou feliz com isso. Obrigado.

Vídeo 4: <https://youtu.be/crmQ9-DusYU>

Dupla 2

00- 3:28

Outras duplas ficaram fazendo exercícios, após a saída de Hugo.

Dupla 3

6:05-10:11

Dupla 4

12:51- 15:25

TRANSCRIÇÃO 9 - 16/05/2017

MARCUS MOTA

[Música hoje um teclado]

Vídeo: <https://youtu.be/Wc9GJfKj714>

[Sofá. Cena de grupo]

Isso. Cada um em seu ritmo. Não faz sério.

O mar, o mar, não a praia tomando sol. Sempre interpretam! Cabeças flutuando no mar, flutuando. Eu tenho que ver a cabeça, nenhuma outra coisa. Cabeça. Não se acomodem desse jeito. Sente mais. Sintam a água e a cabeça flutuando no mar. Todas as cabeças pra cima e olhando pra aqui. Me dá a cabeça. Olhem pra aqui. Sintam o que é a cabeça. Sintam o mar. Não, vocês não estão na mesma onda. Sintam o movimento, transmita, como a água e o vento transmite. Não exagere, porque já interpreta, e perde a normalidade, a verticalidade da cabeça. Não fique romântica, cabeça flutuando pra frente. Olhem pra aqui. Olhem! Congela. Em câmara lenta vem um vento forte da janela. Em câmara lenta. Mais forte. Mais. Mais. Não resiste. Sente a cabeça do movimento. Não faz isso.! Congela e sopra do outro lado. Não faz isso! Não interpreta. Está fora do trabalho, não fica na tua. Senta. Congela. Sopra o vento de lá. Sente o tempo. Não é tão forte. Lento, lento, sinta sempre a coisa. Não interpreta. E volta lenta, não fica com você. Congela. Relaxa.

Por exemplo. Tem que sair da cadeira elétrica! Sente! Não se controla, sente o físico, a coluna, o trabalho das cervicais. Sente, não faz. Sente! Sente como isso passa de vértebra a vértebra, como isso é realmente uma música, sentir que passa de vértebra a vértebra. E sentir isso de frente até o fundo. Congela.

[Nota grave suspensa. Intérpretes sopram, como um vento. Vai de 5:58-14:45]
Lento, olha a tua cadência, lento. Não pira. Está totalmente o contrário. Não trabalhem individualmente, por favor. Sintam o coletivo. Muito bem. Controle a cabeça, não faz esforço, sente o tempo, abre o olho, não viaja, olha de frente, de lado, relaxa a cabeça, mais lento, a cabeça é o último, não o primeiro. Estica o braço direito. Estica. Estica! Não volta! Estica o braço, para o lado, isso está numa posição que não consegue acompanhar. E volta, volta. Aqui está o braço, não viaja. Sente o coletivo. Não espera a ordem. Não desça tanto, antes dos outros. Tira o outro braço, tira os dois, abre o olho, vai com o corpo, estica a diagonal este torço, e volta, sem tensão. Por que essa falta

de controle. Não viaja, abre o olho, pra não receber ordem, fazer ao mesmo tempo, não serve. Não trabalha com a memória. Livre cada um nesse tempo, cada um livre, nesse tempo, com essa delicadeza, que não se note que estou fazendo algo diferente.

Vai no que quiser. Não se trave. Sempre em câmera lenta. Use o torso, use formas diferentes, não se repita, tire essa bunda de onde está, em câmera lenta, para de ficar sentado, procura, não dá ordens sem você. Canta, Michele. Canta, Pepeu, junto com ela. Não se repitam, por favor. Fiquem livre, investiguem com o corpo. Entendam a entrada do som. Congela. Curto circuito. Tremam, tremam rapidíssimo. Congela. [Volta o canto] Congela. Depois do curto circuito, um pouco menos evangélico. [Mais ruídos vocais] Congela. Relaxa. [14:45]

14:51 Vai indo bem. E aí de repente começa aquela coisa [Hugo refaz o canto do coro]. E vai e fica horas. Tudo bem, adoro também. Entram em uma viagem comunitária chata, evangélica, gospel. Não é bom, não tem qualidade. [Hugo muda o ritmo para o mesmo tema] Dá no mesmo. Entra na comodidade, você não é criativo, não é partícipe de algo. Você apenas entra na festa. Não faz parte de um instrumento e sim de um ritmo. e não do que pode ser um instrumento dentro desse tempo.

Congela

[Novamente tema nas cordas. mas com variação melódica]

Parece um exército de fascistas, um regimento. Toca a musiquinha.

19:39 Vou partir para a pose mais divina minha. [Novamente tema nas cordas. mas com variação melódica]

21:08- Congela. Daqui todo mundo vai para um único objetivo. Todo mundo se transforma em Marilyn Monroe. Olho na plateia. Lento.

22:28: congele.

Depois vocês vão a MM [Marilyn Monroe] de cada um.

Assim como estão. Acho que se vocês colocassem um pequeno sorriso como de bebê, seria Marilyn.

23:31[Hugo cantando] Sorria para mim, ponha um pouquinho de dentinho, em câmera lenta, deixa ver o dentinho, abre a boca, mostra o dente. Encolhe a barriga para ficar elegante. Aperta os braços para que o peito floresça. Sente o seio. Não coloca cara de toureiro, é de Marilyn. Não esqueça: saia de você.

Uma cara de bebê. Sempre encolha os joelhos, e tira a bundinha para trás delicadamente, Jazz. Lento. Congela. Relaxa

Isso é o que temos que conseguir como grupo. Essa diferença de qualidades educativas, quando você dá a proposta "sinta a Marilyn que há em você", e você é você a Marilyn vai pra pq, não serve. Isso é apenas uma provocação. Todo mundo tem essas memórias. É pra desesperar. Sentir o que é entrar em um personagem.

[Demonstração de Hugo. Hugo retoma Marilyn cantando Happy Birthday]

27:06-28:04.

Não terminem até que não terminem. Sentir um pouco mais isso.

Eu gosto que sintam a mesma provocação. Vamos pedir agora o Obama de cada um.

Em câmera lenta. Não decide. Sente. Pra ficar em pé quando bate o vento. [teclado e percussão corporal. Uma marcha.]

Rotação. Para cima. Lento. Não se acomodem. Perdem o peso, dominar a gravidade, fazer isso lento sem interpretar. Só andar. Só andar. Reto. Pra frente. Sente o tempo. Anda normal. Só andar. Não interpreta. Alguém recebe um disparo e cai. [todos caem]

É terrível assim. Mais uma vez. Qualquer aluno contemporâneo faria isso.

33:44. Em pé. Correm no lugar. Corre, não pula. Ao mesmo tempo. No lugar. Mais rápido. Mais rápido. Olhem o tempo. Congela. Olhem o joelho. Mais peso na perna. Sente o peso. É a forma mais fácil de se equilibrar. No lugar. Trabalho de peso. Nunca pode ser o mesmo braço com a mesma perna. O peso está para frente. senão estou mentindo. Não treme. Faz oposição com os braços. No lugar. Congela. Não fica nessa posição forçada. Relaxa. Congela. [som de tiro. caiu um apenas] Todo mundo se dirige ao morto. O primeiro é o peso, antes de pensar no movimento. é o sentir o que tenho que fazer com meu corpo para virar para o morto. E todo mundo vai de seu lugar para lá eobre o morto, até virar uma montanha. Não pense, vá. Não pode ser assim, está de costas para o público. Lento, lento. Tudo é lento. Um grande cuidado. Equilíbrio. Não senta. É uma montanha. Dobra os joelhos, estão muito esticadas essas pernas. Muito juntas, muito altas, muito tensas. [38:58, cordas graves] Mas peso em teu corpo ao sentir a proximidade. Domina isso, domina! Dobra o outro joelho. Procura equilíbrio com os braços. Não force nada, só caia. Caia e fique. Fica. Quando estão todos em baixo, comece a protestar contra tudo já, em câmera lenta. Falando rápido.

Vídeo 2: <https://youtu.be/66yZjUiMZmo>

Morte. Não interpreta. Que eu veja o trabalho. Lento. Não interpreta. Só parar quando sentir. Tudo em câmera lenta. Agora exagerando como cinema mudo, todo mundo vê um monte de inferno em frente dessa janela. Lento. Fazer sentir o terror disso. Algo que não é teu, interpreta com o osso, com teu corpo, não com a cabeça. Sente o braço, não interpreta, sente mais que faz. Congela. Curto circuito. Congela. Troca de posição. Troca de altura. Congela. Alguém levanta e dança. Carmen Mirada. E outra. E vai enchendo. Olha o espaço. Não fica ocupando o lugar. Troca. Cabeça. Não se divirta tanto, trabalhe mais. Quadril. Congela. Só bunda. Mais ritmo e menos exagero. Só ombros. Ombros e braços. Relaxa os joelhos. Entra os quadris. E as cervicais. Carmen Miranda. Cantem "Brazil" Congela. [Hugo vai pra cena 6:30. Cantando. Todos cantam] Congela. Joelho dobrado. Ok.

Sentem um pouco aqui[Interrompe o exercício]

8:30 Hugo refaz os movimentos.

Pra que, se você não se cuida você interpreta. E não é você, é a sua memória, que às vezes nem você conduz, é corporal. É como você entra numa casa alheia e tenta ascender a luz na parede errada.

Então, não sinto que tenham a objetividade crítica do movimento. Se eu tivesse uma objetividade crítica então começo ter outra atitude, uma atitude mais agressiva, contestadora. Fica tudo uma exibição de mim. E são interessantes, diferentes, mas nada mais que isso. Fica uma coisa muito individual, que pode ser interessante desde que vocês preservam nisso uma qualidade de trabalho. Você pode ser livre e ser você, mas com uma qualidade de trabalho conjunto. Câmara lenta é câmera lenta, não significa 14 iguais e sim estar na mesma onda. Como conseguir isso?

Congela

Eu quero ver vocês aborrecidos com a mesma música. No rosto. Câmara lenta. Não faz força. Sentem. Não é fazer coisas. É responder a alguma coisa interior, que me leva ao gesto lento, claro, seguro, muscularmente seguro. Não exagerem. Tempo. Olhem de frente. Em câmera lenta cada um faz seu gesto de protesto. Lento. Todos juntos. cara e corpo. Bocas enormes, como de Guernica. Rostos gigantescos abertos, dentes, câmera lenta, abertos. E mantêm os gestos. Dentes. Abre. Congela. Vem com o dorso para frente com estão. Como se soprasse um vento atrás de vocês. Gol! Gol!!

Levanta e canta como uma louca.
Estrangula o teu vizinho em câmera lenta
Congela. Ok
25:19

é bom começam sentir esse sentido de qualidade e quando alguém quebra é tão notório. Você vê, como está tudo junto, percebe-se. Um desequilíbrio é imponente.

Não gosto muito de dirigir a coisa. Mas quando eu vejo que dá pra tirar partido, não tem porque não ter uma orientação pra ficar mais rico, e pra não entrar em uma viagem. Por que as vezes vocês entram na viagem, e esquecem que é um exercício, que pode trocar tudo em um instante.

[Roda de conversa final] 27:00. Como foi pra você?

30:14

Sinto que vocês não costumam sair da primeira provocação. [Hugo Demonstra] Viaja. Vocês estacionam. Não se permitem se perder para saber qual escolha exata.

Vídeo 3: <https://youtu.be/1djXWA6ICVA>

Vídeo 4: <https://youtu.be/j5y1RIBNDCU>

00:00 Vem cá. Vejam bem, o que eu acho um pouco careta [demonstração de Hugo sobre estrangular até 2:46.]

Por que você não pode passar por vários estágios e não por só uma intenção. Não quero fazer, me dá prazer. Como você se diverte nesse mundo de criadores. que vai descobrindo coisas quando está fazendo. Pegar esse domínio, isso é você que vai se instruindo, sabendo de seu peso, o peso dessa posição, da estatura, da sua dimensão. Aí começa a coisa.

Eu quero propor que fizesse como se você a "Última Ceia" com esse banco. O banco é a mesa. Vai. Não pergunta: faz.

Alegria e braços.

Congela. Canta. Todo mundo se movimenta enquanto ela canta. Em câmera lenta. Os que estão pé vão caindo ao chão.

Joelhos.

Congela

Todo mundo vai entrando na risada.

Samba

Congela

Ok. Aqui.

9:36

É meio louco quando deixam a qualidade quando entram na liberdade.

Voltam ao lugar comum.

Acho genial que todo mundo entre num samba pesado, mas não como uma marca. Porque aparece um e depois aparecem dez.

Uma das coisas interessantes é que você não perca seu lugar. Que eu veja que são coisas individuais que vão se harmonizando sem se cruzar ainda. Mas que uma célula que se posiciona nesse espaço até sentir, que vão entrando sem ordem.

Entenderam a proposta

O primeiro que quiser, que se levante.

Isto não está bem redondo [a rodinha das pessoas assentadas. Cada um vai se erguendo na roda, dançando sem sair do lugar]

Vai girando
Vai se soltando no espaço, sem perder o trabalho. Não se divirta.
Por exemplo, rapidíssimo, sem perder a qualidade. Aprendam a trabalhar.
Congela
Está tremendo porque teus joelhos estão presos. Dobra teus joelhos, sente o peso mais pra baixo.
Sambou
Troca de lugar
Sem parar. Como se fosse uma rua
Vai e volta.
Usa o braço, não se deixe aprisionar
Abre o cotovelo, abra seu espaço.
Congela
Só a Júlia. Por todo o lado.
Outro que quiser.
No lugar, sem parar. Rapidíssimo. No tempo, ritmo.
Congela
Só o quadril
Quadril e joelhos
Só o torso
E braços
Torso e braço e cabeça
Braço não sempre em baixo. Experimente.
Cada vez mais lentos. Está chegando a câmera lenta.
Lentos. Não pensa, no mais fácil, no que está em frente de mim.
Enforca
Lento
Peso pra baixo, lento, cada vez mais forte no pescoço, cada vez mais morto.
Lento. Domina o peso. Caiu. Mão. Caiu.
Venham
21:35 Eu sinto que é curioso: o que parece mais simples é o mais difícil de se conseguir. E você fica muito sem interesse por ser simples. As vezes você não arremata seu trabalho por um demérito que eu sinto. Não é geral isso.
É evidente quando você está se divertindo e sai do trabalho e passa a ser você. Não é mais um trabalhador, uma pessoa que está consciente de que está fazendo algo inconsciente pra fazê-lo. É difícil, mas é por aí. É uma liberdade consciente. Você sabe e dono de cada instante seu, e não de uma memória sua, contínua, que te leva ao mesmo caminho, mesma solução. É muito forte a memória do gesto com a voz e o pensamento.
EU sinto que não somos donos da imagem que provocamos. Como se em vê de fazer um Guernica, você faz qualquer coisa. Como sentir isso.
Há gente que está pegando muito bem.
Bom : saber porquê.
A câmara lenta está muito melhor. Mas estão esquecendo o peso. Tudo o que é rígido cai.
Não vejo a maldade do personagem.
Todos desse setor com cara de Judas. Coluna de Judas, olho de Judas. Lento. É dentro. A traição de dentro.

Não quero ver ordem, não quero ver trocas. Todos são Judas.
A traição está em qualquer lugar. Trabalha com tudo, torso, olho.
Não interpreta, preocupe-se por uma resposta honesta, física, e não gestos que passem por minha memória.

Braço morto é difícil, na câmera lenta é impossível.
Não esquece o personagem.
Aprendam a fixar o olhar, penetrar com o olho para frente, não pedir permissão.

Vídeo 5: <https://youtu.be/2uoO6rMOBkN>

Segura por dentro essa traição

Congela. Não faz algo que não pode.

Deixem entrar o ritmo bem devagar, mas eu tenho de ver. E você vê no seu companheiro. Não fique olhando para o chão hipnotizando em si mesmo. Sente o tempo como está passando na coluna de todo mundo, como se marca, como estou junto. E vai trabalhando o gesto, o gesto vai crescendo com o movimento. O rosto vai ficando alegre. Muito olho, muito olho. Olho grande. Trabalhem o ritmo. Foi o primeiro que pedi. Mais alegre, o corpo mais alegre. Já ficando genital. É um equívoco de tema. Levanta esse braço pra deus, abre o peito pra ele, mexe o peito pra Deus. Pra cima. Abre mais ["Bate o que não tem"]

Para!

Cuidado com tua memória. Você fez natação? Você nada pra caralho.

TRANSCRIÇÃO 10 - 23/05/2017

MARCUS MOTA

[Eu na guitarra

Hoje há material para desenvolvimento de material musical para cenas.

Eles ensaiam, e eu fico explorando mais livremente.

Depois juntam a música e os atores.

Ou seja, dentro da mesma sala, os dois grupos de intérpretes ficam construindo suas cenas e na mesma sala o compositor-música se propõe a construir seus sons, que estão tanto ligados ao que acontece na sala quanto seguem sua própria lógica.]

Vídeo 1: <https://youtu.be/k3t592T6GyA>

[Hugo começa reclamando sobre a tarefa de cada um escrever 4 ou 5 linhas sobre o processo para a Revista Dramaturgias, que não foi feita]

3:33. Bom, dividimos em dois grupos de 9. Vocês têm 15 minutos para pensar um trabalho sobre violência e repressão. Metade de palco de uns, metade do palco para os outros. Não quero nem pensar, nem dirigir, nem nada. Pensem vocês, organizem vocês e 15 minutos pra isso.

Vídeo 2: <https://youtu.be/EFNTz9uKsXQ>

[Construção do tema I, relacionado à violência.

Interessante ver as variações no tema.

Há ainda levantamento de outras possibilidades.

Na transcrição é interessante notar e elencar esses materiais como estoques de temas, e temas em desenvolvimento.]

Vídeo 3: <https://youtu.be/PHzOLoXvIWU>

[Variação do tema I:

Uma melodia ascendente nos médio-graves e a base rítmica harmônica em resposta. Na verdade, a base harmônica é o que conduz, à qual se contrapõe a melodia, que é um riff de baixo, soando oitava acima.

Interessante ver as variações na base rítmico-harmônica]

Vídeo 3: <https://youtu.be/mt-9gQS5-X0>

[Depois dos 15 minutos, Hugo comenta o que viu, enfatizando a questão de muitas vezes os intérpretes tentarem trazer para cena uma violência real]

... que não seja real, senão não tenho com quem trabalhar no outro dia. É uma das coisas que temos que trabalhar. Por isso eu falo, não se esqueçam das coisas que temos trabalhado. E eu vi outra vez voltar a interpretação. Esse é o erro da interpretação, dessa maneira, esquecendo tudo que você aprende para poder realizar algo, todo trabalho muscular que você tem para passar uma violência sem a necessidade que isso seja um golpe decisivo e acabe com o outro. Essa é uma coisa básica.

Vocês querem mais tempo? Eu parei para que entendam isso, porque senão parece uma brincadeira infantil. Trata-se de ter um comprometimento com o que estou fazendo. Havia aqui coisas bem interessantes, mas de repente muda para algo grosseiro.

2:33 Outra coisa: Muita face[cara]. Muito mais cara que músculo. Não, Não: limpa isso. Que eu possa distinguir corporalmente que está de um lado, e que está de outro. Não sejam vulgares, saiam dessa vulgaridade. Entendam o que é mostrar de uma maneira diferente. É pra isso que estamos trabalhando tanto.

Vídeo 4: <https://youtu.be/1UiKMCq7Nl8>

O que significa deter o outro em vez de só agarrar o outro. O que significar se impor ao outro em vez de machucar o outro.

[gostei de um tema no final do vídeo]

Vídeo 5: <https://youtu.be/DrlPMlpzNwl>

Falta de equilíbrio quando está realizando algo. Sempre fica sujo. Eu vou pegar o cara e, em vez de pegar com segurança, faço assim, com movimento sem base. O tempo inteiro isso é sujo. E não apertem, não machuquem, não deixem todo mundo como uma girafa.

Vídeo 6: <https://youtu.be/cNIUWoYbEpl>

[Cena grupo 1. Primeira demonstração]

[Tema em E. Mais cordal]

Vídeo 7: <https://youtu.be/FI-K7ONAX2A>

[Cena grupo 2. Primeira demonstração.

Tema 2]

Vídeo 8: <https://youtu.be/-imrUAqTE4o>

[Cena grupo 2. Segunda demonstração.

Variação tema em E. Uso de nota pedal.]

Vídeo 9: <https://youtu.be/wkKKjUagBgl>

[Apresentação do grupo I [00:4:38]]

[Música: Em partes, materiais diferentes.

- a. Entrada: uma mais agitada,
- b. A partir de 1:35 mais calma.
- c. Todos levantam a partir de um grito, a partir de 2:48, até o clímax.
- d. A partir de 3:44, transição, retoma motivo de a-, mas mais lento. Termina com um acorde. vai até 4:38.]

[Hugo:]

00:20 Todo o espaço é de vocês. Então não tenho porque me concentrar em um ponto

[Hugo comenta:]

4:52: Coisas feias, por exemplo: por que me levanto e fico em posição para falar? Estou deixando vocês livres para que mostrem o que aprenderem e não pra repetir o que já sabiam.

Em de ter um trabalho que tem uma força, um desenho.

[Hugo critica usar uma frase isolada por um intérprete. No lugar disso propõe pegar as palavras e multiplicar entre os integrantes do grupo, fazendo um coro.]

Quando vão pegar alguém, fazendo isso de uma maneira absolutamente simples, sem nada teatral.

E fico assim para dizer o discurso, e já tenho a cara de mau de antes. Não quero essa solução rápida e fácil.

Antes de passar para o outro trabalho, quero que façam mais uma vez isso, corrigindo o que falei. Não quero caminhando como um neném, mas que quando me levanto vou pegando minhas posições até chegar no lugar e acabou. Não tenho que acomodar-me.

Suja o trabalho. E não tenho equilíbrio, não mostro pernas, não mostro braços fortes, nada. É nada mais que o intelecto e a repressão. E a brutalidade. Em vez do desenho da brutalidade. É só a brutalidade. Se preocupem com isso. Uma vez mais.

[Reapresentação da cena do grupo I {9:20-

- a. Tema 1. Intérpretes andam no espaço.
- b.

9:52 Hugo interrompe para comentar:]

Por que uns congelaram no movimento de andar e outros pararam firmes, como se não estivessem andando?

Pois se congelam tem de parar no passo e não na posição firme em que estão.

[a. Tema 1 Intérpretes andam no espaço. 10:29

Congela 11:10. Hugo comenta:]

Por exemplo: você vem aqui e faz isso. E sai. Não posso fazer isso [usar os braços] Isso pra mim é um desenho. Entendem? não têm braços. É impressionante.

[a. Tema 1 Intérpretes andam no espaço 11:52

12:15.[Hugo comenta:] Congela . Não foi uma boa ideia ficar juntos. Ninguém te obriga a parar do lado dele. Se ele parou, você poderia ter prosseguido buscando o seu espaço.

[a. Tema 1 Intérpretes andam no espaço 12:41]

12:50. Outra vez você para do lado dele. Uma vez mais. Acabo de falar.

Congela: 13:25

Por que juntar as pernas? Uma vez mais

[a. Tema 1 Intérpretes andam no espaço 13:32]

Para. 14:10

A primeira coisa que vocês têm de entender é que quando para, flexiona o joelho. Isso te possibilita ficar com uma perna na frente e outra atrás. Por que se colocar rígido? É nada mais que parar. Ok? Caminha.

[a. Tema 1 Intérpretes andam no espaço 14:29]

Ok, parem: 14:36

Primeiro, segundo estou entendendo, houve marca, e vocês marcaram, vocês vão andando, normal, daí a maioria dos homens começa a diminuir a velocidade e num momento dado param. Abre sua cabeça, não sofra. Você sofre pra fazer. Caminho, diminuo a velocidade e paro. Não vou parar mais.

[a. Tema 1 Intérpretes andam no espaço 15:32 - 21:52]

Tema vai para os agudos em 15:49

mudança em 16:45, transição para algo mais lento. Intérpretes no chão.

Tema 2. 17:01.

Tema 3. 17:51 uso de vibrato.

Em 18:33, grito para intérpretes saíram do chão. Variação do tema 1.

em 20:32 outro tema, para a fala e agitação do grupo.

em 21:21, volta o tema 1, para acabar a cena. cena acaba em 21:52.]

Vídeo 10: <https://youtu.be/8v3EMEryqG4>

[Grupo 2. 0:53- 5:55

Tema 1. cordal. 0:53 -2:04. Câmera lenta

Tema 2. 2:05 Acordes com mais dissonância, usando as cordas soltas. Mais grave.

Tema 2. 4:16, a partir de uma chamada nos graves, vai acelerar nos graves e depois nos agudos em acorde rítmico repetido.]

6:04 Eu achei um massacre total: sem desenho, um corpo em cima do outro, não dá pra perceber nada, quem é violento, quem é reprimido, só se vê uma mistura, uma massa. No começo foi melhor, bem melhor. Pois desenvolveu pra um em cima do outro. sem desenho, é brutal, não tem cuidado com a câmera lenta. Não há trabalho corporal, é só um trabalho intelectual. O corpo não responde. É só uma ação violenta, sem definição. Vamos aproveitar que esse grupo está aí, dividir em casais, dois a dois. Eu não disse homem mulher, casais. Dois em dois. Duplas. Usem todo o espaço. Não me parece inteligente ficar perto da janela ou da barra de ferro. E não entendo porque está meio vazio [o espaço]. Ok. Não vou definir. Um olha no olho do outro e decide: um é forte, e o outro é passivo. Um é violento e o outro não. Em câmera lenta.

Ok, parou. Isso não é câmera lenta. Vocês não vão atrás de uma emoção interna, vocês vão imediatamente a um desenho. O desenho é provocado por minha emoção interna e não por um desenho que faço de fora. Isso me leva a um lugar comum. Trabalhem internamente, não de fora para dentro.

Exercício com o grupo 2. 8:35-13:14

Mesmo exercício com o grupo 1. 15:22- 20:52.

Início mais lento. Passa para uma abordagem mais rítmica.

[Hugo vai falando:]

Não pode ter falta de equilíbrio.

Cuidado com o tempo

Não permita que a emoção troque a minha qualidade.

Lento. Segura o equilíbrio.
Trabalhar com todo o corpo. As pernas estão imóveis.
Lento!
Congela

[Hugo comenta sobre focar a ação, lentamente, em uma ação quanto a uma parte do corpo da outra pessoa.]

Quando você está fazendo o que o corpo te permite fazer, sempre dá certo.
Levanta todo mundo. Uma dança alegre pra todo mundo dançar.

[24:13. Riff]

Separe as pernas.
O chão está quente
Todo mundo pulando
Pulando e dançando
Braços
Use o espaço
Congela
Respira
Não se movimente. Só respire.
Os problemas são os joelhos de muitas pessoas que não estão dobrados, isso machuca. Tensos não. Dobrem os joelhos.
Ok obrigado.

TRANSCRIÇÃO 11 - 30/05/2017

MARCUS MOTA

[Ainda sobre criação de performance "Democracia"
Duas guitarras: Marcus e Carlos.
Hugo no tambor.]

Vídeo 1: <https://www.youtube.com/watch?v=3xlbzjHwwAY> [sem acesso]

Vídeo 2: https://www.youtube.com/watch?v=zLX_vHD1dN4

[00- 30:05]

[Hugo fazendo a coreografia contando os passos. Montagem a partir da palavra Democracia.

A palavra é dividida em sílabas. De - mo- cra- ci- a
Movimento de marcha, em 4/4. Na última sílaba, ergue o braço direito. Depois em inversão o braço esquerdo

Roteiro:]

Primeiro, todo mundo fora do espaço. Depois, caminhada.
Entra alguém com a música.
Entra como gente comum, que sai e caminha.
Depois entram os outros.
[música: manter o pulso. Um riff, baseado em um pêndulo harmônico A/ Bb]
Depois acelera pra criar um caos de movimentação. Até uma parada.
Muito bem. Paramos.

Depois que entra todo mundo é um processo de aceleração até a corrida. E é corrida! Não é bater um no outro. É corrida limpa, como um monte de abelhas. Depois queda [no clímax sonoro]. Isso vocês podem fazer com a voz, e não o tambor. O problema é dar a ordem antes de sentir que você ficou exausto com o que está fazendo. Não é uma marca: é um limite. É onde eu chego no meu limite- caio.

Parou. 14:54. Acho que estão começando a caminhar muito rápido. Então não tem progressão. Não tem nada a ver com a música. [para músico] E acho que você pode improvisar outra coisa também, pra ver qual a melhor e não sempre a mesma.

[Mudança do riff]

Para! Por que ele toca e é uma ordem para sair? Por que que não esperam, pra criar um espaço, pra que as pessoas sintam o som? Ah não: tocou a guitarra, é a senha. Trabalha por senhas, não trabalha por emoção.

[fazem os movimentos. No auge caem. Hugo pede para continuar som lento. Depois cinco fotografias.]

Na quinta fotografia, todo mundo em pé, reto, em qualquer lugar. Uma vez mais desde o começo.

Gente, todas as coisas simples são tremendamente complicadas de fazer. Quanto mais simples, mais complicado. Tome a direção de estar juntos. Estar juntos.

[mudança de riff. Sons mais abertos]

[Interrompe. roda de conversa]

Pra você tem alguma imagem no que está acontecendo aqui? O que vocês, se fossem espectadores, veriam?

24:19: Como vejo que não têm muita imagem, vejo gente que se levanta assim e assim

A ideia, se estamos trabalhando sobre a palavra “democracia”, se estamos trabalhando sobre o momento político que estamos vivendo, estou indo perfeitamente bem. Suponhamos que cada um tivesse uma bandeira, um pano vermelho, que corre. Seria maravilhoso. Estou indo para a manifestação. Eu, de repente, estou na manifestação. Quero que lembrem do argumento. Isso deveria estar na cabeça sem que eu falasse, pelo ideia do que estamos fazendo, do que estamos trabalhando. Então, estou indo. Por estar indo, estou dentro. É quando cruzo com os outros. Então não façam tão rápida a corrida. O cruzamento é muito interessante. Aí vem a corrida. Por que a corrida? Porque estão me perseguindo.

Então [para os músicos]

Faz ritmo de cavalos. Faz som de polícia. [para os intérpretes] Gitem!

O melhor que fazem é gritar. rss

[para músico]

Não, cavalo tinha que ser muito mais. Isso! Falem [todos ao mesmo tempo]

Ok. Musicalmente.

Ok.[para músico] Música de caminhar [novo riff]

Tá muito simétrico, muito 1234 sempre. Não, não, não. Não, música assim, com ritmo, bá, tchum, bá, tchum. Mais oriental. Deixe que a música entre, que o som entre, não se preocupe com a melodia.

Não tem jeito. Você não me entende, Marcus. Eu tô pedindo uma nota, um acorde ficar duas horas. Não é uma orquestrinha.

Já tá desesperado. Se não tem um ruído ao lado de outro... é impressionante. Não existe silêncio pra você. Tudo isso suave, para fazer forte quando vem a polícia.

Depois comecem a falar, quando fazem o cruzamento. Já está gritando.

Vídeo 3: <https://www.youtube.com/watch?v=hifxdMiRccY>

[00- 11:01]

Já está gritando.

Continuem falando. Alguém começa a gritar "fora". Depois todos gritam. [movimento para acelerar. Grito final.]

Vocês próprios devem sentir a bomba. Eu adoraria fazer uma coisa truculenta. Que todo mundo tivesse "estalinhos". Entenderam. Aí eu adoraria que jogassem uma bomba grande. Pode ser uma bolsa com farinha dentro que explode.

Coisa pra todos: estalinho, uma bolsa de papel com pouco de farinha. e um pequeno balãozinho com tinta vermelha, suco de uva. Todo mundo se levanta com uma mancha vermelha.

Caminho, vou para a manifestação. Com a bandeirinha. Um triângulo verde, vermelho, [várias cores] Ou cores do Brasil.

O importante é não pirar.

Em cada toque de tambor.

Primeiro o caminho.

Depois o cruzamento

Tem que começar a falar baixo. Se vocês aos dois minutos estão gritando, vocês tiram dez minutos das pessoas para ver o crescendo das coisas. É preciso ver o crescendo. Não precisa mais "Fora Temer!" Todo mundo grita "Fora". E alguém grita "Diretas já". Vamos experimentar.

Esperem aquilo de caminhar. Que eu veja só um, depois três.

Música [novo riff. Nota suspensa. Outra guitarra ritmo com wah wah]

Vídeo 4: <https://www.youtube.com/watch?v=qduF7GHbiSE>

[21:34]

[Começam a música "Que país é esse", do Legião Urbana.]

A gente vai se unindo na canção.

Movendo as camisas, como bandeiras.

Ok. A camisa faz oito por todos os lados. Quando começamos a cruzar, as bandeiras estão no alto. Quando corremos, fica lá em cima. E caem com ela.

Não é dançar, é sair. Olha de frente.

Comecem a falar. Baixinho.

Para músico] É outro espaço. Caíram. É outra provocação. Não é a mesma de correr.

[Levantam. fotos]

Começam a bater. [Jogo com a palavra democracia] Levantando.

Demo deca deci de a

Demo demo demo

Democra democra

Democrací

Democraci á

8:48- No chão:

Olham pra mim [faz o jogo com a palavra democracia]

Demo deca deci de a

Demo demo demo demo

Democra democra democra democra
Democrací[levanta o braço] Democrací Democrací Democrací
Democraci á Democraci á

10:07 [interrompe] Ok. Ok. Uma coisa que é péssima é que vocês não têm noção de musicalidade. Tocaram três e já entra todo mundo. Vai tocando um, dois até no último momento apareçam todos.

[começam com pancada no chão]

[coro :

Demo decra deci de a

Demo demo demo demo

Democra democra democra democra

Democrací [levanta o braço] Democrací Democrací Democrací

Democraci á Democraci á Democraci á Democraci á

[11:17] Parem! Não pedi que se levantassem. Até Democraci á 4 vezes. E congela no "a"de democraci á .

[12:27] Já no "a"de democraci á tem que estar como eles, com o joelho no chão. Um só braço no ar. A bandeira fica no chão.

Braço pra cima. Que eu veja o punho ameaçador.

Agora levantem e sambem "Democracia"

14:44. Quantos minutos? Vamos fazer uma vez inteiro? Vamos ver se no democraci á , levantamos a bandeira no á . No último.

[Outro riff.]

[caem] Não façam nada até nova provocação. É preciso estar atento.

[19:55]

Aqui um segundo [roda de conversa]

Eu acho que dá pra começar.

Precisamos da bolsinha de papel pra arrebentar.

Eu gostaria que a primeira bomba arrebentasse quando você cai da primeira vez. Patrocino isso sem drama.

TRANSCRIÇÃO 12 - 01/06/2017

MARCUS MOTA

Vídeo 1: <https://youtu.be/GCkxRtq-UR8>

00 – 1:19:42s

[Duas guitarras. Marcus e Carlos]

[Hugo:]

Uma elipse, uma elipse.

O que estão fazendo um da frente do outro?

Espalhem. A sala de aula é grande.

[Começa uma base na guitarra, como baixo, para manter o pulso. A outra guitarra improvisa]

[Movimento e fala de autoapresentação. Cada um fala de suas dores]

Primeiro entra e fala para as pessoas.

Tenho que ouvir todo mundo. Fala pra todo mundo.

2:47. Eu gostaria que você fizesse assim [Hugo demonstra o que deseja com essa cena. Depois fala para a segunda pessoa entrar. Corrigir a segunda "Não ouço! Não ouço".]

Já foi. Troca.

7:42 Ouve, por favor! [Para os músicos. O último a falar elevou o volume, um crescendo e os músicos também. Foi preciso baixar o volume das guitarras.]

7:55 [mudei o riff, para algo mais melódico, escala descendente. Depois vou experimentando outras coisas. Para cada intérprete, um som.]

11:08 Volta o primeiro do círculo. Agora, no lugar de um só girando, vão entrando todos e não saem, não há troca. Quem entra anda e fala.

12:53

Hugo: O que vocês estão fazendo? O que vocês têm na cabeça? O que que temos pra fazer?

[Fazem uma roda]

13:35 Acho que vou começar assim. Gosto dessa ideia. O que não gosto é que de repente usem sua situação pessoal separada absolutamente da posição política. Gostaria que tivesse relacionado isso mais com a coisa política. Tem assim não ficar em um lamento cotidiano.

[Roteiro]

Então "Protesto".

O último fica.

Todos os cruzamentos.

Aí para e levanta a bandeira.

Daí uma fileira de pessoas, como se fosse uma rua. Não é uma linha, é um grupo. Todos com as camisetas.

Aí começa a subir a voz, todos juntos. Não entrando com gritos.

Daí as bombinhas. E daí começa a corrida. Cada um cai quando a bolsa arrebenta.

17:06 Ou seja: [fazer novamente a cena]

Levantem.

Caminhando. Círculo. Entra alguém. Precisamos já estipular. Você é primeiro entra um [mesmo riff de antes]

18:36 Para. Não vou repetir tudo. Esse foi o último.

[Vão entrando todos e falando ao mesmo tempo e se movimentando.]

19:17. Congela! Congela! O que foi o que eu pedi? Que falassem baixinho até formar um grupo. E que depois de fazer o grupo que aumentassem o volume até ir ao centro. Por que estão falando alto. Ensaiar significa seguir um plano. Ok. Continuem.

20:21[formam um grupo, que balança as camisetas como bandeiras.]

Por que fazem filas de cinco e três quando eu pedi de três? Tá mal. [redistribuem em filas de 4 intérpretes] Em três, por favor. Vocês acham que essa é a distância entre pessoas em uma manifestação? E que vai levantar o braço com a bandeira assim? Dá um passo pra frente, o primeiro grupo. Estica o braço, por favor. Vocês entendem como vocês matam o espaço?

21:40 Caminhando outra vez

[movimento pelo palco, para se pode se organizar em filas de 3 intérpretes, todos balançando as camisetas]

22:40. Tá mal. Caminha de novo.

[Ao fim, grupo marcha. e vai prum clímax. Hugo pede pra todos se sentarem. Nova roda.]

24:46 Não gosto muito. Acho muito escolar. Acho melhor quando começam a correr. Primeiro caminham, depois a corrida com as bandeiras. Isso é muito bom. Talvez para morrer seria preciso criar . Ou vamos ver...

Caminha, caminha rápido, agora tira o estalinho. Aí depois levanta a bolsa de farinha e explode. Com as próprias mão. Depois da queda, as fotos. Daí o jogo com a palavra Democracia

Uma música para acabar com o drama. Um merengue.

31:03 Eu gostaria que não interpretassem demais, que se sentissem pessoas vivas. Que eu pudesse ver uma pessoa da rua, caminhando. Vamos fazer de novo e medir o tempo.

Volto a repetir o roteiro

1. Roda- Música pra roda, que não seja música melódica, mas um acompanhamento para quem está falando. Como era a música para corrida de cavalos. Toca Baixo. Baixinho, eu falei. Faz a polícia. Mais baixinho. [Hugo nos faz lembrar de sons tocados na hora em outros ensaios. Dificuldades.] Depois vocês buscam

Ok. Roteiro pra todo mundo:

Caminham rápido,cruzamentos

Caminhada rápida. Bandeiras.

Correm

Explode a bomba

Caem

Cinco fotos.

Caem. Democracia.

Roda. Silêncio.

Música [polícia]

Não quero pausa. Toca no outro pra sair.

Ouve a música

[Mudar o riff depois dos deslocamentos individuais. Correm. Jogam bombinhas. Balançam as camisas como bandeiras. No auge caem no chão.]

49:15

[eu cortei o som e troquei a base, no lugar de deixar morrer o som junto com a queda dos intérpretes]

Por favor, silêncio. Sintam a coisa. Também não apaga o som. Deixa a morte até o som.

[abordagem cordal para as fotos. Começam o jogo com a palavra democracia.]

[52-18. entra um samba. Criada na hora]

Democracia queremos todos

[Termina com cadênciā.]

55:30. [Nova roda de conversa]

56:00. [para músico] Você vai construir essa música agora. E isso está pronto pra terça feira. O discursinho... é impressionante como não sabem improvisar. Um as pessoas estão bem, outras não. Não quero que as pessoas definam um discurso. Quero que as pessoas falem bem. Termina com esse sambão e todos entram no baile.

TRANSCRIÇÃO 13 - 01/06/2017

MARCUS MOTA

[Hoje só uma guitarra.]

Vídeo 1: <https://youtu.be/TSZTQEWOfAU>

[apenas 0:06s]

Vídeo 2: <https://youtu.be/VnoPOTUcpUM>

[apenas 0:19s]

Vídeo 3: <https://youtu.be/lyK6eVSs4nl>

[apenas 0:32. falo que não estou entendendo.]

Vídeo 4: <https://youtu.be/OF1w65ktc9Y>

[duração de 36:16s]

[HUGO:]

3:20. Vamos fazer a roda, como aquecimento, passamos uma vez. Trabalhando a memória para ter noção clara de roteiro, trabalhar tempo, não se preocupem com a interpretação, espaço, tomar cuidado com o espaço, preenche-lo, saber porque estão todos juntos em um lugar. Sentir esse desenho. Não se preocupem com a interpretação depois vamos cuidar disso.

Observem o que pedi. Círculo grande. Sentir o espaço, o espaço que tenho entre meu companheiro, o espaço que vejo em frente. Está mal: há pessoas com uma distância enorme entre si e outras que estão muito juntas. Essa falta de observação é grave. A direção é grave. O necessário é que você sinta e não que alguém te diga isso. Espere que todos estejam prontos {para o músico} Caminha primeiro {para intérprete}. Não quebra a magia. Não é uma marca. É um sentimento. [uso o mesmo riff de encontros anteriores.]

5:47- começa de novo. Um slide.

22:33. Não é assim. É um, dois, depois três. Quebrem a fileira. Tensiona o espaço.

[Ficar em um grupo com a mão pra cima, segurando a camisa. Daí começa o andar da passeata.]

Tempo!

[Gritam: Fora! Depois correm e gritam. Daí caem. Fotos! Tentar jogo entre som e os movimentos. Dessincronizar som movimento. Não faz isso, não melodias, faz acorde]

[Pra fazer o jogo com a palavra Democracia]

Daí entra o samba

Alegria, cara! Samba!

Junta no meio.
Braços, camisetas
Abaixa!
Olha pra mim. Aqui é o público!
33"33. acabou

Roda de conversa
[para o músico]

Boa essa mistura de samba pra um, buscar um tempo pra outro, para outro silêncio total. Não ficar em uma máquina. Isso é pra todo mundo. Entram pra falar e ficam numa roda-máquina. Não ser porquê. Eu deixo. Deixei. Porque vou trabalhar isso hoje. Era a ideia. Mas o que é imperdoável, é que eu digo "samba", é uma vergonha. Meu pai dançava assim em 1950. [demonstra] Isso é você, é todo mundo. É imponente! Nada verdade tem que ter [demonstra]. Não sentem o andamento[tempo], sentem o cansaço. Sentem o tempo de velho, de derrotado. Tempo horroroso de ver, horroroso! Samba é samba. E não confundir samba com putaria. Não tem que descer o nível por ser samba. Samba pra mim é alegria, positividade. Muito boa a noção de círculo.

Venham aqui, plateia.

Vídeo 5: <https://youtu.be/9iD2PDc2C4c>

Ela fez em silêncio. Fantástico. Não tem silêncio esse trabalho. Como se fosse uma grande partitura: alguém é um acorde, outro nada mais que uma nota.

[Diálogo]

Marcus

Então é voltar como era antes.

Hugo

Desculpe, a coisa vai e volta. O que estamos fazendo sempre é transformando. E não fixando.

Marcus

A gente fazia uma música pra cada um. Então não tem aquele negócio...

Hugo

Não, não sei se isso é definitivamente.

Marcus

Pra mim fica melhor fazer uma pra cada um, porque eu tenho de ficar me preocupando com aquela marcha militar.

Hugo

Mas exatamente. Mas uma pra cada um de repente não interessa. De repente duas seguidas de alguma maneira, uma. Isso depende da sensibilidade, do tom da pessoa que tá falando. Do que eu vejo que ele vai dizer e que já sei que ele está dizendo.

[Para o ator]

Como você diria seu texto sem palavras?

[ator demonstra]

2:30 Agora faz esse mesmo movimento sem o texto

3:25: Ok. Agora vamos fazer assim. Entra falando com a camiseta mostrando. Rápido, mais rápido. [Hugo fica acelerando as ações. Depois pede para parar. Movimento antirrítmico. Entra rápido, e depois para no meio.] Trabalha em círculos, no meio.

5:30- 6:13 [Hugo vai e demonstra o que quer. Mostrar a camiseta.]

Fica como um toureiro. Congela. Vai girando. Pra todo mundo. Pode sair. Sem deixar o trabalho. Continua fazendo o trabalho até chegar o companheiro.

Estão como soldado. Fazem o que quiserem nesse círculo.

Não. Pega a camiseta em câmera lenta. E sobe, sobe lentamente até o peito. E faz um nó embaixo dos peitos. Lento, lento. Com uma sensualidade enorme. Abaixa um pouco a calça. Agora lentamente. Agora vai virar lentamente mostrando pra todo mundo. As curvas. Agora volta tudo como estava e faz o texto.

13:30. Nossa, estou muito contente com esse curso.

Não pensa em algo literal. Pensa quem é você, é um picolé, o vendedor de picolé, que ritmo tem essa pessoa, que andamento[tempo] tem essa pessoa ao andar, como ela anda, como ela é.

Ok vou sugerir uma coisa. Vai lá. A qual esporte você associa essa pessoa? Ele gostaria de quê? Futebol. Pode não gostar, mas não tenha vergonha. Futebol!

Você está fazendo uma coisa frontal. Você que driblar cinquenta mil jogadores. Vai pra aqui, ó: corre, corre! Passa um, passa outra. Agora mistura isso com samba.

Ok. Agora pensa que eu em nenhum momento vi a palavra picolé. Agora usa esses elementos pensando nisso.

Caminha. Vende picolé.

Não aqueles picolés. Simpático. Chilique de futebol em 4 frentes. circular.

Congela fala.

Câmera lenta pra aqui.

Olha pra nós

Deita como um caranguejo. em círculos.

Pum fica de bunda para o teto.

Agora faz o que você quiser com tudo isso.

Ok. Uma vez mais. Puto da vida. Estava em banco de reserva. E só entrou porque o outro se machucou.

Ri na saída. Não finge que ri.

Vai lá e faz cócegas nela.

O dia que você reproduzir isso, você é uma atriz.

Trabalho sem memória afetiva. Memória afetiva é o que chamo de aplauzômetro.

Não sejamos literais. O que importa é o clima do que estou dizendo e como expresso isso corporalmente. Procurar antagonismos totais.

Faz um boxeador.

Vocês fazem bem da cintura pra cima. As pernas estão presas. Há sempre o mesmo passo rígido.

O que sinto é uma total utilização do espaço.

E vem direto pra diagonal. Para no meio. E vai pro outro lado. Usa o meio. É uma estrela. Volta de costas. Bate, sente, sente o soco. Vai pra trás.

Vai na diagonal. Vai até o centro. viro vou à outra ponta. Venho de costas. E agora vira pra outro lado. Vai.

Caminha

fica no centro

gira pelo lado esquerdo

vai para um dos cantos

volta de costas

gira sempre pelo braço esquerdo.
fica no meio
gira em volta de si.

É uma roda.

Se fosse na tv. Se você sair do foco.
Saber onde está o meio, para saber onde está o círculo.

[A partir de 32:00, Hugo demonstra]

Em vez de ficar morto, buscar como fazer isso.

36:26/38:30 [um sambinha. Depois Hugo demonstra]

[treinamento da transição da cena de um intérprete para outro]

Cante.

Você pode ser classe média, perua, poodle.

Canta pra mim.

Mãos na cintura.

Sensualidade.

Você insiste em ser como você é. Dá muito trabalho.

Vídeo 6: <https://youtu.be/Wa5vPd1E8UI>

Alonga o Ili.

É divertido

Meia hora de I.

Volume. É teatro.

Parada.

É impressionante.

Eu não sei

A outra perna.

Improvista

Abaixa um pouco

Sente o peso. Levanta.

Para o outro lado

Agora canta todo o texto

Girando.

Não perde o andamento.

Improviso.

Ok.

É muito difícil

É preciso abrir o portão.

Se perde muito.

Você se cansa, se duvida.

Falta muita gente

Cada um podia fazer esse exercício e o Marcus tenta variar.

Eu quero quinta feira terminem esse trabalho com Marcus.

É um material riquíssimo.

Vai para casa e trabalha.

Até quando.

TRANSCRIÇÃO 14 - 13/06/2017

MARCUS MOTA

Vídeo 1: <https://youtu.be/4g2rzVfX2o4>

[Ensaio. Hugo sentado em uma cadeira. Guitarra Carlão.]

[Início. Repassar todos os textos produzidos pelos alunos. Cenas breves. Todos falam sentados. Hugo comenta cada texto.]

1. Sobre racismo. sobre o modo de falar. No lugar de uma única sílaba, acentuar a frase ou palavras.
2. Cotidiano. uma realidade de todo mundo.
3. Professor. Um pouco mais raivoso. Diga sorrindo o texto.
4. Eu sou formada...
5. Violência policial. Tem que ser mais preciso, sintetizar, e levar para um lugar mais positivo, forte.
6. Texto mais com baixo corporal. Vender o corpo.Como um anúncio. "Esse é o caminho".
7. Eu sou mulher. Corpo. cuidado. Outro dia você algo mais forte. Quando escreveu, ficou caretão. Você foi mais agressiva, mais contundente. Sem sofrimento.

Vídeo 2: <https://youtu.be/22vA7TYiKdM>

[Duração 35:07s]

[Roda de ensaio]

Até quando tenho de dizer que tem de ter a mesma distância entre as pessoas. Quantos somos? 12 pessoas. Há uma em frente da outra em diagonal.

[Agora os textos são apresentados em movimento. Cada um apresenta seu texto com gestos e movimentos. Seguir uma sequência de ações. Enquanto cada um fala, a guitarra faz intervenções]

1. [Anda, tapas no braço, no rosto. Depois fala. E não para as ações enquanto fala. [mais rápido os gestos, até começar a falar]
2. Texto mais com baixo corporal.
[Hugo se levanta e vai fazer uma sugestão. (7:54-9:20) Se relaciona com os que estão em cena]
[O ator faz novamente, a partir da cena de Hugo. Hugo comenta que não escuta o que o ator fala, e que a cena foi pensada para a rua.]
3. [o rodízio entre os intérpretes se faz quando no final da sequência um se dirige para o próximo intérprete] Cansei. Mulher x homens.
4. pensamentos repentinos. ["Vai caminhar em círculo também? Volta. Lembre que disse fazem o que quiserem, não esperem que eu marque, fale pra um pra outro, vai em diferentes espaços."... Não fale pra você, não fale para teu interior. Fale para o outro. De novo.]
5. Absurdo Estudante de pagar 20 reais.
6. Coragem.
7. Sou uma mulher. beleza imposta. Pedaço de carne
8. Sou formada em uma das melhores universidades...
9. Professor de artes cênicas num país... [ninguém vai ouvir. Vocês precisam entender que quando eu falo que ninguém vai ouvir às vezes não é tanto o volume. [daí Hugo mostra como a articulação é importante].

10. [20:54- Amor, volta: você não pode caminhar assim, você está em minha aula. Dobra o pé para caminhar, articula o pé pra caminhar. Levanta o calcanhar quando vai dar um passo. Vocês aprenderam. Mas quando vão interpretar, apagam o que aprenderam.] Eu sou gay, não gosto do meu corpo...

11. Olha lá o corpo estendido no chão. Violência policial

12. [fala daí] Caminham de posto em posto. Filas... Eu não quero mais ser um noticiário de tv.

26:28. Ok, todos aqui [uma roda em torno do Hugo. Depois de comentários gerais, são repassados os textos. Todos sentados, como do início do encontro]

Primeiro, Carlos. Uma coisa que fizemos com o Marcus outro dia. Diferentes coisas para passar a uma realidade.

Não podemos falar de cu cinco vezes seguidas.

Há um montão de problemas

Leve o problema pessoal a um problema nacional político. E não a uma queixa pessoal. Como começar a cuidar o que somos?

Em geral, eu gostaria que as interpretações, isso cada um pratique sozinho, não dirigido por mim, mas eu gostaria que em geral não fossem súplicas, não fossem "quejidos" [lamentações, gemidos], uma coisa dramática que eu não gosto, eu não gosto e fica cafona. Tem que ser mais uma coisa com Cojones [culhões], como se diz em espanhol. Tem que ser, quero que mudem [cambien] essa merda! Vocês têm de entender que em teatro tudo tem um significado.

Por que essa afetação e não segurança? O que está acontecendo? Há uma afetação geral, na qual tudo parece gay. E não é! Anda duro assim e quando vai fala... Afirme o texto com seus culhões e não com seu medo. Quem tem medo não consegue falar, não consegue se expressar. Fala sem medo. [aluno fala] Não. É um menino que cumpre uma ordem. Não é um cara que pensa; pensa e fala. Todos os símbolos são descobertos no teatro. Tudo: um movimento em falso e você trocou de personagem.

Vídeo 3: <https://youtu.be/i6rw3hx6Qvs>

Fala furioso. Não. Não é pela cara. Todo mundo acha que pelo rosto resolve tudo. e a voz continua igual. Não!

Fixa o olho! Fala pra dentro do outro. Não tem medo de falar pro outro.[falar. e respirar sem ficar resfolegante]

Fale claro e lento.

Os finais pra cima são horríveis [mais pro grave e não aberto e agudo]. Coloca todos os finais pra baixo.

Pense em algo que te ajude, num símbolo e não no teu cagaço

Não respire pela boca.

Tinha um colega que era epilético. Jamais teve um ataque no palco. Porque somos outra entidade. Assuma essa entidade. Não a sua, sempre a sua.

[até aqui trecho por trecho. Então Hugo solicita que o texto seja falado de novo, com o rosto do ator impassível]

Você só respira pela boca. Quanto mais respira pela boca, mais resseca a garganta.

7:40 Muito melhor. Infinitamente melhor. [para a câmera]Quanto trabalho que dá. Ah profissão cruel... mas satisfatória. Dá prazer ver o resultado 7:50.

Um bom aluno sai daqui e repete isso 30 vezes e grava e se escuta.

Qual vocês acham seria o melhor para abrir [o espetáculo]?

Você tem umas dúvidas enormes sobre você. Em vez de ficar sedutor, dominante, você fica assim... É uma careta, não é você.

17:20 Uma das coisas chatas em teatro é quando a pessoa fala como Ave Maria.
[repetição de padrão de entonação]

Como a gente começava? Caminhando.

Primeiro a roda

TRANSCRIÇÃO 15 - 22/06/2017

MARCUS MOTA

Vídeo: <https://youtu.be/XGHDCCnUT8w>

[Hugo em uma cadeira. Marcus e Carlos nas guitarras]

[Exercício. Roda. cada vai apresentar seu texto. Falam em sequência.

Vão levantando e andando no centro da sala. Hugo pede um samba. Poucas intervenções do Hugo.]

[muito tempo para uma base de samba]

9:04 [mudança da cena. Hugo pede silêncio. Foco em uma camiseta.]

9:45. Interrupção.

Vamos nos sentar, por favor.

É inútil pra mim. Eu peço as coisas e elas não acontecem.

Sabem, é impossível que ninguém tenha um pano quadrado assim em casa...

10:44 Olha, tive uma ideia. Acho muito confuso como está ficando. Vamos ver o que acontece quando criamos uma fonte.

11:20 N[úmero].1 começa. Fala a primeira parte de sua frase. Hugo retoma essa frase como uma canção. O intérprete agora canta em vez de falar. Entra o n. 2 e depois a n. 3, uma mulher. Cada um entra, faz sua performance em torno da roda e vai pro centro da roda.

14:12 [para os músicos] Por que não troca? Ela está trocando. Isso é o que eu digo. Aí por exemplo poderia ser mais rap.

[Transição feita pelo fim da fala do n. 2 e a fala da n. 3. ["Eu sou"]

Am / G. A n. 4 entra "Coragem", meio ópera. o n. 5]

Interrupção. 25: 35. Ok, para. [sobre o grupo no meio, que está com tecidos, fazendo uma fonte]. É impressionante que, depois de tanto tempo de trabalho, ficam assim, de uma forma horrorosa, a perna dura. Tente trocar. Por favor. Utilizem o que aprenderam, por favor! [Hugo às vezes se dirige ao som, às vezes à visualidade, às formas que os intérpretes criam em cena]

26:29. [Hugo interrompe pra mostrar como a figura centro da cena precisa ser construída.] Como se faz uma fonte? [ele vai arranjando cada figura em meia altura] E todas as bandeiras abertas [Fechar os espaços. Um grupo de figuras com panos. Todos em volta de uma figura central.] Já vou marcar o lugar [ele distribui em plano mais baixo os próximos que vão falar]. Tá claro pra todo mundo? [depois, Hugo corrige os movimentos dos panos. Cada um estica com os dois braços o pano. Depois da fala do intérprete sobre a revolução, ele joga o pano na fonte e todos caem. A fonte desmonta. Hugo manda refazer] Vai! Levanta outra vez. Faz a fonte. Rápido. Rápido. Sem fala. Ok.

29:52. Ok. que horas são? Silêncio. Acho melhor isto. Muito melhor que tudo, é. Venham aqui um segundo. [fazer uma roda em frente de Hugo. Retomada do que foi dito. Roteiro]

Então como é que é?

samba para ele.

Depois troca pro rap.

Depois vem o rap, que você [pro músico] trocou um pouco.

Daí vem o silêncio.

Depois a câmera lenta. Não se esqueçam da câmera lenta. É horrível sem trabalhar os joelhos. Na câmera lenta já aproveitem para irem tomando a forma da fonte definitiva e não pra ficar com essas pernas esticadas.

Antes sabiam de onde vinham. Vocês não parece que saíram de mim [Hugo fala sobre treinamento. Cada um que teve treinamento com Hugo se espera que tenha algumas técnicas] Então usem o que aprenderam. Trabalhem o que aprenderam, não sigam fazendo o mesmo de sempre. E tenham ousadia. Aprendam a ter ousadia.

Então, vem o silêncio, vem a fonte. Depois disso, o que vinha - a caminhada?

Então, em vez de cair, você poderia pegar assim e gritar :“Pega!” E ele sai correndo, e todo mundo sai correndo. Não. [pra todos] Faz a fonte pra mim. Isso é o que precisamos fazer pra fixar tudo. Faz a fonte. Ai ele joga a camiseta no outro e corre.

[tentativas com uma cena: o intérprete fala, joga a camiseta em que está no centro da fonte, depois se joga na fonte e é seguro pelos outros intérpretes e a fonte desmonta. Depois da queda, 5 fotos. Elas são partes de se ir do chão até ficar em pé. Depois de ficar em pé, todos caem. Daí começam todos a bater no chão com a mão. jogo com a palavra democracia. Depois de um tempo, Hugo interrompe, vai se sentar e fala:]

Vamos simplificar as coisas para ter clareza sobre o que estamos fazendo. Caiu! Força! [refaz o jogo com a palavra democracia. Até eles ficarem de pé e braços de ordem. Daí entra o sambinha final.]

O “democracia queremos todos” se não tiver coragem de fazer, é melhor não fazer. Porque é horrível desse jeito. Assim baixinho... Ou você começa com um sentimento de luta enorme ou não faz isso. Ou você tem coragem, ou não faz.

É brutal como trabalhamos isso e ninguém foi capaz de fazer uma letrinha.

[harmonia do sambinha Em E7 Am B7 Em B7...]

46:00 [repassa da cena do chão ao sambinha final.

muda para levantar em câmera lenta depois do jogo com Democracia.]

Sorriam! Abram os braços!

[4 vezes a palavra Democracia. Depois 8 (2X4) vezes a frase “Democracia queremos todos”. Depois volta pra 4 vezes a palavra Democracia.]

[Inserindo no intervalo do canto umas falas, discussões.]

53:38[Sobre as fotos. “É imediato , não é pra pensar”. “ São cinco alturas diferentes”]

57:08 [interrompe] É difícil de improvisar, é, é difícil assim. Eu digo :“escutem, escutem” e continuam cantando. Democracia... O que temos que fazer? Quanto custa isso?

[nova interrupção. roda. 58:27. Repassada a ordem das ações.]

1:09:31. Um tema interessante na guitarra.

TRANSCRIÇÃO 16 - 29/06/2017

MARCUS MOTA

Vídeo: <https://youtu.be/ohRlgNBnp4Q>

[Hugo na cadeira. Marcus na guitarra. Grupo em frente, em roda.]
Roda inicial

Hugo:

É sempre com a ideia de democracia. [lendo suas anotações em uma folha de papel]

Estão caídos no chão. Começa a música. E vocês no chão. Aí começa um esforço para vocês se levantarem. Esse esforço começa pela cabeça. Tentem se levantar a partir da cabeça. Quero trabalhar no tempo da fotografia, como nos pequenos slides.

Como se fosse um nascimento com forceps, como se fosse uma barreira que não consigo ultrapassar. E vou tentando me levantar. Quando estou conseguindo, a uma determinada altura caio. E daí a tentar e depois caio. Isso não é nada uniforme. É cada um em seu tempo. Até então todo mundo ficar em pé. Olha o que escrevi:

No chão. Cair. Tentar levantar. Conseguir à meia altura. Tentar buscar um horizonte com o braço. Como se fosse um boneco, não como se fosse um ser humano. Com atitude de boneco. Cabeça de boneco. Por exemplo. Fiquem em pé. Todos. Se olhem no espelho. Procurem trabalham como um boneco. Tudo flexionado - joelho, braços. Abre a perna e fecha. Cotovelo, abre e fecha. Sem câmera lenta. Nunca um movimento completo. Para fazer um movimento tenho dois movimentos para chegar a um lugar. Ton-ton! Isso: ton-ton! Fale ton-ton! Isso! [enquanto eles falam, comandos de movimento. Insiro som de batida de coração.] Troca. Troca braço! Vai caindo com esse movimento. Vai caindo. Caiu, ok! Levanta! Com o mesmo movimento. Não digam ton-ton. [inserir uma marcha em Am nos graves. Movimento harmônico pendular Am/ G] Tudo perna e braço, tudo junto. Cuidado, tá muito rápido. Não fica igual, não fica parado com os dois pés. Abre e fecha os joelhos. Parou! Boneco nunca fica assim [mãos pra baixo] boneco fica assim [mãos em oposição], em contrário. Faça um movimento disforme, como se fosse quase macacos [monos]. Boneco feio, boneco mau, boneco assassino. [retoma a marcha] E para: são dois movimentos e para! [Hugo fala, enquanto os estudantes agem] Ton-ton! Ton-ton! Ton-ton! Troca as pernas! Ton-ton! Ton-ton! Ok. [Hugo lê suas anotações]

[divide o grupo em dois subgrupos]

[para um] Para de caminha como um neném de mamãe!

[para todos] Olha que péssima roda, olha que péssima educação de espaço. E porque uma roda?

Caiu!

Para! Eu disse "dá trabalho sair do chão". Você, no segundo movimento, já está em cima sentada. Dá trabalho desgrudar do chão. É como se houvesse um imã grande que me puxa pro chão, que não me deixa sair.

Não, não: desde o chão é [mostra os movimentos cortados] Ton-ton! Ton-ton! São dois movimentos, nunca um. Não posso confundir isso com câmera lenta. Estão me entendendo? E não é só o dorso ou a mão: é tudo. Como se fosse o conceito de câmera lenta: é o joelho, é o pé, e todo o trabalho de sair do chão. Mas é aí. Ó: a música está ajudando bem de algum maneira.

12:06. Ok, parou. Estamos mal. [Hugo faz a demonstração do que muitos do primeiro público estão fazendo. Tá normal. Procurem coisas diferentes. Os outros. [chama o segundo grupo]

[troquei a música. baxei a sexta corda pra D. Fazer uma estrutura de oposição entre a nota grave em pedal e acordes]

Não tem desenho. Para! O braço ficou igual. Quero isso[demonstra]. Nasce um monstro, não nasce um ser humano bonito, lindo. Opressivo. Oprimido. Que quer arrebentar com tudo desde que nasceu. Quer destruir tudo desde que nasceu.

Ton-ton! Ton-ton!

Sintam o tempo dentro de vocês.

16:25. Gente, congela! [para para demonstrar o uso dos braços e mãos]

O que me interessa é sentir que vocês possuem esse tempo **Tan-tan! Tan-tan!**

Todos juntos

[Reafino o violão. Tema em Em, usando as cordas soltas. Slides, não usando tão graves.]

Muito melhor. Agora diagonal[mudança no exercício.]

19:35. Como um mostro, na diagonal, usando os dois tempos. Música

[slide . base cordal Am.]

[Cada estudante entra e apresenta individual seus movimentos. Desafio: produzir uma sonoridade para cada estudante.

n.1. base cordal. alguns comentários do Hugo. Enquanto o estudante ia produzindo ações satisfatórias dentro do exercício, Hugo ia pontuando positivamente - "Isso! Isso!"

N.2 [Variação da base cordal, com mais gestos agressivos, cortes, golpes]

Hugo: Não é contínuo [a estudante não seguiu o comando do exercício - dois tempos]

Para! Dá um tempo! Dá um bequadro! [sic!] É **Ton-ton!** e parou!**Ton-ton!**parou. Você não acabou de ver? não é diferente.

[interrompe] O que eu quero é o torso virado para cima. Olha, põe o peito pro teto. Esse braço tá normal. Isso!

Qualquer outra coisa esticada não é isso

Abre o peito, desloca, quebra!

Desloca o tronco! Não fica com o tronco igual que o quadril.

N. 3[Fui mudar o tema. Hugo falou. Não, igual!]

Opõe o tronco ao quadril. Quebra o eixo. Põe os braços pra trás, desloca ele de lugar.[finalizando sua sequência] Arrisque passos maiores!

[Na diagonal, como em um desfile, cada estudante apresenta movimentos a partir dos comandos propostos. Hugo acompanha as ações com comentários. O que ele vai aprovando ele vai dizendo : isso! Isso!]

n. 4

[em 26:28 inseri um crescendo. Hugo interrompeu dizendo que isso ia trazer instabilidade para a intérprete. Ele passou a marcar o ritmo para o qual eu devia voltar.] [para o músico] Disciplina, senão vai enlouquecer ela.

[Aqui e em outros momentos percebi que haveria outras possibilidades que um looping eterno nesses exercícios de interação entre som e movimento]

n. 5

Caminha! Não é pra ficar parado no lugar.

n. 6

Solta a cabeça!

n. 7

n. 8

Cabeça solta!

Opõe dorso e quadril!

Não vai pro chão. Não quero o chão agora.

Deforma mais. Quebra o quadril, quebra a cintura.

n. 9

Quebra pra trás!

Observa a diagonal!

Use a perna[apoio]

n. 10

Não faz sem pensar: quebra o dorso e desloca. O corpo quebrado. Mais baixo. A cabeça está sempre no eixo.

[emendou no exercício de quatro frentes. mesma música. a fila recomeça. mesma estrutura da diagonal. mudou apenas o comando]

1.

2. Não quero normal. Não quero uma figura linda. Quero uma figura monstruosa. Os joelhos estão quebrados, o braço está quebrado, o dorso está quebrado. Tudo quebrado.

Não vai pro chão. Não quero chão.

O braço está sempre igual. Usa o cotovelo. Desloca o cotovelo.

Isso. Vai, caminha assim.

3. Quebra a cabeça!

4. Abre mais os braços!

5. Olha as pernas!

6. A cabeça! abre os passos!

7.

8. Passos grandes. pernas esticadas não é bom. Quebra mais!

9. Encolhe o braço pra trás.

10.

[Nova dinâmica. No lugar de individual, em grupo.]

42:02. Todos juntos pra mim.

mais juntos. mais apertados.

Mesma música.

Agora façam o mesmo e se olhem para o espelho.

Não fiquem em linha. Grupo e não linha.

Se olhem no espelho. Quebra o torno. não fica reto.

Fiquem no meio. Vão girando. No sentido do relógio. Rodem.

Congela. 45:44

Cai [tempo no chão]

Não se acomodem. Fiquem onde estão.

46:58[Hugo pede para eu tocar seguindo o ritmo de uma percussão que está tocando fora da sala. Começo com uma base mais aguda, de oposição de intervalo de segunda maior. Indo e vindo. Hugo pede para eu baixar o volume]

Monstro em câmera lenta. Não decide.

Pequenos estertores.

É o mesmo tan-tan, só que lento. separado.

[o ritmo para lá fora. emendo um quase samba, com nota pedal]

Quero ver os dois movimentos - ton-ton. Só estou vendo um.

Olhe pros teus companheiros. Sente.

Mão tensa. Mão quebrada.

Cada movimento digam De-mo.

Congela. 52:26.

[volta a música} 52:33.

Congela: 53:34

Como esse jeito que vocês estão fazendo pode ficar mais anormal?

Vira o troco. Junta os joelhos. Já está melhor.

Põe o torso ao contrário.

Agora quebra a cabeça. Olha pro teto.
Olha pra mim. Isso.
Deforma mais o corpo.
Olha que diferença.
Relaxa devagar. Devagar...

1. TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DE MOVIMENTO ENSAIO DIA 04/04/2017

FLÁVIO CAFÉ

Vídeo 1: <https://www.youtube.com/watch?v=ZS3-iYrtk7Y>

- // -

Exercício da Canção Coletiva (Parte 1 - 00:00 à 11:20): Sentados em roda com o fundo musical de duas guitarras cada um canta um pedaço improvisado de uma música.

Observações do Hugo (numeradas em algoritmos arábicos):

1. Postura correta para iniciar o jogo. Estar dentro do jogo, dentro da viagem, sem se ajeitar ou se distrair o tempo todo.
2. Projeção: a canção tem que ser ouvida. Não adianta ficar tímido.
3. É preciso adentrar na melodia da música e não apenas contar uma história.
4. Há uma seriedade por detrás de toda diversão. É preciso se divertir, mas também aprender a fazer bem.

Exercício da Canção Coletiva (Parte 2 – 11:20 à 19:03): Todos levantam. O Exercício evolui para uma composição coletiva simultânea. Entra o movimento em duplas como dança de salão sem pararem de cantar. E trocam de duplas periodicamente. Ao final congelam.

Notas do Pesquisador (numeradas em algoritmos romanos):

- i. Chama a atenção a questão da Sensibilidade, isto é, como o exercício é feito não apenas para aprender habilidades específicas como cantar, dançar e improvisar simultaneamente, mas principalmente para aprender a vibrar com a música, adentrar a viajem e se despojar de limitações. A grosso modo é um exercício de Sensibilidade.

- // -

Exercício de texto (Parte 1 – 19:04 à 29:09): Cada um fala em pouco tempo um trecho de um texto.

Observações do Hugo:

1. Somar conhecimentos. Se já foi trabalhada a projeção no exercício anterior não se volta atrás.
2. Achar o “apoio” da cena no lugar certo, no caso na própria voz, pois é um exercício de voz. E não ficar mexendo a cabeça, perdendo energia.
3. Não se deve falar frases, se deve falar palavras. Dar o sentido de cada palavra do texto e não apenas do seu conjunto.
4. Ouve tua música, não interpreta. É preciso aprender a se ouvir. Trabalhar com o espelho para se conhecer, saber como você parece em cada emoção e qual a sensação de cada emoção.
5. O que quer dizer esse texto? O que eu quero dizer com esse texto?

Exercício de texto (Parte 2 – 29:10 à 48:48) [Continua no vídeo 2]: Qual é o substantivo/adjetivo que me provoca falar esse texto? Cada um pensa na sua palavra e um por um levanta e faz a dança daquela palavra. Uma dança expressiva, Pina Bausch, Hugo Rodas, Gisele Santoro.

6. (Para os músicos) Acompanha o que ela está fazendo. Não faz coisas pra ela fazer.
7. (Para a Atriz) Usa tudo. Até ficar sentada você trabalha.
8. Não se apeguem ao texto na memória, e sim à palavra e ao físico.
9. (Para um aluno cuja palavra é Revolta) Revolte-se contra o tempo. Cada vez mais violento. Olha para diferentes pontos. Troca, Troca, Mais, Troca.

Notas do Pesquisador:

i. A integração entre a música e a dança deve ser de igualdade. Tanto a música cria para o dançarino quanto o dançarino cria para a música. Essa é a diferença entre usar uma música mecânica para ensaiar e ter um músico presente no ensaio.

ii. (sobre a observação 8 do Hugo) O físico, a muscularidade deve ser um elemento independente do sentido do texto. Uma coisa é interpretar um texto figurativamente, como uma pantomima, outra coisa é se deixar inspirar pela emoção provocada pela palavra que por sua vez foi provocada pelo texto. Há alguns graus de separação entre uma coisa e outra. A Pantomima é direta (Sentido do texto → Movimento) No caso deste exercício podemos chamar de “expressivo” há um intermediário entre o sentido do texto e o movimento (Sentido do texto → Palavra Inspiradora → Movimento). E isso tem o resultado de abrir novas possibilidades de sentido não apenas para o texto, mas para a cena em si.

iii. (Sobre a observação 9 do Hugo) Aqui o aluno estava preso a um andamento específico (Lento) que estava sendo trabalhado pelos seus colegas. A Revolta contra o tempo tem o sentido de trabalhar outras variações do Parâmetro do Movimento Andamento. E “troca, troca, mais, troca” é uma estratégia para quebrar a racionalidade da expressão. Enquanto que “Olha para diferentes pontos” é um trabalho de Frentes.

iv. Não é preciso ser literal na interpretação do movimento. Há várias formas de euforia, de revolta, de tristeza, etc...

v. É visível quando uma dança é sentida ou não. A Sensibilidade consiste também numa habilidade de unir todos os Parâmetros do Movimento numa conjuntura que permita vivenciar aquela dança.

vi. Um fator importante com relação ao movimento é a manutenção da continuidade da ação, isto é, uma ação deve se transformar na outra sem que o intérprete interrompa o fluxo da sua “viajem”. Não há uma regra fixa para se fazer isto, mas há algumas estratégias que auxiliam o ator como:

- Repetir uma ação, transformando-a gradualmente, incrementando em outra movimentação. (O primeiro aluno a realizar esse exercício no vídeo é um bom exemplo disso)
- Mudar drasticamente e subitamente de ação visando minimizar o tempo de “decisão” entre uma ação e outra.
- Manter a mesma ação, mas alterando algum parâmetro do movimento.
- Dentre outras.

Video 2: <https://www.youtube.com/watch?v=p-XsWKU Eurw>

Exercício de texto (Parte 2 – 00:00 à 11:27) [Continuação]:

10. Era pra expressar o sentimento do texto a partir de uma palavra, ou o sentir da palavra e não uma história ou interpretação da palavra.

vii. (Sobre a observações 10 do Hugo) Aqui novamente entre a noção de sentimento ou de sensibilidade que parece significar uma não racionalização da performance. No caso performar procurando realizar uma história racional é diferente de performar deixando fluir a sensibilidade provocada por aquela palavra. Um dos objetivos do Hugo é justamente o de desenvolver essa capacidade sensível no intérprete. Outra característica da racionalização é a repetição constante dos mesmos gestos e soluções cênicas em contraposição ao descobrir de gestos novos não premeditados.

Exercício de texto (Parte 3 – 11:27 à 17:02): Realizar a mesma performance da parte 2, mas sem acompanhamento musical e em andamento rápido, o mais rápido que puderem. O Hugo vai chamando um por um para realizar a performance.

11. (Para um aluno) Explorar os diferentes pontos com a cabeça para não repetir sempre a mesma coisa.

viii. (Sobre a observação 11 do Hugo) Isso me parece uma estratégia para sair da repetição e entrar na sensibilidade: Alterar um Parâmetro do Movimento, no caso as frentes com a cabeça.

Exercício de texto (Parte 4 – 17:02 à 35:20): A Mesma coreografia, mas com o texto nos tempos que quiserem. É a sua música.

12. (para uma aluna) mais rápido e com mais volume. E depois, mais grave.

ix. Todo esse exercício me parece muito efetivo para o trabalho de sensibilização do texto, pois mesmo que a coreografia seja ultimamente descartada numa possível apresentação a experiência sensível de ter feito aquela coreografia permanece no intérprete.

x. (Sobre a observação 12 do Hugo) Essa me parece uma estratégia para sair da repetição: Alterar um Parâmetro do Movimento, no caso, o andamento. Outra estratégia é a alteração da dinâmica e altura da voz. Será que toda alteração de Parâmetro seja de movimento ou de voz constitui uma possível porta para a sensibilidade? Ou ao menos um caminho para a não racionalização/interpretação?

Exercício de Texto – (Parte 5 – 35:20 à 37:26): Ficar em pé e dizer o texto sem movimento algum. Imagina o movimento da voz. (Após 37:26 minutos o Hugo faz comentários sobre o exercício como um todo até o final do vídeo aos 58:00)

13. Vocês perceberam a diferença enorme? E ele crê que está falando do mesmo jeito. Então, cadê a Memória?
14. (Sobre o Nobu) Não vemos o trabalho criativo dele e sim o mesmo gordito de sempre que nos diverte. Temos que deixar de ver o outro e passar a ver o ser criador que há no outro.
15. Como estamos trabalhando no teatro de arena temos que projetar a voz senão não seremos ouvidos.
16. As vezes temos medo de projetar porque temos medo de ficar demais. Mas é melhor aprender a ficar demais primeiro e depois tirar se necessário.
17. Falo da voz muscular, que penetra em mim e não que apenas me acompanha como se fosse uma música. Uma voz que penetre em mim e ordene meus músculos, que ordene meu corpo.

xi. (sobre a observação 14 do Hugo) Isso tem a ver com se desenvolver criativamente; ver a cada dia uma evolução no trabalho criativo do ator; ver que ele explora novas coisas e consegue fazer coisas diferentes das que ele já sabia fazer antes.

Video 3: <https://www.youtube.com/watch?v=7ZCVtieYvhE>

Continuação dos comentários sobre o Exercício do Texto (00:00 à 11:31):

- 18.** Esse elemento surpresa que dá o improvisar e não o me repetir.
- 19.** Todos temos que começar a investigar isso, quando nos repetimos, como nos repetimos. Há várias pessoas que fazem o que já sabem fazer.
- 20.** Há um grande problema com a maioria: não olham nunca em oposição. Quase sempre, o que chamo de frontalidade. Ficam sempre como um soldado, um boneco.
- 21.** Vamos começar a não festejar o que não é bom e começar a festejar o que é bom. Para não estacionarmos o intérprete. Parece que queremos que eles não se desenvolvam.

Fim da Aula/Ensaio

2. TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DE MOVIMENTO ENSAIO DIA 11/04/2017

FLÁVIO CAFÉ

Vídeo 1: <https://www.youtube.com/watch?v=XtoTpesgSsM>

Conversa inicial:

Observações do Hugo:

- 1.** Como estão sentindo sobre o trabalho que estamos fazendo? O que mais você sente que te tocou? (*ao que o aluno responde*) Câmera lenta, porque é o exercício em que o ator mais consegue perceber o corpo dele. Estou me percebendo de uma forma diferente. (*Hugo*) Não sentem uma coisa muito grande com o trabalho de peso, da densidade do corpo? Um dos problemas principais é como é que a gente não sente o corpo?
- 2.** (*Hugo pede para que alinhem a roda, pois não está no formato circular*)
- 3.** (*um aluno comenta*) Eu sinto falta de colocar os exercícios em cena. (*Hugo responde*) Não é sentir a falta, você deve cuidar do processo. Não está faltando, eu estou lhe preparando pra você poder entrar nisso. Porque normalmente o que acontece é colocar o carro na frente dos bois, quer o fim antes do começo. É necessário ter essa calma senão vai perder o aprendizado, você já quer uma coisa nova em vez de exercitar o que tem que exercitar.

Notas do Pesquisador:

- i.** (Sobre 1) Perceber o corpo é o principal objetivo. Tendo percebido o corpo, o resto acontece com muito mais naturalidade. Por isso a câmera lenta é o exercício principal de sensibilização.
- ii.** (Sobre 2) Colocar-se no espaço é um entendimento primordial. O corpo está localizado num espaço, portanto, a compreensão do corpo também deve ser uma compreensão de onde e como ele se posiciona neste espaço. Também há um entendimento que é do posicionamento do corpo coletivo no espaço: fazer uma roda

implica uma compreensão não apenas individual, mas de todos os participantes, pois se um deles não estiver atento e sensível e roda não acontecerá.

Mostre o que você aprendeu durante 3 minutos (08:50 à 11:42): Basicamente um exercício de revisão. O participante tem 3 minutos pra mostrar tudo o que aprendeu até agora.

Observações do Hugo:

1. (após o primeiro aluno fazer sua apresentação) Me encantou, mas não tem braço. Faz o mesmo, idêntico, mas com o braço, ao máximo. O que não sinto é que vocês não usam o braço pra alongar o espaço. Vocês procurem sentir essa extensão que temos, para trabalhar. Faz uma vez mais com braço.

Notas do Pesquisador:

- i. (Sobre 1) A escolha estética padrão de movimento para o Hugo é a extensão dos membros no sentido de ocupar o espaço. Essa é a postura normativa, enquanto que as outras posturas são exceções.

Vídeo 2: <https://www.youtube.com/watch?v=jniuPNa5AWU>

Mostre o que você aprendeu durante 3 minutos – Parte 2 (00:00 à 30:00)
[Continuação]

Observações do Hugo:

2. (Após o aluno refazer o exercício usando os braços ele faz bem, mas finaliza sem braços) Pra mim seria um final assim (*mostra o braço esticado*). Não desperdiçar um segundo, não desperdiçar um milímetro do que você faz.
3. (o aluno entrou e imitou um exercício que o Hugo sempre faz como aquecimento) Está memorizando coisas. Isso pra mim é sagrado: se você não consegue entender a diferença de sair trabalhar com a memória, memorizando algo. Se você continuar trabalhando com isso da memória, você não está fazendo um trabalho. Você apenas está imitando. É uma coisa absolutamente infantil. Não uma pessoa que está investigando, a se investigar. Estamos falando de expressão, estamos falando de corpo, estamos falando não interpretação, estamos falando de ter uma voz muscular. Por que não usam tudo o que sabem?
4. Tentem não trabalhar com a plateia, tentem trabalhar com você. Não é que esteja mal, mas prefiro que você se concentre em você. Projetado para esta plateia, mas não particularmente para alguém.
5. Abre teu peito, troca essa posição. Sente, sustenta! Olha a mão como está tensa. Abre os braços com tranquilidade. Abre. Abre o peito, abre. Não precisa cair para trás. Abre. Solta as cervicais. Atrás. Solta a cabeça pra trás. Tem que tomar cuidado. Teus braços estão sempre assim, limitados a essa coluna, a essa postura.
6. Tentem trabalhar o que você não tem.
7. Não vou falar dos exercícios, mas de uma coisa que está acontecendo. O medo da magia é muito grande. Você descobre um estado no meio de uma frase ou oração.... (*dá o exemplo*) Uma coisa: sentem a magia. Mas já preciso estar em outro lugar. Não se atrevem a entrar nesse mundo mágico em que vocês perdem o controle. Eu quero que vocês se permitam a entrar nisso. O prazer que vocês podem sentir nesse tempo mágico, que entrar, que acaricia a alma. Aproveitar todos os instantes. Às vezes acho demasiado descriptivo, busquem uma expressão que não

seja um comentário. Busquem algo que não seja literal. Por exemplo, quando ela começou eu senti que a voz muscular não estava nela, mas depois entrou.

8. As vezes sinto o movimento muito descritivo, muito literal.

9. Tassiana tem o costume de afirmar com a cabeça. Quando fala "sim", faz "sim" com a cabeça. É um vício.

Notas do Pesquisador:

ii. (Sobre 2) Esse é um ponto fundamental: o exercício não terminou enquanto não se sente que conquistou a plateia. Não se trata de um exercício, mas sim sempre de uma cena. O final do exercício tem que ser tão presente quanto o início.

iii. (Sobre 3) Não se trata de repetir uma coreografia, mas sim de investigar criativamente. Ter uma atitude de artista e não de aluno perante os exercícios.

iv. (Sobre 3) Alguns fundamentos:

a. **Expressão:** Usar o corpo de maneira expressiva. Não como um exercício físico, mas sim um exercício criativo que expressa algum afeto.

b. **Corpo:** Não se trata de uma proposta intelectual/psicológica, mas sim de uma proposta muscular, visceral, expressiva. Se não se está sentindo o que se está fazendo, então não está nesta técnica.

c. **Não-interpretação:** Não se trata de imitar a forma de uma emoção, mas de senti-la de fato.

d. **Voz Muscular:** Não uma voz interpretativa, mas sim uma voz que é resultado das tônica musculares do corpo como um todo.

v. (Sobre 4) A questão de não se apoiar na plateia não é que não se deva levar ela em conta, mas sim que existem outras formas de se incluir a plateia que não seja necessariamente jogar com uma pessoa específica. Consiste numa orientação para não ficar viciado.

vi. (Sobre 5) Abrir os braços e dobrar a cervical para trás pendendo a cabeça consiste numa estratégia para diminuir a influência controladora da cabeça sobre o corpo para que, assim, o ator possa abrir possibilidades musculares que vem da sensibilidade afetiva e não da premeditação e controle mental.

vii. (Sobre 6) Mais uma vez uma orientação sobre autopesquisa, auto-investigação. Treinar o que já está estabelecido não tem sentido.

viii. (Sobre 7) Como entrar nesse tempo mágico? A cena tem que ser mágica, isto é, sensível, tem que haver uma certa loucura, uma certa "incorporação" do personagem, por assim dizer.

ix. (Sobre 8) O movimento que ressalta o que o texto já diz não tem sentido. É melhor um movimento expressivo do que descritivo ou representativo da ação, pois a ação já está sendo feita, ela já é visível ao público.

x. (Sobre 9) Temos que ter cuidado para não reforçar os nossos vícios interpretativos. Quando que o movimento deve acompanhar a voz? Que outras maneiras existem do movimento acompanhar a voz que não seja reforçando o sentido literal do texto?

Mostre o que você aprendeu durante 3 minutos – Parte 3 (30:00 à 58:45): Em duplas repetem o mesmo exercício. Em algum momento o Hugo dá um estímulo para duas atrizes: uma é a branca de neve e a outra é a bruxa.

Observações do Hugo:

10. (interrompendo o exercício da bruxa com a branca de neve) Percebem como uma vez que sugeri esses personagens imediatamente vamos para uma infantilidade? Não se trata de imitar, se trata de sentir.

11. Os braços têm que me dar a ideia de quem são [Bruxa ou branca de neve]. Se perco os braços estou perdido.
12. Permitem que o acaso crie o trabalho.
13. [Houve uma discussão sobre o estereótipo de como fazer um homem ou uma mulher]
14. O que mais eu digo é “não se batem, não batam no chão, não se lastimem”.

Notas do Pesquisador:

- xii. (Sobre 10 e 11) Interpretar um lugar comum desses dois personagens não é o mesmo que sentir o estado afetivo que se está criando e que remete a esses dois personagens. Não é o mesmo que fazer a forma. Ou então a forma dos braços não precisa ser convencional. E com essa dinâmica se encontra outras possibilidades como a dupla seguinte onde se descobriu que a bruxa, por meio do movimento, pode “cagar” a maçã.
- xiii. (Sobre 12) Permeabilidade às possibilidades de cada momento é uma Capacidade Sensível do intérprete.
- xiv. (Sobre 13) Como é o corpo de um homem ou de uma mulher? Quando trocamos os gêneros que executam os personagens vemos estereótipos se formando. Essa é a mesma tendência da imitação/representação que é diferente da Sensibilização do movimento. A imitação é rígida, pois só pode ser de uma maneira específica, já a sensibilização possibilita que se transite por diversas maneiras de se executar um mesmo personagem.
- xv. (Sobre 14) Consciência corporal é a chave: como não se lastimar num improviso, mas mesmo assim manter a ousadia de ultrapassar seus limites? É a dialética da disciplina e da espontaneidade com relação ao movimento. De um lado controle, do outro descontrole.

Diagonal com monólogos (58:45 à 01:21:00): Na Diagonal, cada um faz seu monólogo usando todos os fundamentos do movimento com a tônica muscular da raiva, mas sem se lastimar, sem quebrar o chão.

Observações do Hugo :

1. Que a raiva possa ser uma coisa artística e não apenas uma realidade.
2. Não estão experimentando, estão fazendo o mesmo jeito daqui até lá. Pedi que você investigue o espaço.
3. Continuo vendo o movimento literal com o que estou falando. Não estou experimentando. Experimenta, procura movimentos.
4. Abre teu braço.
5. Não se esqueçam das quatro frentes. Tem que trabalhar para todos os lados.
6. Continuo vendo ordem de você mesmo, ordens que você mesmo se dá: “agora vou fazer isso, agora aquilo”.
7. Agora tudo que você faz com os braços, faz também com as pernas.
8. Solta a cabeça.
9. (01:08:20) [Hugo dá uma série de orientações para uma atriz] sapateia, pula, para todos os lados, abre os braços, passos maiores, agora fala.
10. Sinto que a voz não chega a dominar o seu corpo. Você usa a forma para se dirigir ao outro e não para o mundo. Não há um olhar interior, não estão enchendo o pulmão com a voz.

11. Solta a voz.

12. É necessário entender o que é uma diagonal. Diagonal é uma linha, não pode sair da linha. Todas essas coisas não podem ser perdoadas.

Notas do Pesquisador:

- i. (Sobre 2) Não basta apenas incluir a tônica muscular / estado afetivo, mas principalmente investigar. E os elementos que podem ser investigados são os Parâmetros do Movimento e com eles a Voz Muscular.
- ii. (Sobre 4 e 7) São lembretes para estimular uma performance que utilize a integridade do corpo e não apenas uma parte.
- iii. De maneira geral há uma tendência de se explorar de forma descontrolada e não artística composicional. Isso é um esforço de se chegar ao limite, o que é interessante para se sair da zona de conforto, mas é preciso também encontrar o equilíbrio entre essa espontaneidade e uma composição artística.
- iv. (Sobre 9) A multiplicidade de atividades do trabalho do ator necessita um entendimento completo dos Parâmetros do Movimento.
- v. (Sobre 3) Mais uma vez a ênfase da performance em detrimento da interpretação.
- vi. (Sobre 10) O uso da voz não é apenas o que está sendo dito, mas a voz capaz de gerar sensações no corpo e expressar um sentimento, um estado afetivo, não apenas o conteúdo literal do texto.
- vii. (Sobre 11) Encher o pulmão é essencial para que a voz saia com força. Não basta que a voz seja executada apenas, mas expressa.
- viii. (Sobre 12) É a compreensão dos limites do exercício da cena. Se a cena é uma diagonal então o movimento deve seguir essa regra arbitrária.

Conversa final (01:21:00 à 01:39:34):

Observações do Hugo:

1. De maneira geral estamos nos soltando, mas não podemos ficar o semestre todo se soltando.
2. A grande maioria se repete e não investiga.
3. Quando digo Braços, não é só fazer braços, é pra ter um movimento que não seja interpretativo.
4. [Um aluno afirma que a sua dificuldade é passar o entendimento intelectual do exercício para o físico ao que o Hugo, como resposta, começa a corrigir a sua postura]
5. É muito difícil: quando você acredita que sabe algo, só se afirmar nisso. E não a se investigar a ser audacioso comigo mesmo. É uma coisa de amor próprio. E a mesma coisa é totalmente diferente para cada um. E se você não ter a coragem de ver essa coisa, essa dificuldade, não tem nem Deus que ajude.
6. Sentir o outro. Mirar o tempo inteiro o que o outro consegue e não consegue.
7. O problema é que não se atrevem a fazer qualquer coisa. Querem ser donos da ação e não a ação ser dona de mim.

Notas do Pesquisador:

- i. (Sobre 3) Os Parâmetros do Movimento não são apenas algo para dar uma forma à performance, mas sim para ampliar e desenvolver as possibilidades. Não se trata de apenas cumprir o uso de todos os parâmetros, mas ter consciência e domínio deles para que se possa criar livremente.

ii. (Sobre 1) Uma atitude investigativa deve dar resultados, senão não está havendo investigação.

iii. (Sobre 4 e 5) Muitas das nossas barreiras criativas derivam e também têm suas chaves nas nossas posturas de vida. Se a nossa coluna estiver sempre curvada, dificilmente nos sentiremos grandes, se estamos sempre com as pernas esticadas e juntas não nos sentiremos aterrados, etc... E a atitude investigativa exige uma autocritica tremenda.

iv. Algumas falas do Hugo demostram a sua necessidade de dizer aos alunos que é necessário treinar em casa. Investigar-se é treinar, é buscar, é executar o que não se sabe até que se saiba.

v. (Sobre 7) Deixar a ação nos levar é diferente de controlá-la. Se propor a fazer qualquer coisa demonstra que a atitude é investigativa.

Fim da Aula/Ensaio

3. TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DE MOVIMENTO ENSAIO DIA 17/04/2017

FLÁVIO CAFÉ

Vídeo 1: <https://www.youtube.com/watch?v=W2U-BtyjGl8>

Conversa inicial (00:00 à 06:29): Algumas observações sobre disciplina de presenças. A aula de hoje será um resumo de tudo o que trabalhamos.

Aquecimento (06:29 à 22:07): Para dar uma animadinha iniciam com uma corrida. A coreografia segue a mesma de todos esses anos: Correr todos juntos, pausar todos juntos, cair em espiral e levantar em 5 tempos de "fotos". :: Ao final de muitas repetições eles vão do plano alto ao baixo em câmera lenta.

Observações do Hugo:

1. Corre, não pula. Porque continuam brincando como se estivessem na escola do primeiro grau? Se vocês não esquivam e procuram o espaço livre pra correr, não me interessa correr.
2. Não se pode esperar uma ordem e perder o tempo. Alguém tem que ter a força de dar a ordem.
3. Essa parada foi ruim. Essa não é uma parada de correr. (...) Não é uma posição de parar, é parar na corrida. O peso nunca pode estar para trás, as pernas não podem estar esticadas porque estou correndo e uma perna tem que estar diante da outra e não ao lado da outra. Tudo isso é mentira.
4. Não cai assim, cai na fetal.
5. Cair não é sentar. O pior que você faz é mentir no trabalho.
6. Tentem não repetir o que fazem sempre.
7. (sobre a câmera lenta) Não faz passo, não faz qualquer coisa. Sinta a gravidade. Sinta o seu peso, seu joelho, o equilíbrio e o uso dos braços para manter meu equilíbrio.
8. (sobre a câmera lenta) Não faz com força. A força não é boa. A força me tira o equilíbrio. Qual é a maneira mais fácil de chegar ao chão. O que tem uma continuidade e um equilíbrio absoluto.
9. (sobre a câmera lenta) Ele não faz, ele só observa e sente.

Notas do Pesquisador:

vi. (Sobre 1) Um treinamento estético do Hugo é a corrida que “desliza” pelo espaço em contraposição da corrida que salta para cima. Isto é um treinamento para o intérprete, pois a força a ter um corpo diferente do cotidiano. Não se trata de correr para apenas aquecer o corpo, é também um exercício estético. A corrida é um exercício de atenção ao coletivo e também de limpeza estética.

vii. (Sobre 2) Para o Hugo, não basta que o grupo execute uma ordem que ele deu, mas que o coletivo consiga desenvolver entendimentos próprios de como agirem em coletivo. A hora de parar de correr tem que ser instantaneamente sincronizada para todos os indivíduos, mas ao mesmo tempo não se deve ver quem é o líder. Tudo isso é um esforço de desenvolver uma coralidade sensível, isto é, uma coralidade que derive de uma abertura sensitiva dos participantes e não no entendimento racional de uma coreografia.

viii. (Sobre 3) A convenção estética da “congelada” ou pausa da ação, para o Hugo, é que o movimento deve ser interrompido no decorrer do mesmo. No caso, se estamos correndo, não faz sentido parar em uma posição que não seja de um corredor em ação. É uma escolha estética que tem também uma repercussão técnica uma vez que este tipo de pausa força o intérprete a manter a continuidade da sensibilidade interna. A pausa deixa de ser uma pausa e passa a ser mais uma etapa do movimento.

ix. (Sobre 4) Outra escolha estética, a posição final da queda em espiral é a posição fetal.

x. (Sobre 5) Se a proposta é cair em espiral, há uma forma específica de se fazer isso. O que ele chama de mentir, neste caso, é se acomodar para “cumprir” uma ordem como se a forma do movimento não importasse. A realidade é que a exigência técnica do Hugo faz com que TUDO importe. Não se pode ignorar nenhum detalhe.

xi. (Sobre 6) Mais uma vez a ênfase na exploração em detrimento da simples repetição.

xii. (Sobre 7) Mais uma vez a atenção plena do intérprete para o seu corpo, o que chamo de sensibilidade, é a chave para a execução perfeita desta técnica.

xiii. (Sobre 8) Um dos resultados de uma câmera lenta bem feita é a descoberta de caminhos para o movimento que não são os costumeiros, pois pendendo da proposta um movimento feito em câmera lenta não será possível ser feito da mesma forma que se faria num andamento cotidiano. Assim, o uso da força demonstra que o intérprete está tentando reproduzir a forma cotidiana de se realizar uma movimentação e naturalmente esbarra na dificuldade física de se fazer isso em câmera lenta. Seria preferível procurar outro caminho que não perturbasse o acabamento estético do movimento lento.

xiv. (Sobre 9) Isto é, ele não executa uma ideia pré-concebida, mas observa e sente seu corpo e segundo esta sensibilidade descobre no ato qual é o melhor caminho para a execução.

3 minutos pra fazer o que você quiser com tudo o que temos aprendido até agora (22:07 à 43:55): Usando um sofá de três lugares como cenografia, individualmente, cada um tem 3 minutos para mostrar tudo o que aprendeu em uma performance improvisada livremente.

Notas do Pesquisador:

1. De maneira geral, vemos nessas improvisações os Parâmetros do Movimento

como descritos na minha dissertação de Mestrado²: Variações de 6 Andamentos, 4 Frentes, 3 Planos, Características Formais diversas e Tônicas Musculares. A Voz Muscular apoiada nesse teatro físico também é visível. Enquanto o texto serve de roteiro para o movimento.

Vídeo 2: <https://www.youtube.com/watch?v=ly1ok1tJmEE>

3 minutos pra fazer o que você quiser com tudo o que temos aprendido até agora (00:00 à 09:40) [Continuação]:

Observações do Hugo:

1. Fiquei muito surpreso em geral. Gostei em geral. Mas tem algumas pessoas que ainda tem muito medo.
2. Algumas pessoas sentem a necessidade de fazer e ficam demais. Algumas pessoas se alongam demais, normalmente quando você acha que não mostrou o que tem que mostrar.
3. Todos os movimentos foram coordenados, a voz muscular ficou clara. Isso me agradou hoje.

Notas do Pesquisador:

- i. (Sobre 2) O Hugo se refere a capacidade de ser sintético na apresentação e não reiterar o que já está claro.

Fim da Aula/Ensaio

4. TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DE MOVIMENTO ENSAIO DIA 02/05/2017

FLÁVIO CAFÉ

Vídeo 1: <https://www.youtube.com/watch?v=2RelN956LSQ>

Vídeo 2: <https://www.youtube.com/watch?v=CFXj62XJd1s>

Em trabalhos livres elaborados previamente as mulheres fazem homens e os homens mulheres (00:00 à 26:15):

Notas do Pesquisador:

Fica claro já nos primeiros exercícios que sair do lugar comum já está bem estabelecido como prática. Não é porque vamos fazer uma figura de outro gênero que se perde a exploração dos parâmetros do movimento.

Este exercício é bastante interessante para a compreensão dos vários “femininos” e “masculinos” que se pode ser em cena, pois não se trata de reproduzir uma imagem estereotipada do que representa cada gênero, mas de entender uma energia interna que afeta a interpretação e o movimento, mas de forma sutil e um tanto inefável. O exercício realizado nos entre os minutos (10:47 à 14:30) é um bom exemplo de como se pode fazer o “feminino” sem reproduzir uma ideia pré-concebida. Já o exercício logo anterior a este já trás algo mais estereotipado. Neste

² CAFÉ, Flávio. O QUE APRENDI COM MEU MESTRE: Mapeamento dos princípios técnicos para o ator utilizados por Hugo Rodas. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília: Brasília, 2022.

entendimento, o que é o feminino ou o masculino em termos da representação? Seriam representações de homens ou mulheres reais ou a representação de como homens ou mulheres "deveriam" se comportar? Ao final do exercício alguns alunos comentaram: os personagens masculinos estavam mais aterrados, de pernas abertas, pensativos ou tristes; já as personagens femininas eram alongadas, sensuais e quase sempre mexiam no cabelo.

O trabalho do Nobu foi muito elogiado, pois trazia um feminino que não era estereotipadamente o que se pensa que é uma mulher.

As pessoas que não fizeram o exercício opinam sobre o trabalho que viram (27:10 à 49:56):

Comentários dos alunos:

Eu como plateia queria ver o que é uma mulher então trabalhos como o do Nobu ficaram claros que tinham uma energia diferentes, mas sem perder o Nobu.

Algumas pessoas trouxeram a mulher [representação] ao invés de sentir a mulher [sensibilidade]

Parece que todos que iriam fazer um personagem feminino tinha a sensualidade do movimento feminino.

As personagens femininas pareciam dependentes enquanto os masculinos eram independentes.

O lado feminino dos homens parecia ligado ao pequeno e ao singelo.

Senti a investigação dos homens fazendo o feminino mais variado do que o das mulheres fazendo homens.

Observações do Hugo:

Não me importa se era tímida ou outra coisa, era a mulher dele.

Quando eu peço um exercício como este eu gostaria que não entrasse nenhum fator exterior. (...) Não uma condução de fora, mas virar uma mulher de dentro.

Não importa se me gusta ou não me gusta, isso é outra história, é sobre o que eu sinto.

Notas do Pesquisador:

(Sobre 1 e 2) Como muito do trabalho do Hugo, não se trata de um trabalho sobre a forma do movimento vindo de uma concepção externa, mas sim de uma forma que emerge de uma sensibilidade interna. As únicas exceções são as convenções estéticas propostas pelo Hugo como a "queda em espiral", a "volta Hugo Rodas" e a forma específica da sua câmera lenta.

(Sobre 3) Não se trata de uma questão de opinião, mas de sensibilidade. Independentemente das opiniões, quando uma sensibilidade está presente não há como negar sua existência.

Vídeo 3: https://www.youtube.com/watch?v=AHfR3p_pAlc

Em improvisações livres as mulheres fazem homens e os homens mulheres – Parte 2 (00:00 à XXX): Consiste no mesmo exercício anterior, mas agora em grupos.

Notas do Pesquisador:

Vê-se que o grupo já está entendendo no que consiste uma câmera lenta. O trabalho de sensibilidade e movimento está bem desenvolvido.

Também uma prática corrente do Hugo desenvolver cenas individuais e juntá-las todas em uma cena grupal sem pré-concepções. O sentido da cena se faz na recepção do espectador mais do que na concepção da cena.

(Sobre 1) O toque tanto em si mesmo quanto no corpo do outro é uma característica marcante do trabalho do Hugo. O toque tem uma relação direta com a sensibilidade, pois todo o trabalho de câmera lenta se dá praticamente como uma meditação ativa.

(Sobre 2) Mais uma vez é o entendimento de que não se deve apoiar a cena numa interpretação, mas sim deixar que o acaso sensível guie a cena.

(Sobre 3) Pois a câmera lenta leva para a sensibilização.

A inversão de identidades de gênero por si só já trás uma vivacidade para a cena, pois o intérprete ocupa a sua sensibilidade com uma atividade.

(Sobre 5) Um movimento que vem de dentro, da sensibilidade, não pode ser criado com uma interpretação argumentativa que força uma ideia. Essa técnica é a técnica da liberdade criativa.

Observações do Hugo:

É bom não sentir medo de tocar o outro e sentir o outro pra poder sensibilizar.

(referindo-se ao trabalho do grupo no minuto 14:30) A pena do trabalho foi ter seguido uma linha argumental e perder a sensibilidade. O diferente foi o alemão, que fez um trabalho interessante e diferente dos outros dois. Tentem escapar do argumento, tentem que a coisa em si crie o argumento.

Não existe mais homens ou mulheres assim [estereotipados], os homens e mulheres estão mais parecidos. E a câmera lenta ajuda a não cair no estereótipo.

Quando saem da câmera lenta vocês não dominam nada. A sua queda foi péssima, pois não tinha qualidade. É preciso não perder isso. A câmera lenta possibilita que você duvide do que você está fazendo [e proponha outra coisa].

Não é necessário entrar numa linha argumental para obter uma cena dramática. Seguir uma linha argumental é algo nocivo para este trabalho. Por isso sentir a câmera lenta e a liberdade de criar é algo fundamental.

Fim da Aula/Ensaio

5. TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DE MOVIMENTO ENSAIO DIA 04/05/2017

FLÁVIO CAFÉ

Vídeo: <https://youtu.be/xmFsA4kEkTO>

Conversa Inicial: Em uma grande roda, conversam sobre o trabalho com masculino e feminino.

Observações do Hugo:

1. A masculinidade e a feminilidade não têm a ver com adjetivos. Tem que ver com os substantivos, com a palavra, com o sexo mesmo. O que significa isso dentro de mim e não com o que estou acostumado a fazer para imitar uma mulher, ou um homem.
2. Cada dia mais você vê essa liberdade [de performance de gênero heterogênea].
3. Facilmente você vai reconhecer isso quando você se preocupar com o olhar. Eu me dei conta que quase ninguém se atreve a olhar, nem a mim, nem a coisa

alguma. Dirigem o olhar para outro lugar, porque dá medo. E o ator que não tem olhar não tem personagem. Não tem olhar, não tem verdade. Por exemplo: toda tua postura é masculina, mas quando você fala é feminina. Tem muito a ver com o olhar. Você não se atreve a trocar, você não se atreve a mostrar seu interior.

4. Ele me disse um dia “é fácil fazer uma mulher”. Não é fácil. É fácil fazer o que ele acredita o que é uma mulher. Estereótipo. Feminino não é ser homossexual. Há uma presença enorme. Isso está sendo uma coisa diferente. Acho muito começar a descobrir pra não ficar apenas na afetação. Eu tentei muitas vezes na vida corrigir a afetação dos meus alunos, se não o teatro não vai ter mais homens. Só vai ter Julietas. Não vai ter mais Romeus. O problema não é deixar de ser quem você é, mas ter a técnica de ser qualquer coisa. Dominar uma técnica que te permita ser qualquer coisa e não só aquilo. Entender o que significa uma posição masculina. O paralelo é uma posição masculina. O olhar é diferente, a postura física é diferente.

5. O que que importa no teatro? É o que você vê.

6. Curar nossos medos dos papéis de gênero internos.

Notas do Pesquisador:

i. (Sobre 1) Retorna o tema da corporalidade não como imitação do outro, mas da sensibilidade interna do que é o masculino ou feminino para cada um. O conteúdo afetivo e não a forma externa. A forma externa segue os Parâmetros do Movimento, mas o entendimento do exercício deriva da sensibilidade.

ii. (Sobre 2) O exercício tem que ser sensível, pois se for pela forma acaba sendo uma imposição de uma única possibilidade de expressão do gênero. Enquanto que acessar uma feminilidade ou masculinidade interna exerce uma influência sobre a performance sem impor uma forma externa. A forma será decorrente da sensibilidade e não o contrário.

iii. Pelos comentários dos estudantes fica claro que este exercício gera uma confusão interna, pois há uma tensão entre o que se sente internamente e a percepção externa deste sentimento.

iv. (Sobre 3) O olhar revela o que se sente internamente, portanto é a chave para expressar qualquer coisa, inclusive este exercício.

v. (sobre 4) Como não deixar as nossas formas cotidianas de ser interferir com os personagens que fazemos?

vi. (Sobre 5) Aqui temos uma questão, pois o que se vê é o que será percebido pela plateia, mas do ponto de vista do intérprete não se trata de reproduzir uma forma. Então, para o intérprete o interno é o que mais trás a verdade enquanto que para a plateia será o externo.

vii. (Sobre 6) Esse tipo de exercício mexe com as identidades que cada um assume para existir no mundo. Encarnar uma outra identidade mexe com os nossos medos. Diferentemente da forma externa, o exercício é “vou tentar sentir o que sentiria uma mulher ou um homem”. Fica claro que o caminho do exercício é interno para chegar ao externo e não o contrário.

Vamos descobrir quem é o masculino e quem é o feminino (42:55 à XXXX): Duas pessoas fazem uma performance em câmera lenta no sofá e os outros vão tentar descobrir quem é o feminino e quem é o masculino.

Observações do Hugo:

1. **Dupla 1 (43:25 à 45:48):** Para mim desde o início já estava tudo definido. A energia, a postura, tudo. Por isso exijo a câmera lenta.

- 2. Dupla 2 (48:57 à 50:08):** Por que pedi para não tirar o olhar? Quando você para de olhar, você começa a interpretar. O olhar te obriga a manter uma relação e a funcionar através do olhar. e não através apenas de mim, mas me obriga ao outro. Não delira. Há coisas que são claríssimas, por isso chamo de físico.
- 3. Dupla 3 (51:14 à 53:18):** A câmera lenta evita cair no estereótipo rapidamente. Não é buscar a emoção, é sentir a provocação que está na sua frente.
- 4. Dupla 4 (57:41 à 59:00):** Perfeito.
- 5. Dupla 5 (59:52 à 01:01:41):** Ele já tinha decidido ser mulher. Esse é o problema de pensar antes, e não sentir o exercício. Não decide. Por isso eu peço que você vai lá e fique numa posição neutra, se olhem e comecem. Acho que o melhor seria se sentar e se olhar antes de começar.
- 6. Dupla 6 (01:05:05 à 01:07:00):** O melhor do exercício foi o começo. Vocês se sentaram, e aos dois segundos sabiam. Depois começou a interpretação. A interpretação de leva a um lugar comum, te leva a mesma postura de sempre. quando você vai e sem interpretar e responde ao outro. São decisões. Isso que quero que vocês entendam: é tão claro ver quando vocês decidem um gesto e um gesto não vem organicamente.
- 7. Dupla 7 (01:09:27 à 01:10:59):** Não decide, sente.
- 8. Dupla 8 (01:12:48 à 01:15:07):** Estupendo.
- 9. Dupla 9 (01:16:12 à 01:18:42):** Você tem que identificar a coisa muscular mesmo.
- 10. Dupla 10 (1:21:21-1:23:42):**
- 11. Dupla 11 (1:25:27- 1:28:11):**

Notas do Pesquisador:

- i. (Sobre 1) A câmera lenta possibilita ver a transformação de gênero em detalhes.
- ii. (Sobre 2) O trabalho é físico, pois se trata de transformações visíveis e sensíveis musculares que trazem a tônica muscular exata ainda que o entendimento da tônica se dê de intuitivamente por meio do trabalho da conscientização corporal constante.
- iii. (Sobre 5) Mais uma vez a armadilha de se querer reproduzir uma ideia pré-concebida e como isso atrapalha o desenvolvimento do exercício.
- iv. (Sobre 6) A contraposição é clara: de um lado memória/interpretação/ideia(pré-concebida) e do outro lado abertura/sensibilidade/ideia (não fixa, descoberta pelo movimento).
- v. De maneira geral a aula é uma prática analítica dos resultados dos treinos das aulas anteriores. Alguns fatores se repetem:
 - a. Interno/essência em dialética com externo/forma.
 - b. O uso massivo da câmera lenta como abordagem investigativa e não apenas como exercício.
 - c. Ênfase no trabalho muscular em que a expressão é da tônica muscular.

Fim da Aula/Ensaio

6. TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DE MOVIMENTO ENSAIO DIA 09/05/2017

FLÁVIO CAFÉ

Vídeo 1: <https://youtu.be/6lTp4vmesP8>

Conversa Inicial (00:00 à 06:02):

Observações do Hugo:

- 1.** Hugo comenta que adorou o trabalho das últimas aulas e comenta: "Eu nunca fiz isso antes. Estou experimentando com vocês."

Notas do Pesquisador:

- i.** (Sobre 1) Essa é a atitude investigativa do Hugo que está sempre presente e ele exige isso dos participantes.

Apresentam as cenas que trabalharam em casa com texto (07:34 à 38:00): Variando entre as energias masculinas e femininas cada um apresenta seu texto.

Observações do Hugo:

- 1. Performance 1 (7:34 à 9:16):** Congela. Existe um problema. É teatro. Quero te eu ouvir. A emissão e o movimento estavam bem. Mas a falta de projeção pode ser por timidez por estar fazendo a mulher. Por que parou de tocar o braço? Vejam bem, uma das coisas que eu acho que não está bem é a falta de colocação da voz segundo um trabalho muscular e sentir a coisa. A voz ficou no mesmo registro, com a mesma entonação, e a única coisa deu significado ao homem a violência. E a violência feminina? Por que teria de trocar a mulher?
- 2. Performance 2 (13:21 à 18:06):** Ok. Eu tive dúvidas totais quando você começou. EU não vi o homem. Eu sinto é que não chegamos ao fundo da coisa. Sinto que ainda o texto é igual, o que troca é a coreografia. O texto é igual, com o mesmo tom, com a mesma velocidade, não sinto aquele trabalho com a voz muscular, o que o músculo me obriga a ter outra voz. Se eu fosse uma maestra: "a voz não troca suficiente para acompanhar o que você faz. "a voz acompanha de outra maneira a tensão muscular na mão, ela me dá a música para que o meu movimento tenha outro movimento, outra postura.
- 3. Performance 3 (18:06 à 20:19):** Você não trocou nunca. [tentei] Alguém viu os dois? Eu senti uma energia masculina no começo, mas muscularmente como estava afetado uma mulher, como uma pessoa afetada. o que falávamos para Arthur. Pra você não é fácil fazer uma mulher, pra você é fácil fazer um estereótipo de uma mulher. Não era um homem, não era uma mulher. Qual a diferença que existe em tudo isso?
- 4. Performance 4 (21:49 à 23:54):** . Ok. Eu vi coisas curiosíssimas. Quando você parecia um homem, quem falava era uma mulher. e quando você falava como mulher, você parecia um homem. Muito curioso foi. É bom falar para ter um retorno. Quando fazemos um gesto, tem que pensar no que fazem para o público. O que estou fazendo
- 5. Performance 5 (26:15 à 29:11):** Ok. Eu vi a mulher no começo, sem texto: Por quê? O trabalho é com texto. Não era sem texto. E quando aparece o texto você deixa de ter um trabalho orgânico para passar a mostrar o que você não mostra sempre – sua interpretação. Ou seja, não está evoluindo nesse sentido. Você continua mostrando o seu dote de ator, e não um trabalho orgânico com o corpo. Por exemplo: deita como no início. Tava super linda a pose e o cara não aproveita. Percebem que nem sabia como estava. Eu saberia como estava. Agora fala. [...] Não estou ouvindo. [...] Ok. Você não que poderia intensificar mais o feminino. É outra coisa que vocês têm de aprender: quando vocês falam, por que não é orgânico? Porque vocês repetem uma letra de memória que não tem

nada a ver com essa situação. É um texto que não tem nada a ver com a posição. [Hugo se levanta.] Vocês acham que projetar é apenas falar alto. Eu posso ter tempo para isso, eu posso ter pausa pra isso. [Começa a recita Ave Maria.... Faz vários papéis] Tem uma coisa que me vem de dentro para poder fazer isso e não fórmulas. Estou combatendo a fórmula. Tentem ao vir aqui não ir para a fórmula, mas sim ir ao sentimento do que é isso, do que estamos tentando fazer.

6. Performance 6 (33:51 à 36:32): Congela. Este é o melhor que você fez até hoje em aula. Pelo menos você deixou de ser você. Isso é fantástico

Notas do Pesquisador:

- i. (Sobre 1) Ouvir é básico, é algo que o Hugo aponta, pois se trata de uma performance feita para o outro. A variação das entonações da voz juntamente com o corpo é um indício de que a emissão vocal é muscular, pois se os movimentos e as tônicas musculares variam a voz também deve variar de acordo. Não foi o que aconteceu no exercício: o corpo estava bem variado, mas a voz não.
- ii. (Sobre 1) Quanto ao movimento vê se clara a câmera lenta feita com o corpo todo. Observe que os pés se movem ao mesmo tempo que o resto do corpo e compõem uma só criação. É quando a performance sai da intelectualidade e vai para o corpo é que se vê esse fenômeno.
- iii. (Sobre 2) Para a segunda performer se trata do mesmo problema que o primeiro: a voz não acompanha o movimento ainda que o movimento consiga variar. Porém sua performance não parecia estar completamente muscularizada a ponto de "incorporar" os personagens masculinos e femininos.
- iv. (Sobre 3) Trata-se de um exercício de variação entre as energias trabalhadas nas últimas aulas: masculino e feminino. Essa transformação tem que ocorrer externamente também ainda que a forma externa não deva ser a matriz da transformação.
- v. (Sobre 4) Nem sempre a forma externa vai expressar o que imaginamos que ela expressa. Mas isso não é necessariamente um defeito, mas algo que temos que ter consciência.
- vi. (sobre 5) Nesta performance fica clara a interpretação de uma ideia pré-concebida narrativa. Além das observações do Hugo vê-se a vontade de falar um texto do jeito como ele é concebido anteriormente. Isso se mostra no fato de que o performer só conseguiu fazer o trabalho com o texto com a energia masculina, pois o seu texto é (teoricamente) um texto falado da perspectiva masculina. Logo em seguida, quando o Hugo dá o exemplo ele mostra como o texto pode ter muitas entonações e todas elas têm uma ligação com o corpo e com a sensibilidade interna do momento. Não se trata de recitar o texto, mas de fato de vivê-lo.

Vídeo 2: <https://youtu.be/juvO2MH6VZk>

Apresentam as cenas que trabalharam em casa com texto (07:34 à 38:00))
[Continuação]: Variando entre as energias masculinas e femininas cada um apresenta seu texto.

Observações do Hugo:

7. Performance 7 (00:56 à 04:26): Essa foi uma das coisas melhores do exercício, como você conseguiu as mudanças sem cortar. Isso é o que chamo quando eu falo no exercício: quando correrem, sintam que tem uma linha e não parem. Foi estupendo. Me emocionei. Quase chorei de felicidade de te ver. o entendimento da linha

8. Performance 8 (6:34 à 6:50): ok [Hugo refaz a cena. Eu sinto] Chama ele desde o começo. Não se acomode. Esse ator que você tem acaba com você retorna. Você não fez o trabalho e não a interpretação. Termina uma coisa e começa outra. Você vê o ponto, não vê a linha.

9. Performance 9 (10:38 à 20:37): Eu não sei se sou surdo, é baixíssimo, é muito baixo. E nasci pra teatro grande. Eu nasci pra três milhões de pessoas, eu não nasci para uma pessoa que está do meu lado. Senão estaria casado. Houve bastante ligação física e não oral. Vocês precisam começar a ter confiança na voz. [para Carlos] Há ausência de graves. Está muito soprano o som. Aí você toca, Não toque! Crie sons. Não tente uma melodia, crie sons.

10. O que estamos fazendo é tentar descobrir uma música interior que acompanha um gesto Yang e um gesto Yin.

11. Quando você vai aí não é pra fazer um gesto seguro é para trabalhar-se e descobrir-se. Me surpreender com o trabalho e não me afirmar com o trabalho.

12. Performance 10 (22:50 à 30:00): É uma pena que não acreditem na câmara lenta. Porque eu estou pedindo que seja em câmara lenta e quando vocês vão, vocês interpretam. [você antecipando as coisas, não vivendo cada instante. Memória corporal] 26:52 [Hugo vai para o sofá e refaz movimentos performance 10] Se você tivesse feito em câmara lenta. Lento assim, sentir que você arrisca, que você trabalha interiormente, sem respostas imediatas. Com a câmara lenta não sei para onde vou. e quando eu sei para o que fazer, parecia de mentira. Na minha aula não é para ninguém ficar triste, qualquer coisa que você faz é para corrigir, para ter mais pique, pra ficar pra cima. Apreciar a tentativa de fazer algo diferente do que você faz. E isso te deixa sempre no mesmo lugar, num poço. Tente sair do poço.

13. Performance 11 (30:08 à 32:38): Fica sentado. Sem fazer nada. Fala esse texto no registro mais grave que puder. Há um problema, isso é o que tento corrigir. Há uma afetação ao emitir a voz tanto ao fazer o homem e quanto a mulher. Não se sabe o que está acontecendo. Você vai de uma mulher para uma pessoa muito afetada. Afetada nos movimentos, afetada na voz, que está muito mais perto de um estereótipo que da mulher em si. Para isso que estamos fazendo o trabalho. Ou é um homem afetado, ou é uma mulher afetada. Mas não é essa essência que estamos tentando pegar. Eu sei que você está entendendo. Fala agora. E você foi se acomodar, sentir seu lugar de segurança. Eu sempre falava para o Manfred: ele chegava sempre a um lugar que era o mesmo. Há uma afetação corporal que acaba com o trabalho. Ele não permite que a condução da voz me leve ao movimento e não o movimento separado da voz. Não o movimento separado da voz. Isso é o que o chamo de afetação. Estamos trabalhando uma coisa específica.

14. Performance 12 (37: 22-39:40): Ok. Acho que foi o seu melhor

Notas do Pesquisador:

vii. (Sobre 7) Não interromper a linha criativa é um fundamento desta técnica e algo que é treinado durante as aulas. Descobrir a cada momento o que se vai fazer.

viii. (Sobre 8) O contraste com a exercício anterior é gritante. Não apenas se vê as interrupções na linha criativa como se vê pelo final do exercício que não se está em pleno estado criativo. Não se está imerso no trabalho, pois se estivesse não se teria dúvida sobre o final.

ix. (Sobre 9) Mais uma vez a questão da voz muscular. É curioso como se trabalha muito a fisicalidade e quando se insere a voz vemos uma das três situações: Ou o

corpo perde a sua organicidade ou o corpo mantem sua inteireza, mas a voz não acompanha ou o que seria o objetivo que é a união da fisicalidade do corpo com a fisicalidade da voz. Esse último caso é a Voz Muscular.

x. (Sobre 10) A música interior é a voz muscularizada que acompanha o movimento, que não fica independente do movimento.

xi. (Sobre 11) Mais uma vez a atitude investigativa.

xii. (Sobre 12) Uma tendência da compartimentalização do nosso trabalho é realizar o movimento em silêncio e a voz na pausa do corpo. Integrar o movimento com a voz é a chave. Se o andamento é câmera lenta porque não falar o texto também nesta mesma energia?

xiii. (Sobre 13) Feminino não é afetação. Para uma pessoa que é afetada em sua vida cotidiana isso é um desafio, pois fica fácil a cotidianidade invadir a interpretação. Da mesma forma uma pessoa muito "masculina" em sua vida cotidiana tem mais dificuldade em fazer o feminino, mas são dificuldades diferentes. Mais uma vez: como sair do nosso lugar comum.

xiv. (Sobre 13) mais uma vez o movimento unido à voz. A voz que emana do movimento então fica independente da performance.

Vídeo 3: https://youtu.be/TTb_M6neliY

Apresentam as cenas que trabalharam em casa com texto (00:00 à 13:49)
[Continuação 2]: Variando entre as energias masculinas e femininas cada um apresenta seu texto.

Observações do Hugo:

15. **Performance 12 (00:00 à):** Aqui claramente você o que eu chamo do ponto. Ele faz o movimento, ponto, fala. Ele faz outro movimento, ponto, fala. Normalmente a voz não troca. O mesmo texto falado do mesmo jeito do começo até o fim.

16. **Performance 13 (2:57- 4:10) 2:36** [Para o Carlos] Espera. Isso é o que estou te dizendo. Olhou para a guitarra, e não olhou mais pra lá. Olha para a cara dele.

17. Há uma falta de sustentar um pouco o trabalho pra você sentir, entrar nele. Está fazendo outra coisa, [no lugar de mudar rápido. Está bem. Mas há uma falta de comprar a coisa. Porque eu tenho de trocar de gesto e de tudo. E a voz.

18. **Performance 14 (7:38-9:43):** Sai da câmera lenta. É uma coisa que eu odeio: é que quando interpretarem movem a cabeça. Isso significa que não estou na voz. Você mesmo se abandona, entra no caminho da interpretação e não da busca. Homem efeminado não é uma mulher. é outra coisa. Você pensou vou me sentar e depois levantar. Aí começou a ficar tudo falso. Não pode se dar ordem. É só fazer, falar e fazer. Sentir. Vou trocar porque o gesto me leva a trocar.

Notas do Pesquisador:

xv. (Sobre 14) Mais uma vez a ideia de não interrupção da linha criativa que se manifesta por meio da não interrupção da câmera lenta. No caso do exercício esse princípio não foi bem realizado.

xvi. (Sobre 15) Essa é uma observação sobre a integração da produção sonora com a produção cênica. Não vale a pena fazer um som se ele não estiver conectado com a cena.

xvii. (Sobre 16) O exercício consiste em mudar de energia, mas não significa que devemos trocar apenas como exercício. Trocar significa trocar tudo tanto o corpo

quanto a voz de maneira orgânica com a sensibilidade. Por isso a câmera lenta é o foco do nosso exercício.

xviii. (sobre 17) Mais uma vez a questão da interpretação vs investigação. Ideias pré-concebidas resultam em interpretação enquanto que abrir-se para sentir o momento consiste numa atitude investigativa.

xix. (Sobre 17) O mover da cabeça como afirmação do argumento interpretativo é uma muleta que demonstra um amadorismo.

Fim da Aula/Ensaio

7. TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DE MOVIMENTO ENSAIO DIA 11/05/2017

FLÁVIO CAFÉ

Video 1: https://youtu.be/9GMwN08XX_I

Conversa inicial (00:00 à 07:00): Hugo conta a história das roupas do rei dos Irmãos Grimm e diz que seria interessante fazer uma criação com isso. Esta é uma continuidade do trabalho realizado na última aula. Segue o trabalho com a câmera lenta.

Apresentação das cenas que trabalharam em casa com as energias masculinas e femininas e texto (07:00 à):

Observações do Hugo:

1. **Performance 1 (07:00 à 15:18):** Eu acho que o texto não está te acompanhando: o movimento está lento e o texto está rápido, tanto que a cara saiu da câmera lenta.
2. Eu, quando falo eu sinto que estou fazendo uma peça. Vocês quando falam sinto que estão relembrando um texto. Vocês têm que começar a burilar essa noção de dar importância à uma frase.
3. **Performance 2 (15:19 à 22:45):** Desce o registro (da voz) do homem. Fica mais duro. Você segue com o mesmo registro de voz então é um personagem.
4. Porque quebra a câmera lenta? Não quebra a câmera lenta.
5. Quando eu te digo, trabalhar em casa, não é pra trabalhar eternamente a mesma coreografia, mas sim em diferentes coisas: tomando banho, fritando um ovo, etc. As vezes me parece que você tá reproduzindo uma coreografia.
6. **Performance 3 (22:46 à 28:33):** Como o seu registro de voz é alto ficou um pouco confuso quando o homem apareceu. O problema foi a falta de definição de qual energia era em cada momento.
7. Não precisamos estar nessas noções estereotipadas de masculinidade e feminilidade: Não é porque você caminha ou age como mulher que você é uma mulher e o mesmo para o homem.
8. **Performance 4 (28:34 à 37:37):** Eu achei bom você mudar o registro da voz sem mudar muito o corpo. Mas, por exemplo, porque eu chamo de interpretação? Quando a intensidade da voz chega perde-se a câmera lenta. Também a cara não muda ou então muda abruptamente quando a voz chega.
9. (após demonstrar) Eu sei melhor fazer do que explicar.
10. **Performance 5 (37:38 à 42:08):** Eu vi claramente o homem e a mulher mesmo sem muita coisa. Eu acho que o que falta é um pouco de Silvia Davini, essa

coisa de trabalhar muito a voz diafragmática e pulmonar, isto é, como me apoio.

11. Performance 6 (42:09 à 46:40): Eu acho que pelo medo que você normalmente sente por estar aqui foi um bom exercício. Mas o homem me pareceu absolutamente feminino até que me olhou. A mulher foi clara na voz já no movimento não foi. Isso porque a timidez te anula o trabalho corporal. Você tem que arriscar.

12. A câmera lenta não é algo que você domina em sala de aula, mas fechando a porta da geladeira em câmera lenta, escovando os dentes, namorar, pentear os cabelos, as coisas mais incríveis em câmera lenta.

13. Performance 7 (46:45 à 48:41): Pra mim não foi fácil, pois revezou muito entre homem e mulher. Outra coisa: a cruzada de pernas tá virando um símbolo feminino e que não precisa ser.

Notas do Pesquisador:

i. (Sobre 1) A câmera lenta serve como uma medida para a organicidade do texto. Não quer dizer que o texto precise estar lento porque o movimento está lento, mas sim que eles precisam estar integrados seja em consonância ou dissonância e contraponto.

ii. (Sobre a Performance 1) O trabalho com as energias masculinas e femininas me parece uma forma de dar um estofo sensorial para a performance.

iii. (Sobre 2) Essa é uma noção que o Hugo sempre trabalha: nunca se faz apenas por fazer, mas sim como se, de fato, estivéssemos numa apresentação. A sala de ensaios é também uma apresentação para o diretor.

iv. (Sobre a Performance 2) Fica claro que a movimentação está segmentada: braços movem e param para mover a perna, etc. Isso mostra uma não organicidade do corpo.

v. (Sobre 5) Aqui o Hugo deixa claro o que é o trabalho do ator em casa: não se trata de repetir, mas de fazer o texto em variações diversas com o intuito de enriquecer a proposta. Repetição do mesmo não ajuda o ator à dar verdade e profundidade ao seu texto.

vi. (Sobre a performance 3) Me parece que há uma desconexão entre o texto e o movimento em alguns momentos. Percebo que uma grande dificuldade da técnica muscular é falar o texto de acordo com a sensibilidade proposta pelo movimento.

vii. (Sobre a performance 4) Pela primeira vez apareceu alguma atuação mais enérgica. Mas fica claro até mesmo pela forma como o intérprete fala sobre a sua própria performance que ele está pensando num personagem que dramaturgicamente faça "sentido" ao invés de apenas sentir cada momento.

viii. (Sobre 9) Uma observação de ator, pois se trata de fazer e não de raciocinar sobre o que se faz. Ser ator é estar imerso nessa ação, pois se a imagem fala mais que mil palavras, a ação fala mais do que mil imagens.

ix. (Sobre 10) Isso é a voz muscular: a ideia de que a voz vem de uma interação dos músculos do corpo, principalmente dos músculos relacionados à respiração, mas não resumido a eles. Se trata de uma exploração física da voz.

Video 2: <https://www.youtube.com/watch?v=EDJlqOd95Hs>

Observações do Hugo:

14. Performance 7 (00:00 à 03:49): Tem uma coisa que tem que tomar cuidado: os finais para cima são mortais. Todas as vezes que eu termino uma frase eu termino para baixo, pois dá uma sensação de final. Se eu termino para cima dá a sensação de que vai continuar.

Notas do Pesquisador:

x. (Sobre 14) Estudo da voz.

Video 3: <https://www.youtube.com/watch?v=wIR9xH93xro>

Observações do Hugo:

15. **Performance 8 (00:00 à 12:35):** A sua voz escapa (perde a força).
16. Eu não quero ver o amaneiramento de um homem que faz mulher. Porque aí fica um homem amarelado com voz fina. Senão não é uma mulher, mas a bichona que tem dentro de você.

Notas do Pesquisador:

- xi. (Sobre a performance 8) Curioso como no momento em que fica interpretativo perde-se a câmera lenta.
- xii. (Sobre 16) É mais eficiente fazer uma mulher sentindo o que é ser uma mulher do que tentar fazer um gesto externo.

Improvisando o texto em dupla decidindo quem vai ser o homem e quem a mulher (12:35 à 15:08):

Observações do Hugo:

1. Me confundiram totalmente. Vocês começaram de um jeito e você fez um gesto que mudou tudo. Foi claríssimo, isso é importante. Muitas vezes nós damos bandeira, saímos do personagem e voltamos a nós mesmos. Quero que entendam que o personagem é outro, é algo que não se invade, é algo que dá outro tempo, que não sou eu, mas sou eu a serviço dele. O personagem sou eu com a minha técnica a serviço dele. E que eu não preciso me mostrar na minha integridade, mas preciso mostrar o meu ofício.

Notas do Pesquisador:

- i. (Sobre 1) O Hugo indica a ideia de que a prática do ator é um ofício e não algo autocentrado em que o eixo é a pessoa “artista”, mas sim o artista enquanto trabalhador, enquanto artesão. Essas coisas tendem a se confundir, pois o corpo do artista é também a sua obra no caso do ator, mas não é saudável para a sua prática confundir esses dois campos: o artista e o personagem.

Fim da Aula/Ensaio

8. TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DE MOVIMENTO ENSAIO DIA 16/05/2017

FLÁVIO CAFÉ

Video 1: <https://youtu.be/Wc9GJfKj714>

Criando o Mar em Câmera Lenta (00:00 – 15:00): Em câmera lenta o grupo tem que fazer “o mar” usando as cabeças. Depois em câmera lenta vem “um vento forte” vindo primeiro da janela e depois do outro lado. Vai esticando os braços criando uma coreografia do mar.

Observações do Hugo:

1. Sente o físico, sente a coluna, sente o trabalho das cervicais. Sente, não faz!
2. Não trabalhem individualmente, por favor, é coletivo.

Notas do Pesquisador:

- i. Por um bom tempo do exercício ficou clara a diferenciação entre sentir e interpretar. Já de primeira o Hugo pede para fazerem “o mar” e imediatamente fizeram

uma interpretação de “pessoas na praia tomando sol”. Ora, “pessoas na praia” não é o mesmo que fazer “o mar” que é uma proposta mais simbólica, mas que necessita do coletivo uma integração mais sensível que intelectual. Enquanto que uma cena interpretativa de “pessoas na praia” apela mais para o intelecto que tem que analisar os símbolos da cena para interagir de acordo.

ii. (Sobre 1) Sentir e não fazer não significa deixar de agir, mas sim deixar de agir conforme uma ideia pré-concebida. Todo o esforço do Hugo me parece no sentido de fortalecer a coletividade. Para este fim, as concepções individuais de cada um não são úteis, enquanto que a capacidade de perceber o outro por meio dos sentidos e compor com o que surgir é imprescindível. Não se trata do indivíduo, mas do coletivo.

iii. (Sobre 1) A faculdade de “sentir” parte primeiro de uma conexão com o próprio corpo, por isso o trabalho com as partes do corpo (coluna, cervicais, etc...) e desse individual ela expande para o coletivo. Veja que não se trata de uma concepção intelectual do individual que se expande, mas de uma faculdade sensível, um desejo de conexão.

iv. (Sobre 2) O desejo de conexão com o outro é o que forma um coletivo. Num momento em que a intelectualidade é tão polarizada, talvez o sensível seja o caminho possível para a coletividade.

v. Também fica claro que o trabalho do Hugo parte neste exercício de um movimento coreográfico, mas que vai evoluindo para uma proposta de improvisação coletiva

Pesquisa coreográfica em coletivo (15:00 – 25:00): Em câmera lenta e sobre a orientação do Hugo eles criam uma coreografia que passa do terror para a Marylin Monroe. Dessa forma o Hugo vai trabalhando vários estados afetivos a partir da corporalidade. No caso da Monroe ele dá várias orientações de movimento: encolher a barriga, mostrar os dentes, torço torcido, etc... Depois fizeram a mesma proposta com o Obama de cada um e uma cena de assassinato político.

Observações do Hugo:

1. Quando eu digo: faça a Marilyn e você é você e a Marilyn vai pra fukz funder nainz. Então não serve.
2. Não termina até que não termine.

Notas do Pesquisador:

i. (Sobre 1) uma coisa é fazer o personagem da Marilyn se esta é a proposta (o que não é o mesmo que defender um personagem numa improvisação livre) a outra é não deixar de ser a si mesmo em todos os casos.

ii. (Sobre 2) Sentir o tempo da cena é essencial. Tanto o início quanto o final. O final da cena tem tanta importância quanto o início e deve ser tratado como tal.

iii. Me parece que este exercício é uma boa forma de trabalhar a sensibilidade corporal de cada um de maneira que possam sentir muscularmente o que significa fazer cada personagem.

iv. Também o exercício tem uma abordagem de criação imagética usando os fundamentos do movimento da técnica muscular que o Hugo propõe. Essa abordagem é bem eficiente para a criação coletiva principalmente pelo uso da câmera lenta. A câmera lenta proporciona o sentir do momento ao invés da proposição intelectual.

v. Me parece que para o exercício ser efetivo ele tem que trabalhar com **arquétipos universais**, isto é, símbolos genéricos que todos podem se relacionar. Em um momento o Hugo pede para que todos protestem, mas não dá o conteúdo do protesto apenas a ação. O conteúdo não é importante na cena, pois o efeito cênico

está no ato do protesto. Por esse motivo eu diria que o teatro que o Hugo propõe é um teatro de *ator*, pois o elemento mais importante é a ação.

Vídeo 2: <https://youtu.be/66yZjUiMZmo>

Pesquisa coreográfica em coletivo (00:00 – 22:00) [Continuação]: Continua a criação coletiva, mas agora criando um quadro de terror em câmera lenta. Todos veem esse quadro de terror. Depois trabalha andamentos com alterações bruscas entre congeladas e rapidíssimos (que ele chama de curto circuito). Como todos em câmera lenta ele pede para que alguém se destaque (corifeu) e dance como Carmem Miranda, aos poucos cada um vai entrando como Carmem, preenchendo o coro como um todo. Em seguida vai trabalhando cada parte do corpo independentemente com o resto do corpo congelado e começam a cantar o "Brasil". Por fim, sentados em coro começam com um trabalho em câmera lenta de máscaras fazendo um protesto. Em seguida o resto do corpo entra gradualmente com um gesto de protesto. Para finalizar a cena ele pede para uma atriz levantar e cantar como um louca!

Observações do Hugo:

3. Interpreta com o corpo, não interpreta com a cabeça. Com braços e mãos, todos apoiados. Lento, não interpreta, sente o braço.
4. [corrigindo a postura individual de alguns atores] um corpo hollywoodiano. Esse corpo é assim. [dá o exemplo] Se você não se cuida, você interpreta. Não sinto que tenham a objetividade crítica do movimento.
5. Você pode ser livre, ser você, mas com uma qualidade de conjunto.

Notas do Pesquisador:

vi. (Sobre 3) Mais uma vez a ideia de corporificação da interpretação. Sair da intelectualidade.

vii. Me parece que este exercício tem uma ideia pedagógica de trabalhar uma diversidade de possibilidades expressivas do corpo: desde o corpo coletivo do coro até o corpo individual do corifeu, mas também o movimento como um todo, em partes, sem esquecer da voz.

viii. (Sobre 4) Hugo coloca uma ideia de se ter consciência da proposta que se está pesquisando para que a autopesquisa corporal seja algo além de uma catarse individual.

ix. (Sobre 5) A relação técnica entre coro e corifeu: Estar juntos não significa estar iguais. Você pode estar livre, mas com uma conexão com o outro. E quando ele fala "conexão", parece que o principal é o movimento, não se trata de uma conexão psicológica, mas sim expressiva.

x. De maneira geral o exercício se trata de uma quadruple exploração: os atores se exploram tanto como corifeus quanto como coro, a direção explora possibilidades de composição e os músicos exploram sonoridades. Tudo integradamente e em performance, nunca parando o exercício. É tanto uma forma de criação quanto de prática técnica.

Momento de Conversa (22:00 – 32:35):

Observações do Hugo:

1. Eu não gosto muito de dirigir, mas quando sinto que posso tirar proveito é bom.
2. Sentir que pode mudar tudo em um instante em sério.
3. Eu sinto que vocês não se animam a sair da primeira provocação.

Notas do Pesquisador:

i. (Sobre 1 e 2) A proposta é que o coletivo consiga eventualmente ter essa unidade sem necessidade da direção. Poder dirigir-se em coletivo e não seguindo ordens de um comandante. Se trata de uma conexão não verbal, uma comunicação expressiva e sensível.

ii. (Sobre 3) A provocação da direção é apenas um início. O interessante é quando a atriz faz um desenvolvimento daquilo segundo a sua performance sensível daquele momento.

Vídeo 3: <https://youtu.be/1djXWA6ICVA> (Tem apenas 30 segundos)

Vídeo 4: <https://youtu.be/j5y1RIBNDCU>

Momento de Conversa (00:00 – 04:30) [Continuação]:

Observações do Hugo:

4. [Demonstra uma câmera lenta] Porque que você não pode passar por vários estágios e não apenas um? Quando você pega esse caminho você vai se instruindo. Você é que tem que saber do seu peso, da sua dimensão, etc...

Notas do Pesquisador:

iii. (Sobre 4) Autopesquisa se trata de dar independência pedagógica ao artista, para aumentar o seu nível de autodidatismo.

Santa Ceia e samba (04:30 – 21:32): O coro se coloca na postura como se fosse a santa ceia. Começam com uma alegria. Congelam. Todos se movem em câmera lenta junto com o canto da atriz (corifeia). Ela começa cantando e rindo, o coro vai ao chão e depois entra na rizada mesmo congelados. A atriz começa a sambar e chama o coro para sambar junto. Após ligeiras orientações Hugo conduz uma coreografia em que o coro começa a sambar um por um e coletivamente primeiro em roda e depois pelo espaço. Explorando os andamentos rapidíssimo, pausa, normal e câmera lenta. Em seguida também as partes do corpo muito similarmente ao exercício anterior. O Samba aos poucos vira guerra em câmera lenta e todos morrem no chão.

Observações do Hugo:

1. É meio louco como desce a qualidade quando entra a liberdade. É visivelmente deprimente.

Notas do Pesquisador:

i. (Sobre 1) O Hugo exige uma auto-observação constante. Estar em liberdade criativa não significa perder a qualidade de movimento e de sensibilidade com o outro. Me parece que a habilidade de criação em coro é algo delicado que facilmente se perde.

ii. Mais uma vez esse exercício é um trabalho dos Parâmetros do Movimento tanto em coro quanto como corifeu.

Judas Iscariotes em câmera lenta (21:32 – 30:52): Começam com uma conversa e em seguida vão para um exercício de construir Judas Iscariotes em câmera lenta.

Observações do Hugo:

1. O que parece simples é sempre difícil de conseguir. E vocês acham que não tem muito interesse por ser simples. Então as vezes você não arredondeia o seu trabalho por uma questão de desmérito.

2. É evidente quando você se diverte e sai do trabalho e passa a ser você e não mais um trabalhador. É para ser uma liberdade consciente.
3. Sinto que não somos donos da imagem que provocamos. Em vez de fazer um Guernica você faz qualquer coisa. Sentir o que é que o som e a imagem estão te provocando.
4. [fazendo uma proposta cênica] Todos aqui façam cara de Judas Iscariotes. Não vai pelo caminho exterior, mas de dentro, a traição de dentro.

Notas do Pesquisador:

- i. (Sobre 1, 2 e 3) Uma coisa é executar uma ordem, a outra é realmente adentrar naquela proposta a fundo. Quando isso acontece, qualquer ação, por mais simples, é importante.
- ii. (Sobre 4) O caminho exterior e o caminho interior são duas propostas que o Hugo costuma trabalhar em momentos diferentes. Por vezes a exterioridade provoca uma interioridade, por vezes é o contrário, mas independentemente, a conexão precisa acontecer. Se há apenas o exterior, o resultado é falso, e se há apenas o interior, não há expressão.

Vídeo 5: <https://youtu.be/2uoO6rMOBnK>

Judas Iscariotes em câmera lenta (00:00 – 08:55) [Continuação]: Seguem como judeus até que uma música externa à aula começa a tocar. O Hugo pede para que utilizem essa provocação aleatória transformando gradualmente a ação em uma dança de judas.

Notas do Pesquisador:

- iii. Quando aparece uma música externa e ela é aproveitada pelo Hugo trata-se de um ótimo exemplo da pesquisa continua, isto é, todas as provocações, esperadas ou não são parte da criação. Interferências

Fim da Aula/Ensaio

9. TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DE MOVIMENTO ENSAIO DIA 30/05/2017

FLÁVIO CAFÉ

Vídeo 1: <https://www.youtube.com/watch?v=3xlbzjHwwAY> {sem acesso}

Vídeo 2: https://www.youtube.com/watch?v=zLX_vHD1dN4

Coreografia da Democracia (00:00 – 30:00): O vídeo começa no meio de um exercício coreográfico com a palavra democracia. Cada sílaba da palavra corresponde a um passo da coreografia. Os passos são simétricos, uma sequência igual para cada lado. Ele explora as direções (Frentes) simetricamente e uma abordagem minimalista na composição musical das sílabas começando com a sílaba DE, em seguida DEMO, depois DEMOCRA e, por fim, DEMOCRACIA. Um exemplo de uma parte da coreografia é a estrutura abaixo:

DE – Passo para direita

MO – Passo para a direita

CRA – Passo para a direita

CI – Passo para a direita

A – Passo para a direita com levantamento do braço com mão fechada em protesto

DE – Passo para esquerda

MO – Passo para a esquerda

CRA – Passo para a esquerda

CI – Passo para a esquerda

A – Passo para a esquerda com levantamento do braço com mão fechada em protesto

Observações do Hugo:

1. [corrigindo os tropeços de um dos alunos]
2. Quando eu era estudante e meu professor me dizia para fazer o “nove”, eu era perfeito! Porque eu fiz todos os dias. Vocês não fazem isso com nenhum professor. Com nenhum. Ele disse para colocar-se de pé cinco vezes por dia diante do espelho, ele disse para cantar todos os dias, não fazem, ele disse para fazer tantas coisas por dia, não fazem. Como querem aprender? Sempre por obrigação? Sempre vou bater na cabeça? É feio aprender assim.
3. O interessante não é entrar todos de uma vez, mas sim entrar um, depois dois, depois 3, etc... Vocês acabam com a coisa muito rapidamente.
4. [após o Marcus tocar e todos começarem imediatamente] Porque ele toca e é uma ordem? Porque não esperam para criar um espaço? Ah, não, tocou a guitarra, é a senha. Trabalham por senhas, não trabalham pela emoção.
5. Todos os exercícios são tremendamente difíceis de fazer. Quanto mais simples, mais complicado.
6. O que que vocês, como espectadores, veriam do que estamos fazendo? (...) Quero que lembrem do argumento. Isto deveria estar na cabeça sem que eu falasse: “Estou indo para a manifestação”.

Notas do Pesquisador:

- i. Interessante reparar a qualidade direta do discurso poético do Hugo: quando ele vai fazer uma crítica política não há meias palavras, mas um discurso direto, isto é, pessoas protestando com a palavra DEMOCRACIA.
- ii. (Sobre 1) Em todas as aulas há uma exigência de Disponibilidade, isto é, uma exigência de que todos os exercícios, por mais repetitivos, devem ser feitos como se fosse a apresentação. Não é permitido titubear. O olhar agudo do Hugo não só via os “defeitos” de movimento como fazia questão de mencioná-los sem falta.
- iii. O Hugo alterna entre momentos de grande liberdade das características formais dos exercícios e outros de grande disciplina. Por vezes o que importa é o andamento conjunto (como nas câmeras lentas, por exemplo), já outras vezes cada passo é coreografado nos mínimos detalhes.
- iv. (Sobre 2) Disciplinar-se é essencial para o trabalho do ator. É preciso treinar. Caso não se treine, o diretor terá que disciplinar o ator por meios autoritários, ou então.... comprometer qualidade da cena.
- v. (Sobre 3) Uma estratégia coreográfica utilizada pelo Hugo é o coro que vai se formando pelo acréscimo de um componente de cada vez. Começa com um ator, depois dois, três, quatro, etc... até formar um coro. Trata-se de um jogo constante entre ser coro e ser corifeia.
- vi. (Sobre 4) Mais uma vez não se trata de seguir ordens, mas de despertar uma sensibilidade criativa, uma poiesis e não apenas uma praxis.
- vii. Alguns exercícios que se repetem em quase todas as aulas. O objetivo é o estabelecimento de uma inteligência cinestésica de coro³. Neste exercício não é

³ NE. Referência à percepção do movimento e da posição do corpo.

diferente. O Hugo propunha releituras do mesmo exercício com diferentes proposições cênicas, seja no texto ou na dramaturgia do momento:

- a. Câmera Lenta em coletivo.
- b. Trabalho com os andamentos em coletivo.
- c. Coreografia de correr, pausar, cair em espiral e levantar em 5 fotos em coletivo.

Vídeo 3: <https://www.youtube.com/watch?v=hifxdMiRccY>

Coreografia da Democracia (00:00 – 11:00) [Continuação]: Continuam trabalhando diferentes momentos da coreografia da democracia.

Observações do Hugo:

7. Seria genial se todo mundo tivesse uma bolsa com farinha e uma bolinha para explodir e voar farinha. Ou então todos com uma bandeira indo para a manifestação.
8. Todo mundo começa a gritar "Fora!" e "Diretas já!". "Fora" não é "Fora Temer". "Fora" já diz tudo.

Notas do Pesquisador:

viii. (Sobre 7) Muitas vezes o Hugo criava possibilidades coreográficas para serem realizadas em coro como um compositor visual cinestésico. Um padrão que se repete é a utilização do recurso de unidade do coro, isto é, todos terem o mesmo elemento para se movimentarem. A ideia de ter uma massa de pessoas realizando a mesma ação (mesmo que cada um a sua maneira) é uma constante. Trata-se de uma dialética entre uma unidade coletiva e uma diferenciação individual, cada um faz a sua maneira a mesma coreografia de todos.

ix. (Sobre 8) Uma característica das proposições políticas do trabalho do Hugo é um discurso não literal, isto é, não há o compromisso de esmiuçar cada detalhe do posicionamento político de uma cena. Como resultado dessa proposta, as cenas possibilitam uma diversidade de interpretações, ainda que, de maneira geral, é possível delinear as suas inclinações políticas.

Vídeo 4: <https://www.youtube.com/watch?v=qduF7GHbiSE>

Coreografia da Democracia (00:00 – 21:34) [Continuação]: Todos tiram suas camisetas para agitá-las como bandeiras enquanto catam "Que país é esse" da banda Legião Urbana. Depois o Hugo segue coreografando cada passo correspondente às sílabas da palavra DEMOCRACIA.

Observações do Hugo:

9. Quanto saímos, as camisas fazem oitos, como bandeiras.
10. Não é bailar, é sair. É estar político.

Notas do Pesquisador:

x. (Sobre 10) Por mais que este trabalho derive de uma integração do teatro com a dança, não se trata de dançar apenas por dançar, mas sim de ter um cuidado com o movimento e utilizar princípios da dança como ferramentas do ofício do ator. É um descentramento da palavra como principal atividade do intérprete para focar também no movimento.

xi. O poder do coletivo realizando a mesma movimentação é visível. Para mim, isto demonstra uma escolha político-estética do Hugo: a ideia de que o fazer teatral não é apenas uma catarse estética, mas serve como mecanismo de mobilização social para agirem conjuntamente em protesto. As suas proposições técnicas refletem este

objetivo. É um movimento sequencial e condicional: técnica → Estética → Política . A técnica gera uma estética que é política. O resultado político desejado pede uma estética específica que, por sua vez, necessita de proposições técnicas correspondentes.

Fim da Aula/Ensaio

10. TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DE MOVIMENTO ENSAIO DIA 01/06/2017

FLÁVIO CAFÉ

Vídeo 1: <https://youtu.be/GCkxRtq-UR8>

Ensaio da apresentação da coreografia da Democracia (00:00 – 59:00): A coreografia começa com a turma toda em pé em círculo. Um por vez vai para dentro do círculo e dá uma volta caminhando revoltado protestando sobre alguma coisa. Cada um cria o seu texto individualmente. Quando todos tiveram a sua vez, saem caminhando e formam dois grupos. (O Hugo para o exercício para orientar a cena) Recomeçam a cena, mas em vez de formar dois grupos, formam apenas um em um formato retangular em fileiras. Quando formados, eles tiram as camisetas e agitam no ar como de fossem bandeiras e marcham ainda revoltados. (Hugo para novamente o exercício para orientar a cena) Fazem a cena do início ao fim seguindo o roteiro do Hugo. Quando chegam ao final da cena o Hugo puxa uma vocalização com a palavra DEMOCRACIA que aos poucos se torna um samba cantado e dançado em coro “Democracia que queremos todos”. Ele organicamente organiza o coro em um grupo que brinca com a palavra democracia cantando e dançando que finaliza em um grand finale. (para finalmente para poder dar as orientações finais e são da aula).

Observações do Hugo:

1. Eu tenho que ouvir!
2. Não gosto que utilizem nada mais do que minha revolta pessoal, separada do aspecto político. Gostaria que estivesse junto da questão política.
3. Eu gostaria que não interpretassem. Que se sentissem pessoas vivas e não Hugo Rodas, o ator principal de Brasília. E sim mais normais no que estão dizendo, mais pessoas da rua.
4. Roteiro para todo mundo:
 - a. Música
 - b. Vão passando de a um
 - c. chegam, caminham rápido depois que foram todos
 - d. se cruzam
 - e. caminham mais rápido, corre, corre
 - f. explodem as bombas
 - g. caem no chão.
 - h. 5 fotos, muito grande a pausa entre uma e outra
 - i. Cada foto mais agressiva
 - j. Começa coreografia da Democracia.
5. É impressionante como não sabem improvisar. Algumas pessoas sim e outras não.

Notas do Pesquisador:

- i. (Sobre 1) Algumas orientações do Hugo são questões básicas de teatro (a ne-

cessidade de se ouvir o texto, por exemplo), pois muitos participantes são alunos iniciantes de teatro.

ii. (Sobre 2) Quando o Hugo cria uma cena, em geral, não se trata de uma revolta individual, mas de uma revolta grupal. As suas proposições cênicas geralmente revelam uma vontade de agir politicamente como coletivo. A coreografia desta aula demonstra bem essa dinâmica: a revolta começa individualmente, mas aos poucos se torna uma revolta coletiva; o corifeu se torna coro.

iii. (Sobre as paradas) Uma característica dos ensaios do Hugo é a experimentação. Ele tem uma ideia inicial para a cena, mas o resultado final é um produto da interação experimental entre a ideia inicial e a realidade daquele coletivo específico que está trabalhando. Assim, a ideia inicial se transforma por meio da experimentação.

iv. (Sobre 3) Essa orientação mostra que o Hugo não tem nenhum problema de adotar aspectos de um naturalismo quando necessário. Apesar do seu trabalho ser muito formal em alguns momentos, isso não significa que se deva perder a verdade cênica.

v. Outra característica recorrente é a criação pelo improviso. Uma ideia surge por conta do processo experimental da cena e é experimentada imediatamente sem interrupção da ação.

vi. (Sobre 5) Algumas pessoas travam quando surge uma ideia nova que não estava no "script".

Criação da música da Democracia (00:59:00 – 01:19:00): Junto com a orientação e acompanhamento do professor Marcus Mota, todos repassam a música da Democracia e criam algumas letras e partes novas da música.

Fim da Aula/Ensaio

11. TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DE MOVIMENTO ENSAIO DIA 06/06/2017

FLÁVIO CAFÉ

Vídeo 1: <https://youtu.be/TSZTQEWOFAU> (Tem apenas 6 segundos)

Vídeo 2: <https://youtu.be/VnoPOTUcpUM> (Tem apenas 19 segundos)

Vídeo 3 : <https://youtu.be/lyK6eVSs4nI> (Tem apenas 32 segundos)

Vídeo 4: <https://youtu.be/OF1w65ktc9Y>

Pequena conversa filosófica do Hugo (00:00 – 04:20): Hugo fala da sua atitude perante a arte (1).

Observações do Hugo:

1. Eu acho que já é hora de não termos problemas. Esse negócio de ficarmos segurando uma sala porque estamos assim... Eu acho uma bobagem. A gente faz na rua, faz em qualquer lugar. Realmente eu nunca fui assim. Eu não dependo de ninguém pra fazer. Se eu quero fazer eu não dependo de ninguém. Faço em cima de uma árvore, onde for. E é difícil achar gente assim, hoje em dia mais ainda. Todo mundo quer ganhar dinheiro. É miserável. Eu não sei porque as pessoas permitem isso dentro da arte delas.

2. Trabalhando o tempo, trabalhando o espaço, sentindo esse desenho. Não se preocupem com a interpretação. Depois vamos trabalhar isso.

Notas do Pesquisador:

i. (Sobre 1) Trata-se de uma atitude política perante a produção artística. Não apenas uma realização de um ofício, mas sim de uma pulsão criativa que independe das circunstâncias ou dificuldades do momento.

Aquecimento da apresentação da Democracia (04:20 – 36:16): A coreografia segue o seu rumo como no último encontro. Quando chega na parte da marcha conjunta com as camisetas no alto o Hugo, sem falar nada, dirige os passos do coro em um andamento lento. O coro grita “Fora!” repetidamente até correr. A bomba explode e todos caem.

Observações do Hugo:

3. Sentir o espaço entre eu e o outro, sentir tudo. Está mal, tem gente com uma distância enorme entre si e outras apertadas. Essa falta de observação pra mim é grave. É necessário que você sinta isso e não que eu te diga isso.

4. Braços! Todos!

5. O que é uma vergonha é que eu digo “samba” e é uma vergonha. [mostra o movimento lento em que dançaram]. Meu pai dançava assim em 1930. Não sentem o tempo, sentem o cansaço. Sentem o tempo de velho, de derrotado. Samba é samba. E não confundir samba com puterio. Samba para mim é alegria é positividade.

Notas do Pesquisador:

ii. (Sobre 3) Algumas noções não são apenas orientações de cenas, mas sim observações pedagógicas que visam treinar os artistas para ter domínio do seu ofício.

iii. No momento da levantada em 5 fotos, o Hugo pede para que o Marcus (na guitarra) não faça um som literal. Ao que ele responde com uma melodia não usual que o coro segue intuitivamente. Ao seguir a música “literalmente” o coro impediu a música de se tornar assincrônica com a imagem. O Hugo para imediatamente a cena para corrigir isso. Mais uma vez vemos a criação do Hugo sendo feita no próprio momento da cena, desta vez articulando o som e a imagem.

iv. (Sobre 4) O uso de todos os membros do corpo é uma constante no trabalho de coro do Hugo. Frequentemente é fácil perder o uso dos braços quando se está preocupado em acertar a cena.

v. Em toda essa coreografia é perceptível o trabalho com os Parâmetros do Movimento.

Fim da Aula/Ensaio

12. TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE DE MOVIMENTO ENSAIO DIA 13/06/2017

FLÁVIO CAFÉ

Vídeo 1: <https://youtu.be/4g2rzVfX2o4>

Orientações de interpretação sobre o texto de cada um sobre “o que dá raiva na sociedade” (00:00 – 26:40): Cada um fala o seu texto sentado no chão e o Hugo dá orientações de interpretação.

Observações do Hugo:

1. **Primeiro texto:** Muito melhor ainda. Só que eu vou te dar uma dica. [fala acentuando a sílaba “fá” para cima] “é fácil ser negro”. Diz [fala acentuando

a sílaba “fá” para baixo] “é fácil ser negro”. Acentua e dá a última nota. Senão pinta uma afetação. Porque se você faz isso de um lado é branco e do outro é preto. Você mostra todo o seu machismo dentro desse pensamento e depois mostra toda a sua delicadeza no jogo da camiseta. Tenta de novo.

2. Segundo texto: Está bem, mas eu acho que se você fizer assim [mostra uma possibilidade mais conjectural e outra mais revoltada] aí já sai de uma coisa individual e vai para algo mais coletivo. Porque senão já é um romanticismo que não me pega, já é poesia, é lindo, mas é poesia. Tira a poesia.

3. Terceiro texto: Eu acho super bom. Não sei se um pouquinho mais violento, mais raivoso seria bom. Por exemplo, fala isso sorrindo.

4. Quarto texto: Eu não vejo uma revolta, eu vejo um conto.

5. Quinto texto: Sempre tem que ser mais preciso, sintetizar e levar para lugares mais positivos, mais fortes.

6. Sexto texto: Faz como se estivesse falando pra sua mãe.

7. Sétimo texto: está bom.

8. Oitavo texto: Acho que da última vez você foi mais agressiva, agora ficou mais automático [a fala do texto].

Notas do Pesquisador:

i. (Sobre 1) Uma orientação de interpretação que é recorrente no Hugo é a finalização das falas. Há duas possibilidades mais gerais: pode terminar uma frase com uma acentuação mais aguda (para cima) e outra mais grave (para baixo). Cada uma dessa confere uma tonalidade diferente para a fala dependendo das micro variações na forma de falar. Algumas possibilidades estão listadas abaixo:

a. Para cima: fragilidade, delicadeza, pergunta, dúvida, etc...

b. Para baixo: Força, determinação, rispidez, certeza, etc...

ii. (Sobre 2) O texto que a atriz trouxe tinha um tom mais poético, mas a cena precisa de uma atitude de revolta. Para tanto, o Hugo não apenas dirige a interpretação do texto, mas muda o próprio texto para se adequar à cena.

iii. (Sobre 3) Aqui ele propõe um contraste utilizando o sorriso no ator enquanto ele fala um texto de revolta.

iv. (Sobre 4) O Hugo propõe uma revolta, não porque o texto como tal não era bom, mas sim porque a necessidade da cena é a revolta.

v. (Sobre 8) O texto não pode ser dito automaticamente. O mais importante é que ele tenha uma ou mais tônicas musculares tanto para trazer verdade ao texto quanto para dar-lhe emoção.

Vídeo 2: <https://youtu.be/22vA7TYiKdM>

Passagem da cena da Democracia (00:00 – 26:30): Começam em roda e fazem os discursos da cena da Democracia.

Observações do Hugo:

1. Isso é que eu não entendo: até quando tenho que falar que tem que ter a mesma distância entre todas pessoas. Quantas pessoas tem aqui? 12? Então tem que ter uma pessoa na frente da outra em diagonal.

2. **Performance 1:** Se estapeia todo sem parar.

3. **Performance 2:** Mostra cenicamente como ele sugere que a cena seja feita.

4. **Performance 2:** Está perfeito, mas você se esquece que para mim o ideal é fazer na rua. Então está muito baixo, eu não te ouço.

5. **Performance 4:** Vai caminhar em circulo também? Gente, façam o que querem, não esperem que eu marque. Fala pra um, fala pra outro, vai a diferentes espaços.
6. **Performance 10:** Ninguém vai ouvir.
7. **Performance 11:** Amor, volta, você não pode caminhar assim. Dobra seus pés pra caminhar. Levanta o calcanhar quando vai dar um passo. Senão parece um neném. As vezes quando eu corrijo essas coisas é que vocês aprenderam, mas quando vão interpretar apagam tudo que aprenderam.
8. **Performance 12:**

Notas do Pesquisador:

- i. (Sobre 1) Há uma característica bastante matemática na visualidade do Hugo: 12 pessoas fazendo um círculo vão ter necessariamente uma formação específica. E o mesmo acontece para todas as configurações numéricas do coro.
- ii. (Sobre 2) Aqui ele dá ao ator uma ação física para complementar e dar estofo a sua atuação.
- iii. (Sobre a mudança de tônica muscular) A mudança de uma tônica para a outra é uma estratégia visceral da Técnica Muscular. Quando ocorre a mudança a cena se transforma não apenas de lógica, mas também de atmosfera. Isso confere uma imprevisibilidade à cena.
- iv. (Sobre 6) Não se trata de marcar a cena, mas de ter um ator livre e, portanto, potente. O Hugo costuma marcar, quando se trata de uma cena individual, apenas quando o ator não atinge por si só a liberdade e potência necessárias a cena ou então quando ele vê que está perdendo uma oportunidade única.
- v. (Sobre 7) O olhar observador do Hugo não deixa passar nenhum detalhe do movimento dos intérpretes.

Conversa sobre o que foi feito (26:30 – 35:07): Sentados em roda próximo do Hugo, ele dá orientações para cada um.

Observações do Hugo:

1. Se lembre do que eu disse: associem o seu problema pessoal a um problema político. Tem que ser coisas com *cojones*, pois quero que muda essa merda!
2. Por exemplo, o João diz que é gay, mas é um macho caminhoneiro. O único que você tem de gay é uma caminhada de menino mimado. [mostra como caminha]
3. [mostra a pose de um ator ao gritar] “eu sei que o mundo não vai mudar porque eu canto, então eu grito. [grita com as mãos fragilmente posicionadas para trás]. Olha a pose: Fudeu! Vocês têm que entender que no teatro tudo tem um significado. Com essa pose, gritou porque deu o cu.
4. Tem uma afetação geral que todo mundo parece que é gay. Porque essa afetação?
5. Quem tem medo não consegue se expressar. É preciso ter *cojones*. Parece um menino que cumpre uma ordem. Falal! Com um registro mais baixo.

Notas do Pesquisador:

- i. (Sobre 2) Ser Gay não significa ter uma movimentação específica. Como atores é preciso saber distinguir as possibilidades de movimento
- ii. (Sobre 3) O Domínio do Movimento não se trata apenas de dominar os Parâmetros do Movimento, mas também o aspecto semiótico de cada movimento e saber jogar com eles.
- iii. (Sobre 5) Mais uma vez há uma mistura entre orientações parapsicológicas como a primeira frase e apontamentos do ofício do ator como a última frase. Essa característica

recorrente estabelece um vínculo quase que terapêutico da aula do Hugo: as orientações de movimento e voz são também orientações sobre como se colocar no mundo.

Vídeo 3: <https://youtu.be/i6rw3hx6Qvs>

Conversa sobre o que foi feito [Continuação] (00:00 – 36:36): Sentados em roda próximo do Hugo, ele dá orientações para cada um.

Observações do Hugo:

6. [sobre a interpretação de um aluno] Não, não é com a cara. Todo mundo acha que com a cara [de bravo] soluciona tudo. E a voz continua igual. Fixa o olho, fala pra outro, fala pra dentro do outro, não tenha medo de falar pro outro. [depois do aluno tentar novamente] Porque você fala assim: "planejar, procurar [ofegante], planejar..." Não! [mostra como deve ser] "Pensamentos repentinos, planejar! [firmemente]" São coisas sólidas.
7. Os finais para cima são horríveis. Põe todos os finais para baixo.
8. Porque faz ofegante? Você é asmático? Não é porque está doente, está doente daqui [aponta para a cabeça]. Ator se defende sempre. Isso que você está sentido é humano. Ator não é humano. Eu já fiz peça de três horas e nunca senti vontade de cagar enquanto estava no palco. Eu tinha um companheiro que era epiléptico e nunca teve um ataque enquanto estava no palco. Porque somos outra entidade. Assume essa entidade e não a sua.
9. Muito melhor, melhor. Ai meu deus do céu, que trabalho que dá. É uma profissão cruel. Mas satisfatória, dá prazer ver o resultado. Agora, um bom aluno sai daqui e repete 30 vezes.
10. Você sabia que você é um cara bastante bonito? Mas você não se trata assim. Você tem dúvidas enormes sobre você mesmo. Em vez de ficar sedutor, você se trava todo para falar. Por isso que fica assim [a voz].
11. Não respira pela boca, hoje fez bem porque não respirou pela boca.
12. Uma coisa chata que tem no teatro é quando uma pessoa fala como a avemaria.

Notas do Pesquisador:

iv. (Sobre 6 e 10) A Voz Muscular, uma das proposições técnicas do Hugo, consiste em uma integração entre as tônicas musculares e a emissão vocal do intérprete. Neste caso, como o texto está sem vida, o ator pensa que apenas alterando superficialmente a expressão facial ele necessariamente estará alterando a voz. Mas em realidade é preciso um treinamento diligente para que o corpo e a voz se movimentem em sincronia.

v. (Sobre 7) Mais uma vez a diferenciação entre os finais das frases e a sua implicação para a expressão do intérprete.

vi. (Sobre 8) Aqui Hugo enfatiza os aspectos não semióticos do ofício do ator. Um pensamento similar à noção de corpo poético de Jorge Dubatti. O ator não está ele próprio no palco, mas sim sofre uma dessubjetivação como ser humano e uma ressubjetivação como o personagem em questão. "Assumir essa entidade" equivaleria a densificação do corpo poético proposto por Dubatti.

vii. (Sobre 12) Isto é, sem variações na fala. A questão é viver cada palavra como única, vivê-la a cada momento.

Fim da Aula/Ensaio

13. Transcrição e Análise de Movimento Ensaio dia 22/06/2017

FLÁVIO CAFÉ

Vídeo 1: <https://youtu.be/XGHDCCnUT8w>

Ensaio da cena da Democracia (00:00:00 - 01:17:00):

Começam em roda falando sentados individualmente cada um o seu texto. Aos poucos vão levantando e terminam em pé em círculo. Depois todos fazem os seus textos sambando e cantando enquanto agitam e brincam com as camisas. Aos poucos vão formando um coro ao centro da roda e os textos giram em torno desse coro, mas ainda dentro da grande roda até que, aos poucos a grande roda desaparece e dá lugar à um grande “bolo”.

[minuto 00:35:00] Eles ensaiam erguer um dos atores pelo coro de modo que ele fique suspenso em cima do mesmo. Quando ele pula e é suspenso, todos caem no chão. Depois levantam em 5 fotos, caem novamente e começam a coreografia da Democracia. Ao final da democracia eles começam a discutir.

O ensaio termina com um grande improviso dos dois musicistas. O baixista até brinca de jogar o instrumento no guitarrista.

Observações do Hugo:

1. Faz cantando [para um ator].
2. É impressionante que depois de tanto trabalho comigo ficam assim [pernas juntas e coluna caída] de uma forma horrorosa, as pernas duras. Tentem trocam, trocam de fontes e forma. Utilizem o que aprenderam, por favor.

Notas do Pesquisador:

i. Há uma dialética na direção de movimento do Hugo: por um lado há uma vontade de marcar e regrer cada movimento do intérprete, por outro lado ele pede para que cada um tenha um domínio da liberdade da sua cena, podendo fazer o que quiser quando achar que a cena pede. O jogo dessa dialética acontece todo ensaio, por hora puxando para mais liberdade e por outro tendendo para maior liberdade. O resultado desse jogo é a cena: uma sequência altamente marcada de movimentos que, no entanto, possuí um alto grau de possibilidades de improvisações livres.

ii. (Sobre 1) Essa cena, que no ensaio passado era falada, agora é cantada. Mesmo à dois ensaios da apresentação, não há hesitação em se mudar o teor da cena ou até mesmo de todas as cenas, pois a experimentação é crucial para seu processo. Não se trata de apenas criar uma obra, mas sim desenvolver artistas capazes de mudar tudo a todo momento.

iii. Em todo o ensaio da parte sambada e cantada há uma ênfase em criar marcas pontuais que são sincrônica com a música sendo produzida ao vivo. Contudo, os movimentos específicos de cada um provêm das suas próprias improvisações momentâneas. Esses momentos contrastam com outros altamente marcados como a parte da coreografia da democracia.

iv. (Sobre 2) É uma dificuldade pedagógica: entre ensinar uma técnica e ela ser totalmente incorporada pelos alunos há um longo caminho.

v. (Sobre a transformação do coro) Em termos das dinâmicas de posicionamento do coro, percebo que o Hugo tem duas estratégias coreográficas principais:

a. Transição gradual: O equivalente da Câmera Lenta para o coro, isto é, o coro passa gradualmente de uma posição para outra. No caso deste exercício de uma grande roda sentada, para roda em pé, para o bolo central.

b. Transformação brusca: O equivalente das “fotos”, isto é, o coro muda imediatamente de posição todos ao mesmo tempo. No caso deste exercício temos a caída do coro depois da fala “você já viu revolução sem gente morrer?” [minuto 00:36:00]

Fim da Aula/Ensaio

14. Transcrição e Análise de Movimento Ensaio dia 29/06/2017

Vídeo 1: <https://youtu.be/ohRlgNBnp4Q>

Exercício de levantar como um boneco seccionado (00:00 – 19:30): Após breve explanação do Hugo, eles começam virados para o espelho e fazem os movimentos se observando. Depois se espalham pela sala e experimentam cada um no seu lugar de trabalho.

Observações do Hugo:

1. Sempre com a ideia de Democracia. Mas a ideia é o seguinte: vocês estão no chão, totalmente caídos e há uma música enquanto estão nessa posição. Então começa um enorme esforço para se levantar a partir da cabeça.
2. Quero trabalhar não no tempo da câmera lenta, nem no rápido, mas no tempo dos slides.
3. Como se fosse um nascimento com força, como se fosse algo que eu não consigo. Vou tentando levantar e quando vou conseguindo eu caio e começo de novo.
4. Nunca tenho um movimento completo, para fazer um movimento tenho dois movimentos pra chegar no lugar.
5. Fala “tom tom” e se move duas vezes.
6. Tudo, perna e braços tudo juntos. Acompanha tudo, não fica parado com os dois pés, não fecha os joelhos.
7. Façam um movimento deformado como se fossem quasímodos, bonecos maus, bonecos feios, bonecos assassinos.
8. É como se tivesse um ímã que me prega no chão e não me deixa sair.

Notas do Pesquisador:

- i. (Sobre 1) Mais uma vez, faltando muito pouco para a apresentação o Hugo resolve transformar a cena propondo uma nova coreografia corporal com novas descobertas a serem experimentadas pelo coletivo.
- ii. (Sobre 1 e 4) O ponto de partida dessa nova proposta cênica é o movimento, não é uma ideia abstrata: “levantar a partir da cabeça” para discutir o conceito de democracia é uma abordagem epistemológica cinética.
- iii. (Sobre 2) Três das mais recorrentes estratégias criativas de movimento: câmera lenta, rápido ou slides (fotos).
- iv. (Sobre 5) A musicalidade corporal proposta pelo Hugo as vezes se manifesta em uma musicalidade vocal associada sincronicamente ao movimento. Também, o termo “tom tom” não é apenas um som, mas uma indicação rítmica, isto é, uma associação do movimento ao ritmo.

v. (Sobre 6) A organicidade do corpo é uma constante no trabalho do Hugo, com raras exceções é lugar-comum desta abordagem que o corpo se mova como um todo e não separado por partes.

vi. (Sobre 3, 7 e 8) Por vezes ele trás alguma imagem para facilitar o entendimento do movimento.

Exercício do boneco seccionado na diagonal (19:30 – 47:00): O mesmo exercício anterior, mas agora na diagonal e, em vez de levantar, trata-se de atravessar a diagonal. Fazem cada um sua diagonal e depois vão todos ao mesmo tempo em coletivo. E em seguida em grupo olhando para o espelho formando um coro.

Observações do Hugo:

9. [22:10] O que eu quero é o torso completamente virado para cima com o cotovelo dobrado. O que eu quero é deformar [mostra 23:40]. Quebra o eixo. Faz uma ponte para trás. Quebra a cintura para trás.

10. [para o músico] disciplina! Se fizer isso, você a enlouquece!

11. Sente a pausa, é "Tom Tom bequadro"!

Notas do Pesquisador:

vii. (Sobre 10) Neste momento o Hugo está precisando de uma musicalidade mais marcada para facilitar o entendimento do movimento. O musicista mudou o ritmo e isso confundiu a performer.

viii. (Sobre vii) Isso não quer dizer que a música deve estar subordinada ao movimento, mas sim que, neste exercício específico, deve haver uma limitação de ritmo à música para que os intérpretes possam explorar uma proposta rítmica específica.

ix. (Sobre 11) A precisão do movimento em "fotos" implica um domínio dos andamentos "pausa" e "rapidíssimo", pois o que o Hugo chama de "foto" ou "slides" se trata de uma mudança brusca de andamento do mais rápido ao mais estático. Todo o seu trabalho passa pela exploração dos extremos dos parâmetros do movimento, pois o artista que entender os extremos também compreenderá o que está entre esses extremos, já o contrário não é necessariamente verdadeiro.

x. (sobre a parte final do exercício) Esse é um lugar comum do Hugo: começar com o trabalho individual para que se entenda o movimento e depois juntar em coletivo para formar o coro uma vez que o movimento individual já foi bem dominado.

Exercício do Monstro em câmera lenta (47:00 -): A parte final da aula consiste em fazer a mesma proposta rítmica dos outros dois exercícios, mas agora em câmera lenta

Notas do Pesquisador:

xi. Me chama a atenção que não se trata de apenas realizar movimentos que irão para a cena, mas sim de aprender com profundidade um movimento. Portanto, não trabalhamos apenas como ele vai ser, mas sim aquele movimento em todas as suas variações. Assim o corpo tem um entendimento profundo da movimentação.

Fim da Aula/Ensaio