



HUGUIANAS

O GAROTO DE JUAN LACAZE.
ENTREVISTAS¹

Cláudia Moreira de Souza
Universidade de Brasília – UnB

RESUMO

Entre 2005 e 2006 Hugo Rodas foi entrevistado como parte de minha dissertação de mestrado. Aqui são publicados pela primeira vez as transcrições dessas entrevistas. Nelas Hugo fala sobre sua história, desde seu período no Uruguai, passando pelo Chile até sua chegada ao Brasil.

Palavras-chave: Hugo Rodas. Memória. Teatro.

ABSTRACT

Between 2005 and 2006 Hugo Rodas was interviewed as part of my master's dissertation. Here the transcripts of these interviews are first published. In them, Hugo speaks about his history, from his time in Uruguay, through Chile until his arrival in Brazil.

Keywords: Hugo Rodas. Memory. Theatre.

1 N.E. Material de entrevistas integra a dissertação de mestrado O GAROTO DE JUAN LACAZE: INVENÇÃO NO TEATRO DE HUGO RODAS, defendida na Universidade de Brasília, em 2006, com orientação de Marcus Mota. Link: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3299>.

ENTREVISTA I

Quarta-feira, 13 de abril de 2005. 1 hora e 40 minutos.

MM Marcus Mota | **LC** Lourenço Cazarré | **CT** Cláudia Theo | **HR** Hugo Rodas

MM Hugo, você comentou que teve uma infância muito presa, mas você não a olha de um ponto de vista negativo; você também acha que ela teve pontos positivos, é isso?

HR Tem milhões de pontos positivos. Sinto que foi muito marcante, por exemplo, coisas que eu tenho, como a disciplina, entendeu? Uma coisa que, aliás, pertence a uma classe que é proletária, mesmo, que era o Uruguai na época. Se você era um bom proletário você tinha casa própria, seu filho na universidade, você tinha um carro. Parece mentira, mas era verdade. (ri)

MM Os seus pais trabalhavam na fábrica de tecidos, é isso?

HR É, a fábrica de tecidos da cidade. E eles tinham uma consciência de querer melhorar a situação deles. Era como se tivessem um passado mais glorioso, sobretudo o lado imigrante. Eu pensei hoje, de manhã, por exemplo, sobre colonização, em como eu sou um ser colonizado. Como que essa coisa, essa cultura européia entrou desde que nasci, entendeu? Então, você tem que passar muito tempo para reencontrar e recuperar sua identidade, por que ela está perdida. É aquilo que fizemos com Ana Maria Pacheco em Goiânia: **Memória Perdida, Memória Roubada**, sabe? Você nasce e já está em outro lugar².

MM Os seus pais eram uruguaios, ou...

HR Minha mãe tinha uma parte da família italiana ainda, e ela era caçula uruguaia...

MM Teu pai nasceu no Uruguai?

HR Meu pai nasceu no Uruguai e minhas tias também. Meu pai descendia de imigrantes de gregos na Espanha, mas faz quarenta mil anos atrás, sei lá, bisavô de meu avô uma coisa assim.

MM Como é que eram os outros membros da família? Tios, freqüentava? Você tinha primos...

HR Bom, na casa da minha mãe era uma loucura, eram onze filhos. E todo mundo tocava piano, e todo mundo tinha piano, e todo mundo cantava. A festa na casa da minha avó, que tinha uma mesa de quarenta pessoas, era uma loucura.

MM Tua avó era italiana?

HR Italiana.

MM Lembra o nome dela?

HR Da *nonna*?! Claro, era Rosa, Rosa Giusto. Rosa Rose de Giusto.

MM Queria perguntar; por que você era filho único? Sua mãe não podia ter outro filho? Naquela época era normal ter muitos filhos, não?

HR Não era muito normal, não. Era outra vantagem que tinha de se estar em um país bem educado, bem formado. Na realidade, eles depois me confessaram que realmente era para poder me dar uma educação diferente. Eles queriam fazer isso. Se eu tivesse aproveitado aquilo, seria perfeitamente bem educado: Falaria três, quatro línguas agora, e tocaria piano mil vezes melhor do que eu toco, e milhões de coisas, mas eu rejeitei muita a falta de liberdade,

2 N.E. Veja neste número da revista artigo de Valéria Braga sobre o processo criativo da obra **Memória Roubada**.

em algum sentido. Sou muito agradecido pelo adestramento, mas foi militar mesmo, meio militar.

MM E com relação ao seu pai? Você falou da sua mãe que tinha onze irmãos. E teu pai tinha...

HR Meu pai era uma loucura, meu pai tinha cinco irmãs solteiras...

MM Cinco irmãs solteiras...

HR Com as quais eu fazia o que queria.

MM Você era o único sobrinho?

HR Eu era o único sobrinho, do único irmão homem delas. Duas delas eram filhas do primeiro matrimônio de meu avô, que foi casado duas vezes. Bernarda Alba é nada, é nada! Cinco mulheres juntas, que detestavam homem, que achavam que homem era a escravidão, que homem era sinônimo de ficar embaixo do jugo, cumprir ordem, cozinhar, limpar para eles. E elas não tinham nascido para isso.

MM E elas trabalhavam na fábrica também?

HR Também. Todo mundo trabalhou na fábrica, em diferentes papéis, na fábrica de tecidos, na fábrica têxtil.

MM Como era o nome dessa fábrica?

HR Ah, na época creio que era Campo Mar y Soulas. Uma fábrica de tecidos que era de morrer; com jardins, com caixa de boshá. Levavam o teatro e a orquestra municipal aos galpões da fábrica, desde que eu era neném! Ou seja, era uma coisa de uma socialização absurda. [Teatro] aos galpões da fábrica! Claro, o dono da fábrica também tinha interesse. Foi um cara que criou espaços novos, dividiu a cidade, deu a oportunidade que cada um tivesse a sua casa. Era um cara com um com um socialismo natural.

MM O dono da fábrica, você diz?

HR É, eu acho, naquele momento. Isso significava tudo; isso tudo significou tudo sempre, não? Eram mínimos, os juros eram mínimos, eu me lembro daquela época, das pessoas falarem isso.

MM Você diz os juros para pagar...

HR Para poder pagar a dívida que se contraía comprando terrenos, arrumando tudo, criando a cidade. Essa fábrica criou a cidade. Também tinha outra,

que era a fábrica de papel, e tinha a central ANCAP que era um centro operário mesmo, industrial.

MM ANCAP é de cimento...

HR Não, não, é petróleo.

MM Hugo, você morava em um “bairro” chamado Puerto del Salse. É um bairro, que se diz?

HR Não, é uma cidade. A cidade se chamava Juan Lacaze ou Puerto Del Salse. E meu bairro se chamava bairro Jardim. (ri)

MM Você nasceu na cidade de Colônia? E não morou na cidade de Colônia?

HR Não, não, eu nasci em Juan Lacaze, Colônia é o nome do departamento. [A cidade] Colônia fica a vinte cinco quilômetros da minha cidade.

MM Como é o nome da sua cidade?

HR Juan Lacaze ou Puerto Del Salse.

MM Dois nomes?

HR Acho que antes era vila e depois virou cidade.

MM Tinha índio?

HR Nunca; não se sabe ou mataram todos.

MM E lá tinha estrangeiros, nesta cidade?

HR O mais, mesmo, que existe de antigo, de antigo no Uruguai, são as tradições gaúchas, que são iguais que às do sul.

MM Era homogêneo cultural?

HR Era totalmente. Olha, da Argentina e do Uruguai até o sul do Brasil era uma mesma cultura, com diferentes manifestações, mas uma mesma cultura. O folclore une totalmente essa orla, une absolutamente.

MM E você era filho único, então, tinha que viver com essa questão da solidão e criar um mundo pra você. Mas como você era muito ocupado, como era essa relação entre a sua solidão e essa disciplina? Isso vai fortalecendo o imaginário, não é? Para você criar espaços dentro da ordem, pra você burlar a ordem. O piano, por exemplo; um instrumento musical, quando você aprende, é um companheiro, um colega. Como era a questão de você habitar esse mundo imaginário e essa solidão?

HR A primeira palavra que me vem assim é vingança. (ri) Eu usava quase tudo para me vingar de tudo. Não sei como explicar.

MM Você tem uma noção, você vê com clareza acontecimentos da infância? Com que idade se é que você...

HR Isso que eu estava te falando é muito bom. Sempre tive uma enorme solidão, desde pequeno, uma enorme solidão. Eu machucava muito os adultos porque os adultos me machucavam. Me machucavam, então eu machucava. Machucava mesmo, eu sabia o que fazia. Eu sou o que literalmente você poderia falar de um ser mau. Quando era pequeno, eu era mau, daquele que olhava para uma pessoa e dizia a coisa mais verdadeira desde os seis, sete anos. Não sei por que essa maldição, mas é uma coisa; você nasce com isso. Você se aproveita dos outros, você reconhece o defeito do outro desde que é anão. Anão eu sabia desta coisa. E isso acho que vinha muito do tempo gigantesco que você tem com você mesmo. Tocando piano, pratatá, pratatá, que seja, mas você não tem muita coisa. Naquela época também não; era só a leitura, a leitura era uma das coisas mais forte.

MM O que você lembra de livros?...

HR Ah, eu era muito louco, eu roubava tudo. Eu comecei a roubar livros quando tinha nove anos. Roubava da biblioteca do meu pai, para ler o que não podia ler. Meu pai adorava ler. Foi um dos fundadores da biblioteca.

MM Alexandre Dumas?

HR Dumas eu gostava. Mas eu lia, quando era muito pequeno (tenho uns livros até agora), uma coleção que se chamava a “Coleção da Hora” que tinha pesseguinhos, e não sei quantas coisas mais, e paisagens da minha horta, e eu sonhava... Ontem, estava falando de uma coisa muito importante, que é a infância do menino, uma infância que vai até os seis sete anos. Tem uma infância que você pode ter até os dias de hoje, mas que acaba quando entra realmente o adolescente, que são dos sete anos para cima. Mas aí eu já tinha uma influência. O que era uma influência italiana ou européia passou a ser uma influência americana impressionante. E porque, além disso, era o início da televisão. Nós já tínhamos [televisão] antes, em Montevideú, porque pegava de Buenos Aires.

MM Você lembra que idade tinha quando viu televisão pela primeira vez?

HR Eu acho que tinha sete anos, foi 1947 ou 48; É porque foi em Buenos Aires, mas quanto chegou a televisão na Argentina, em Colônia já pegávamos tudo. E Juan Lacaze acho que ainda é mais perto.

MM E esse programas o que era na TV? Programas locais...?

HR Ah, tinha de tudo, tinha de tudo, tinha de tudo. Shows musicais, programas de auditório de perguntas e respostas, coisas de pasta de dente. Eu enlouquecia, com aquele programa de perguntas e respostas. Aí eu comecei a ter uma grande influência americana, os musicais americanos, o Disney com Carmem Miranda, o desenho da fantasia com a realidade. Eu ia para casa e dançava, eu dançava a noite inteira sozinho, depois do cinema. Com sete oito anos, eu dançava inteiro, fazia tudo, tudo, tudo, tudo; rolava na cama, fazia espaguete, fazia de tudo. Tinha disciplina.

MM E cultura popular?

HR É o tango e o folclore, que eu fazia.

MM Que era?

HR Ah, tínhamos de tudo: “Malambo”, “Gato”, “Chancareira”, “Pélicon”...

MM São danças?

HR É, são todas danças folclóricas. “Pezinho”, que é já na fronteira, tinha muito. Mas isso eu comecei com mais idade, quinze, dezesseis anos. Foi a desculpa para começar a fazer dança. Aí, através do conjunto folclórico, a gente tinha aula dança.

MM Vocês tinham conjuntos folclóricos na cidade, grupos, ...?

HR Tinha, eu participei de um muito tempo: o “Celito”. Mas já estava saindo da infância. (ri)

MM E você tinha animais?

HR Nenhum. E um dos grandes entretenimentos que eu tinha era exatamente matar insetos. Eu adorava arrancar as asas das moscas; eu pegava uma mosca com a mão (isto eu tinha sete, oito anos), arrancava as asas e a colocava no caminho das formigas. Para saber se se confundiam. Era minha grande pesquisa. E no começo, elas se deixavam enganar. Parecia que era uma formiga maior, no começo. Aos trinta segundos, a pobre mosca tinha trinta formigas matando ela, asfixiando, mordendo, pratatá e levando seu pedacinho.

MM E como é que era sua reação em relação a essas coisas que se chamam de ruins? Havia prazer, um experimento, a maldade...

HR Sempre um grande prazer. Isso era o que eu ia responder quando você me perguntou hoje sobre a solidão. Isto, por sorte, com muito prazer. Senão

ia me dar certa angústia, ou certo remorso. Eu sempre trato, quase tudo na minha vida, com muito prazer.

MM Culpa?

HR Não. Eu era católico. Você ia lá, se confessava, e acabou. Quer dizer, você passava pelo padre e depois já era outra coisa. No momento não havia culpa; havia desculpa. E a transgressão era muito melhor que tudo! Já na época. A gente olhava para outra coisa; você via as condutas ruins. Todo mundo sempre tratou de esconder as condutas ruins, mas, depois da guerra, acho que as pessoas não puderam mais esconder o que era horrível, entendeu? Psicologicamente isto muda, de alguma maneira. Porque se tenho uma despenha cheia de coisas, é por uma teoria - que é a teoria de armazenar os cinco quilos de que você precisa, sabe? Acho que tem a ver com tudo. E tem a ver com conservar coisas. É inacreditável, uma vez eu olho algumas coisas da minha casa e digo assim: “nossa, é inacreditável” A gente conserva. Conserva muita coisa na vida.

MM O seu pai te levava para Igreja?

HR A família de meu pai era extremadamente católica, extremadamente. Na casa da minha avó, os italianos eram mais divididos. Eu tinha um tio que, tinha uma foto do Mussolini no quarto dele. Depois trocou. Uma parte da minha família é meio braba. Depois se transformou, porque a religião terminou transformando todo o mundo. Terminou apaziguando muito os anos trinta, os anos quarenta. Depois da segunda guerra mundial acho que houve outra respiração.

MM Mas você ia à missa, com a família, com a sua mãe, com o seu pai? Até que idade mais ou menos você freqüentou essas missas obrigatórias?

HR Eu já era um escândalo.[freqüentei] até os quatorzes, mas eu era um escândalo. Um escândalo.

MM Rezar. Você rezava...

HR Eu rezo até agora, às vezes. Por exemplo, se eu não durmo, eu rezo a Ave Maria porque é a única que aprendi. Eu fico [imita a ladainha...]; aí durmo. É como contar um, dois, três.

MM E essa questão do Deus, do sobrenatural, quando você era criança?

HR Eu tinha medo dos mortos. Eu já falei isso. Não tinha “medo”, mas eu me cuidava dos mortos. Eu sempre dizia assim, “*tá bom, a senhora tá vendo, tá bom*”

dai, foda-se. Desde que era muito pequeno. Sempre achava que os mortos me *miravam*, que me podiam ver. Só os mortos. Os vivos eu queria, senão não os poderia ver nunca. Outra coisa que aprendi desde cedo também, entre os mortos e os vivos. Eu tenho muitos amigos - não digo que tenho muitos amigos mortos porque é uma frase babaca - mas eu me relaciono muito com gente que está morta. De falar.

MM Conversa com eles?

HR É, com amigos mortos, que mantenho. Posso mantê-los em um táxi, de repente estou em um táxi e ... Isso me sacudiu enormemente no [filme] **Mar Adentro**, essa possibilidade, essa viagem rápida assim, que você faz a outro mundo, a outro mundo total. Eu fazia isso desde pequeno. O lugar que eu escolhi tinha uma pedra, que tinha como dois quilômetros. Eu ia na ponta [da pedra], na *farola*, e me sentava, e olhava o futuro. Eu tinha sete anos. Eu deixava a bicicleta, ia até lá e olhava o futuro. Assim, eu tinha uma coisa de me ver projetado na imensidão daquele pátio, desde que eu era pequeno. É brutal. É brutal. E eu sabia que ia ser com a arte, que ia ser com o teatro.

MM Desde essa época?

HR Desde essa época. Eu sabia que era, eu queria ser ator. O diretor é um acaso, um acaso.

MM Como é que começou essa questão de ser ator? Alguma coisa a ver com tua infância, de ver...

HR As minhas tias. Eu passava horas com as minhas tias, quando eu escapava ou me deixavam. Às sete da tarde chegava meu pai e eu cruzava para a casa das minhas tias; ou entre as dez e meio-dia, uma coisa assim, um dia que eu tinha livre. Na casa das minhas tias eu tirava tudo (eu fiz depois um trabalho com Graciela em função desse pensamento; se chamava *As passadas*, eu fazia trabalhos assim). Eu tirava tudo do armário delas, tudo, tudo, tudo e colocava em dois quartos. Aquelas casas antigas tinham um corredor que dava para uma porta (que dava para a sala) e a outra porta, que dava para os quartos. E tinha a outra [porta] do fundo, dava para a sala de jantar (ou o que seria a sala de jantar, que era comum). Cara, eu botava tudo, dividia sapato, coisas, vestidos, sombreros, chapéu, guarda-chuvas, tudo, tudo, tudo... Panelas, de tudo. De tudo o que eu encontrava, tinha tudo. Tirava do armário, colocava em um quarto e no outro eu passava... E quando estava no corredor era o teatro, então eu improvisava quando eu passava, para elas, e elas deliravam.

E eu improvisava tudo. Improvisava tudo que sabia que gostavam, imitava Lolita Torres, Sarita Montiel, qualquer coisa, os tenores da época, os jingles. Eu imitava, e fazia coisas para elas, desde que tinha sete anos. E fazia coisas terríveis também; por exemplo uma vez me fiz de morto. Jamais vou esquecer, me fiz de morto para minha mãe, só para saber se ela me queria. Até esse ponto, eu também tinha sete anos; porque quando mudamos de casa, mudaram meu quarto e eu não queria. Despertava-me de noite e deitava no tapete, ao lado da porta do quarto do meu pai e da minha mãe.

MM Você morava numa casa e dormia no mesmo quarto deles? Até que idade?

HR Até os sete. Horrível, horrível, imagina sete anos tive que ouvir aquele som de trepada, angustiado para que um deles não ouvisse; e eles devem ter ouvido o tempo inteiro.

MM Aos sete anos é que você saiu do quarto deles?

HR Eu voltava de noite. Fecharam a porta para que eu não entrasse.

MM E você dormia no tapete?

HR Eu mamei até os cinco anos e meio. Até os cinco anos e meio. Cinco anos em minha mãe e meio ano em uma vizinha, porque minha mãe ficou sem leite.

MM Como é que era a relação com o corpo?

HR Com minha mãe?

MM Com tua mãe...

HR Eu acho que fui casado desde muito cedo; porque, imagina, ficar mamando até os cinco anos e meio, você está casado, não é? (ri) Eu já nasci desquitado; aos sete anos já estava desquitado. Estava começando a desquitar, foi meu primeiro desquite.

MM E o tocar? Que tem uma coisa do europeu de não tocar...

HR Não, nos tocávamos bem. Super, super carinhosos, super. Com minha mãe era brutal; com minha mãe tinha tapa também. Com a minha mãe sempre [foi assim]; se mamãe me dava um chute, eu dava dois. Sempre. Me dava um, eu respondia. Nunca permiti que ela fizesse nada que eu não fizesse. Ela me batia na mão, eu batia na mão dela. Uma coisa muito de igual para igual, sempre foi. Com meu pai não, já era uma coisa mais de... respeito mesmo, e de distância. Uma coisa que era muito da época, não? Apesar da extrema união que existiu, depois e sempre. Mas era outra coisa, era homem e com homem você não se permite algumas coisas.

MM A diferença de idade dos teus pais em relação à sua?

HR De papai era grande; papai e mamãe se casaram mamãe tinha dezenove e papai tinha trinta. Quando eu nasci, foi três anos depois, mamãe tinha vinte e dois e papai trinta e três. Ou seja, quando eu tinha quinze anos, papai já estava com quase cinquenta. Quarenta e oito. Meu pai foi um adiantado, para agüentar tudo o que agüentou comigo, foi um adiantado mental. (ri)

MM E humor? Porque tem essa questão da maldade mas tem essa questão do humor, também. Como é que era esse espaço do humor dentro da tua vida, quando tu era criança? Quem era mais bem-humorado, teu pai ou tua mãe? Quem era o piadista, o mais alegre?

HR Meu pai [era bem humorado] e eu odiava. Eu odiava contos, eu odiava piadas, achava duma mediocridade aqueles caras todos contando piadas e rindo... Eu detestava, eu queria por uma bomba em baixo. Mas também não gostava da conversa das mulheres. Eu gostava da conversa do meu pai e da minha mãe. Eram brutais. Quando eu podia ouvir, eram brutais. Eram brutais. Por exemplo, eu me lembro de uma coisa que foi absolutamente marcante. Aquilo que está ali, aquele provador de anéis em cima do piano era de meu pai; porque ele também era joalheiro, vendia jóias e móveis. Ele tentou, com outro camarada, trocar de vida, ser rico. E minha mãe era uma católica-comunista - dessas coisas que você não sabe como nasceram juntas, ou se são duas coisas. Ortodoxa, mas “do bem”. Então, me lembro de uma conversa que minha mãe perguntava como ele se atrevia a cobrar juros dos companheiros, que trabalhavam, só porque ele queria trocar de vida, queria ser rico. Por que ele não podia se conformar com o que tinha? O que tinha já era suficiente. E se vivia bem, porque queria mais? E, bom, meu pai (eu me lembro dessa frase como se fosse hoje): “*Mas Ofélia, são 2% de juros ao ano; Ofélia, não paga nem o frete!*” “*Rosauero, você não anda por um bom caminho*”. (ri) Era brutal, cara.

Festa. Da dona da casa do dono da fábrica. Meu pai manda fazer um vestido que Carmem Miranda era nada, me lembro até os dias de hoje; um vestido azul todo bordado, patatá... porque iam à festa do dono da fábrica. Comprou sapatos negros de camurça, aquela carteira envelope negro, luvas, uma jóia que parecia de verdade (ou era de verdade, não me lembro). Aí minha mãe, (outra conversa, eu no escuro, ouvindo), minha mãe disse para meu pai: “*Rosauero, são muito bonitos, muito bonitos. Mas porque você sempre me quer fantasiada de dona da fábrica? Eu não sou a dona da fábrica!*” Você entende que pensamento?

MM Sua mãe era doida.

HR [minha mãe] Era genial. Era genial. Aí ela disse: “*Eu já mandei fazer um tailleur para mim, mas muito obrigada pelo sapatos!*” No outro dia, minha mãe na festa era um sucesso e todo mundo estava com um vestido igualzinho ao que meu pai tinha mandado fazer (porque a modista, antes, tinha a linha; você mandava “faz tal coisa para Ofélia” e acabou). Todo mundo tinha um terno de verão e um terno de inverno. Trocava a moda, trocavam o botão, trocavam qualquer coisa para trocar, mas era muito assim. Meu pai, virginiano, sempre querendo estar em cima do altar e minha mãe sempre botando ele na terra. Então era brutal. Era brutal.

MM E eles conversavam entre eles, sobre você?

HR Como loucos e se culpavam. E diziam: “por culpa tua, isso por culpa tua”. “Não, é mentira, por culpa tua”. Discutiam horrores. Até eu saber coisas de mim que eu não sabia, coisas que eu não entendia de mim mesmo: “Ah, então se passa isso comigo?”.

MM E briga, eles brigavam? Discussão?

HR Eles brigavam, mas bom, nunca chegaram a nenhum tapa, nenhuma mão nem nada...

MM Da sua mãe chorar?

HR Pelo amor de Deus, você já viu algum italiana não chorar...

MM Mas como é que era você vendo a tristeza dos outros?

HR Ah, eu nunca me importei muito. Nunca me importei muito. Eu choro. Emotivamente me toco imediatamente, parará, parará... Mas eu sou uma pessoa que eu me trato assim mesmo. A mim mesmo, me trato assim.

MM A gente está na infância. E os vizinhos? Tinha vizinhos?

HR Tinha, e claro, eu era assim (pelo amor de Deus...) a coisinha do quarteirão, não? Tocava piano, não saía nunca, estava sempre banhado, estava todo limpo. (risos)

MM E o que os outros meninos falavam?

HR Falavam de tudo... (o que iam falar?) aquilo que falam, normalmente, todos os meninos: “*Aí, viadinho, eh, vem cá, vem sair...*” Eu tinha pânico de sair. Até que eu fui, com meu jeitinho, pegando cada um deles.

MM Na porrada?

HR Na porrada não precisamente, mas eu fui dando o meu jeitinho e fiquei amigo de todo mundo. Amigo de todo mundo e quase meio líder. Eu tenho amigos no Uruguai até os dias de hoje, se vou para lá eu fico com os netos dos filhos dele, eles já têm netos. Tenho amizades fortíssimas desta época.

MM Desta época de sete anos?

HR Sim, de 27 anos, de quando eu tinha 14, 15, 17 anos... O Sérgio Ponces é amigo meu desde os sete anos até hoje, 58 anos de amizade, 57 anos de amizade, desde que nasci.

MM Brincadeiras. Você ficava dentro de casa e...

HR Às vezes saía para brincar, mas quando saía para brincar e me deixavam jogar futebol sempre me colocavam de arqueiro [goleiro] - o que era o complexo da minha vida, odiava, odiava. Odiava porque sempre era arqueiro quem não sabia jogar, então não tinha nunca a oportunidade de outra coisa. E senão, jogávamos uma coisa que se chama hoje de “pelota”. Que eu adorava, porque eu tinha muito boa pontaria.

MM É uma (...?) que chama...

HR Era uma coisa que você jogava. Havia um “poço” e você jogava a bola. Se você acertasse o poço, corria pegava a bola e jogava nos outros. E aí começava todo um jogo. Se você pegava a bola, pratatatá... se você perdia a bola, o outro pegava e corria.

MM Uma espécie de queimada?

HR Como se fosse uma queimada, exato, como se fosse uma queimada. E eu adorava porque eu dava porrada pra caralho com aquela bola. Era minha vingança.

MM Bom, nós estávamos em... jogos.

HR Ah, jogos. Eu jogava muita carta.

MM Carta?

HR Carta, jogava muito, muito.

MM Roubava?

HR Roubava?! (ri) Não muito, a gente não estava educado para...

MM Sem malandragem...

HR Sem muita malandragem, o que não quer dizer que a gente não fizesse às vezes alguma trampa, patatá. Porque você podia confessar depois. Mas a coisa era; tentar não roubar, porque que sentido tinha roubar? Não era ganhar. Se você roubava, você não ganhava. A gente já tinha isso como educação: se você roubava você autenticamente não estava ganhando, você estava roubando para ganhar e isso era uma prova contra a tua inteligência, digamos.

MM Gozar dos outros. Por exemplo, vocês ficavam muito fechados em casa, com teu pai e tua mãe. Aí, por exemplo, pegar assim... tem um parente, tem um vizinho, imitar, gozar do outro, isto tinha?

HR Eu imitava todo mundo. Todo mundo, todo mundo. Adorava... Sempre digo isso para meus alunos, tinha um trabalho de máscaras enorme com o espelho. Eu sempre via uma pessoa e depois ia para o espelho reproduzir a cara. Até que eu não visse a expressão igual, igual, igual eu não parava. Do mal, do ódio, do amor, de qualquer coisa, qualquer coisa, era louco por copiar, caras, caras, gestos.

MM E vozes?

HR E vozes. Desde pequeno imito soprano, faço qualquer coisa, e continuo. Com a idade que tenho, continuo fazendo a mesma coisa. É o mesmo, sempre foi uma... Eu sempre me diverti muito só. Eu sempre me diverti muito só, e acho que isto tem a ver também com aquilo que você perguntou do bom-humor. Eu tenho bom-humor, sim, senão estaria morto. Pelo amor de Deus, só o bom -humor; para ver-me gordo assim e resistir-me, só o bom-humor.

MM Hugo, você contou que fazia um teatrinho para as tuas tias, as irmãs dos seus pais. Você botava roupas e tal papapá...Você também falou que ia pra frente do espelho e ficava imitando as pessoas. Agora, eu pergunto se você lembra, quando menino, brincando, você tinha o seu pequeno mundo com bonequinhos? Brincava com bonequinhos de criar um mundo, cavaleiros, cavalos?

HR Não, não. Nunca, nunca, nunca. Desde pequeno sempre brinquei com gente. Se não podia brincar com essas pessoas, aproveitava os aniversários, aproveitava os dias livres, por exemplo. Eu só brincava com gente; minhas intrigas, tudo, tudo sempre foi mental. Não gostei, nunca, muito de joguinhos assim. Eu gostava muito de cartas e gostava de damas. E jogava esses jogos. Gostava de damas; um tempo joguei xadrez como todo mundo. Cartas, muitas cartas, canastra eu jogava desde os sete anos.

MM Deixa-me fazer uma pergunta. Nessas famílias, grandes assim, que moram numa pequena cidade, toda a semana tem uma cara fazendo aniversário, todo mês. Você falou dos aniversários da família. Vocês se reuniam frequentemente nesses aniversários? E eu vou perguntar assim, e você se exibia? Fazia palhaçada, fazia alguma coisa para chamar a atenção nesses aniversários, já procurava aquela platéia?

HR Não. Não. Detestava.

MM Detestava os aniversários da família? Por quê?

HR Eu acho que porque sempre soube ser profissional (ri). Porque, era muito engraçado, eu detestava fazer isso gratuitamente para os outros, eu não gostava muito; gratuitamente, lhe digo, não é no sentido de dinheiro, do que custa, senão gratuito. Porque vou fazer uma coisa gratuita, assim como?... enfim. Mas eu fazia performances, é claro, por exemplo, eu fazia um drama brutal, quando não queriam dar uma bicicleta, ou uma coisa dessas, eu ia à casa da minha tia e fazia um drama que me jogava contra a parede, caía no chão e desmaiava e dizia que me tinham matado, e batido, porque havia pedido uma bicicleta e não me tinham dado e pararárá... E saía a tia correndo a comprar a bicicleta. E eu ficava com um sorriso esplêndido na cara.

MM E a mentira?

HR A mentira foi uma coisa que não me ajudou. Isso sempre foi como ganhar fazendo trambique. A mentira não me ajudou muito porque eu sempre contei a verdade. Eu tinha uma vida muito solitária (digamos, de alguma maneira). Mas chegou um momento (já não era tanto na infância, já era mais entre os sete e os onze anos, uma coisa assim) que eu escapava e ia de bicicleta com os amigos para um arroio. Nadávamos e tudo, e parará... parará... e voltávamos. *“Como que foi a tarde?”* *“Pô, eu estudei pra caralho, duas horas de piano, três horas de inglês barará”* e mentia. Aí chegava o jantar me sentava e dizia: *“Pô, hoje de tarde quando estávamos no arroio...”*. Pum. Eu descobria sempre. Eu contava sempre. Aí, não adiantava. Pra que mentir, se eu mesmo contava sempre? *“Ah, você foi ao arroio?”* *“É, mãe”* e aí eu arrumava em seguida, *“É, mãe, não vou mentir para a senhora”*. *“Como que não vou mentir pra senhora, não?!”* Minha mãe já vinha com tudo. Ariana sabidona. Aí não mentia É aquilo que eu falava da honestidade. Esse conceito de *“para não mentir, eu não mentia”*.

Então eu sou assim. Isso foi uma coisa que plantei desde que tinha oito, nove anos. Eu tinha quatorze anos; e eu fiz um escândalo naquela cidade. Em um baile que era para aqueles sócios, baile de sócios, duas mil pessoas, sei lá. Todo mundo com vestidinho de festa. Eu fui bêbado, me levaram para casa,

escapei pelo jardim do fundo, voltei ao clube, fui lá em cima (que era um balcão presidencial) e comecei a insultar o povo inteiro. Inteiro. A dizer a verdade mais horrível para cada um, lá em cima: “*you are a babaca, filho da puta, nojento, ticone de merda, que tem uma vida miserável*”. E papapá. aos gritos. Aos gritos. Um demônio berrando para uma cidade. Eu fazia essas coisas. E depois vêm falar de performance... (ri)

É muito louco, quando você realmente É. Significa que você está realmente na vida para algo. Entendeu? Como isso de me fazer de morto para minha mãe. Até que ela não desfigurou a cara dela (porque eu estava de morto de olho aberto; de morto assim, mentindo perfeito, respirando de vez em quando) quando ela começou a chorar de sofrimento, apareceu na cara, mortal, eu fiz assim “há, há, há” e minha mãe fez assim tzloon! E me borrou a cara de um tapa.

MM Vamos contar melhor essa “morte”. Hugo, conta, você lembra alguns detalhes, assim, como que foi... A sua mãe chegou do trabalho, como é que você lembra?

HR Eu queria brincar. Eu brincava assim.

MM Quantos anos você tinha?

HR Eu tinha dezessete. Dezessete anos.

MM Você ficou deitado em uma cama? Você lembra se no chão, como você ficou...

HR Eu tinha deitado na cama e ela sempre vinha dar o beijo de boa-noite. Aí quando eu a vi, da minha cama (pela copa vi que ela andava por lá) vim cá e disse: “Vou me fazer de morto. Pra saber se ela gosta de mim, mesmo; pra ver se ela me quer”. Aí me fiz de morto. Prendi a respiração. Fiquei. Aí ela veio e fez. “*Huguito. Huguito... Huguito... Hugo...*” (imita as reações da mãe) “*Filho da mãe!*” (risos). E eu morrendo de rir. Eu ria, eu ria, do tapa e tudo, porque o tapa foi como um prêmio. Eu era mau. Eu era daqueles que você batia em mim e eu dizia “Não dói. Não dói, não dói, não dói”.

MM Você apanhava muito? Com é que era tu apanhar?

HR Da minha mãe apanhava, às vezes. Não muito, mas apanhava.

MM Na cara?

HR Não, era aquela coisa...

MM Cascudo?

HR É, era como um cascudo, era como uma coisa assim. Não era uma sova. Às vezes me agarrava e me dava uma palmada na bunda, assim. Quando era mais chico; mas isso quando era bem chico, antes dos sete anos. Mas por exemplo, tenho um trauma (ri) com uma prima minha que eu acuso de não dirigir por isso.

Eu ganhei um carro como aqueles pedais, e eu me lembro claramente – e isto é impressionante porque eu tinha... três anos? três quatro anos, acho que três. Eu sei que era três porque tinha um macacãozinho que tinha elástico aqui e celestinho, me lembro até o dia de hoje, tomei banho e me puseram o macacãozinho celestinho. E, maravilhoso, com redinha, um não sei quê “Mary lá vou eu”, entrei no carro e... me engraxo inteiro. E era minha prima, essa que é a mãe da ruiva, que vem aqui sempre. E aí, cara foi impressionante, me caguei inteiro. Veio minha prima e me deu uma surra, e me levou para dentro, e me deu banho outra vez, porque minha mãe estava chegando da fábrica e ia me ver todo sujo. E era óleo, negro, aquilo tudo. Então teve que me limpar primeiro com água rás, ou qualquer coisa, depois teve que me dar o banho. Cara, acho que nunca mais toquei em um auto. Nunca mais, odeio carro.

MM Foi sua prima que te deu essa surra, então, porque você se sujou todo?

HR É... me deu uma palmada, me bateu uma coisa assim... mas é claro, não era de matar tampouco era... traumático, eu queria saber como funcionava carro e essa coisa pode ser incrível, não? Totalmente incrível... Quer dizer são incríveis. Mas eu fazia essas coisas terríveis.

Essa mesma prima, por exemplo, pagava de noite, porque chegava o namorado dela e eu sentava no meio dos dois e se ele não trazia chocolate eu não saía. Eu não saía e contava tudo: que ela tinha tomado banho, que tinha posto um “calçon” mais lindo por que ele ia ir, tudo, contava tudo. Assim, era impressionante, ela sofreu comigo também. Pra caralho. E depois quando éramos adolescentes eu ia e brigava com ela assim, e era brigar de a gente dizer-se coisas, e as verdades mais grandes assim: “Ráulaulau...” (imita e ri). Minha família inteira é assim, inteira é assim.

MM De falar tudo?

HR Tudo. Tudo. Do lado dos Giustos é uma coisa impressionante.

MM E palavrão? Como é que você começou? Você ouvia palavrão, o pessoal falava palavrão? (toca o telefone Hugo vai atender).

HR Falávamos, mas isto tem a ver com um movimento da conscientização de uma coisa mais popular. O palavrão teve outra realidade. Aos dezessete anos

o palavrão começou a ter outro valor, entendeu? A ser uma coisa muito mais ofensiva, mesmo, do que o que era antes, que era um palavrão qualquer, entendeu? Então ele começou a ter valor mesmo. É, aí foi diferente. Mas não era uma coisa tão usual como aqui.

MM Quando menino você não falava palavrão?

HR Falava, mas quero dizer, não existe como “vai tomar no cu...”. As palavras lá são muito grandes... “filho da puta”? muito difícil de se dizer para alguém...

MM Era muito ofensivo?

HR Era. Muito. Filho da puta era terrível. Filho da puta era terrível. Terrível. Havia uma puteada que é impressionante no Uruguai: “Te vas a la putissima madre que te recontra mil parió hijo de mil puta!”

MM Repete.

HR “Te vas a la putissima madre que te recontra mil parió, hijo de mil puta!”. E não de mil putas, de mil puta. Mil vezes puta em uma só. É horrível, cara é horrível, é muito cumprido, dá uma preguiça espantosa. Aqui é mais fácil, “vai tomar no cu” é fácil.

MM É como “vai para a raiz da buceta da puta que te pariu...”

HR É, mas a gente dizia coisas como “la concha negra”, por exemplo, eu sempre disse “la concha negra”. Como aqui, eu inventei aquela coisa “no cu, marilu” que todo mundo falava (ri).

MM E comida? Como é que era sua relação com comida, o que você lembra de comida...por que comida tem muita memória, né?

HR É, mas até os sete eu era magro. Magro, magro, magro. Aí...

MM Doces, comidas...

HR Não, não gostava, sempre fui salgado. Não gostava de doces. Pizzas e essas coisas todas – uma boa massa italiana. Maravilha. Além do mais, a minha avó foi a primeira que fez massa para todo o povo. Poderíamos ter sido ricos por isso e não conseguimos, porque ninguém queria ser rico na família da minha avó, da minha mãe.

MM A mãe da tua mãe.

HR Eram todos giustos; então tudo tinha que ser justo. Pelo amor de Deus, eles se chamavam Giustos! (ri) Era uma coisa.

MM E esse contato com dinheiro? Como é que era?

HR Era isso mesmo. Eu não consigo guardar dinheiro. Agora que estou um pouco mais velho, começou a aparecer, (começou depois da dor da perna, da possibilidade de ter que operar ou fazer qualquer coisas disso) a vir uma coisa de “porra, bom, entrei noutra idade, tenho que cuidar de algumas coisas”. Mas, até esse momento da perna, do problema com a perna, eu não tive nenhuma... nenhuma preocupação com isso.

MM Dinheiro nunca foi problema?

HR Nunca, e não gosto de ter, não gosto, acho inútil o ter. Acho uma merda. Outro dia li algo que dizia: “qualquer coisa que você tem que não seja necessária a você mesmo, ao seu uso cotidiano, é porque você está mal, é porque você é um ladrão”. Por que alguma coisa está passando com você, entendeu? você não tem porque ter algo inútil na sua vida. Desnecessário.

MM Mas isso é muito católico, não é extremamente católico?

HR Não acho que seja católico; acho que tem a ver com uma coisa de limpeza. De limpeza. Por exemplo, eu sinto que tenho uma casa que tem memórias, em todos os rincones que olho, eu tenho memórias. Tem gente que olha para os diferentes rincones da sua própria casa e só sabe onde comprou.

MM Assim, “eu tenho?”

HR Entendeu? Então, isso é totalmente diferente. Há pessoas que fabricam sua vida e há outra que “levam uma vida”, desde que nasceu. Então acho que é diferente, mesmo. Há coisas que nos diferenciam, evidentemente, um dos outros, às vezes, não? Que, realmente, isto aparece, não?

MM Esse negócio do dinheiro é um tema... Como é que você começou a perceber que os outros tinham mais e você tinha menos... Essa diferença tu percebeu? Fez alguma diferença isso, saber, que uns tinham mais dinheiro, outros tinham menos dinheiro... perceber as injustiças ou isso aí não te ... não passou por isso?

HR É uma coisa muito particular. Por exemplo, quando eu era pequeno meu pai se mudou para esse futuro bairro, que era o melhor bairro para construir. então fez uma casa nova, que supostamente era uma casa para mim, E paradá, paradá, paradá. Então já era uma melhora, já era um passo mais na frente, e já uma quantidade de coisas. me esqueci da pergunta...

MM Se você tinha noção da injustiça... do dinheiro...

HR Ah, de alguém ter mais e outro ter menos. Havia uma coisa que era “não

ter mais ou ter menos” mais sim, “querer viver de um jeito ou viver de outro”. Por exemplo. Do lado da minha casa havia outros companheiros que não tinham a casa bonitinha: tinha uma mesa de cozinha, três sofás horríveis, uma mesa qualquer, parará parará. E tinha carro, e tinha motoneta, e tinha de tudo.

E na minha casa eu tinha carro, tinha piano, tinha móveis franceses, tinha porcelanas em cima dos móveis, entendeu? Havia uma “tendência” a viver de uma maneira diferente, entendeu? Enquanto os outros tinham um jogo de quarto, patatá, meu pai e minha mãe tinha um jogo francês, com cômoda e não sei quê. Foi uma das primeira casas que tinha “living” e “comedor”. E todo mundo perguntava “Por que que tem living? Não precisa de living”. Entendeu? Ou: “Por que tem comedor? Não precisa de comedor, come na cozinha!” Entendeu? não era comedor para festas... O fundo da minha casa era um parque, o fundo dos outros era um fundo. Com roupa, parará, parará, sei lá. Sempre uma delicadeza para viver muito grande, antigamente, e isso a mim me diferenciou muito desde pequeno. Então, eu não tinha dinheiro, mas eu tinha coisas de bom gosto na minha casa. Na minha casa qualquer pessoa podia entrar, havia coisas de bom gosto.

MM Tudo isso foi direcionado para você sentir que era diferente onde você vivia, ou você era diferente, em relação aos outros?

HR Tudo era diferente. Tudo era diferente. Por que os outros tinham mais dinheiro que eu; aparentemente tinham mais dinheiro que eu, mas eram outros hábitos. Outros hábitos. Então eu sempre fui o nobre do quarteirão. Uma loucura. “Porque que, a mim, me criavam assim? Porque que eu não ia à escola?” Por que eles também se perguntavam isso: porque que eu não ia à escola?

MM Você tinha todas as aulas em casa?

HR Tudo.

MM Você não ia à escola?

HR Não, nunca, depois quando fui à professora primária, que já saía de casa, eu fui a casa dela, mas era tudo privado.

MM Não fez colégio?

HR Só um ano. E me tiraram.

MM Você estudou em casa até que ano, 4º, 5º ano?

HR Até os dez anos, aí com exame de ingresso fui o primeiro aluno que entrou de dez anos e completou 11 anos no 1º ano do Liceu.

MM Então essas coisas de primeiro, de único, de especial, de diferente, foram lhe cercando...

HR Sempre. Sempre. Sempre. Sempre... E eu soube, (era o que eu te dizia, sobre bom humor) e eu sempre soube brincar com isso, com bom humor e com muito respeito. E com muito respeito ao mesmo tempo.

MM Não ser arrogante?

HR Não, não era muito arrogante; era violento, às vezes, o que é diferente.

MM Como violento?

HR Como essa coisa de ir a um baile absolutamente bêbado e gritar para um povo inteiro, assim como se fosse o inimigo do pueblo. Uma coisa assim... Ah, mas a gente tinha essa coisa política dentro, entendeu? “Vamos acabar com a falsidade, vamos...” entendeu? Nós éramos bons mesmo de cabeça, em 55, em 56... A gente tinha uma boa cabeça. Uma boa cabeça, tinha. De começar a gritar, a uma sociedade, coisas... “Vocês estão mentindo todos, estão mentindo política, vocês estão mentindo sexo, vocês estão mentindo mural, estão mentindo...”

MM Você tinha empregada?

HR Sempre tive babá. Sempre. Tinha babá e limpiadora também. E durante anos, anos da minha infância, almoçávamos em um restaurante. Não almoçávamos em casa. Quase toda minha infância foi um restaurante de tarde, o restaurante da praia... mas a gente sempre ia para restaurantes. Meu pai e minha mãe adoravam. Porque minha mãe não gostava de cozinhar. Claro, ela trabalhava em outro lugar.

MM Ah, os dois trabalhavam?

HR Os dois trabalhavam. Minha mãe trabalhou até que eu tinha 14 anos depois dos 14 anos se aposentou por que... era aquela coisa da “Lei Madre”.

MM Se aposentava muito cedo no Uruguai, não era?

HR A Lei Madre. Você, se tivesse 15 anos de trabalho e teu filho não havia completado 14 anos, então você podia se aposentar. Não com uma aposentadoria total, mas uns três quartos de aposentadoria, uma coisa assim.

MM E empregada? Você tinha empregada?

HR Sempre tive a babá...

MM Como é que era? Ela era branca?

HR Não, ela era branca. Não tem negra, pouco negro no Uruguai. E negros são os que levaram o folclore africano que é o mais importante como folclore diferente do Brasil e sobretudo diferente da Argentina, que não tem nada disso. Porque o afro chega até o Uruguai, que é o candombe. Argentina não existe.

MM E gente pobre?

HR Bom, na minha época não tinha era a polícia. Os pobres eram policiais. Eram os vagabundos, quando eu era pequeno. Alguém que não queria trabalhar era milico. (risos) Na minha época e desde quando eu era anão. Não tinha desemprego, não tinha nada, ninguém tinha porque roubar de ninguém. Claro que se tinha ladrão como em todo por aí, bueno...

MM E os medos? que tinha? Medo do assaltante...

HR Na infância tinha medo das fantasias. Eu era campeão de baile infantil, na época com uma menina de lá que se chamava “Negun Sabor” (risos). A gente se encontra até agora e é de morrer. Campeões: seis anos seguidos fui campeão de baile infantil. E tínhamos que bailar tudo. Bug-bug, La Pataca, tratatá... era brutal. Mas eu tinha pânico de fantasia. Odiava as pessoas fantasiadas no carnaval. Odiava. Odiava o carnaval. Odiava o carnaval.

MM E como é que era o carnaval, as lembranças que tu tem do carnaval?

HR Aí depois quando fui ver o primeiro desfile era brutal, porque o desfile em Montevideu de carnaval era brutal quando eu era pequeno. Aos sete anos fui a todos desfiles de carnaval. Mas eu não tinha medo do carnaval, o carnaval eu adorava, a festa, os carros alegóricos, tudo. Tinha uma iluminação que era fantástica no carnaval, impressionante. E o candombe era uma coisa violentíssima, não? Maravilhosa. Eu vi Perez Prado desfilando em Montevideu sob a lua. Impressionantes, as coisas que você via em Montevideu, na época. Mas eu tinha medo do Mascarita. Aquele cara que se fantasia e sai pela rua.

MM Os mascarados.

HR Tinha pânico. E com o povo atuavam de alguma maneira parecida com o que acontece em Pirinópolis, nas Cavalhadas. Sabe? eles “se metiam” com as pessoas, eles entravam pela casa e patatá... E eu pirava porque nunca sabia quem era. Então, me vinha pânico, assim. Sobre esse problema da identidade do carnaval. Ademais, porque, bueno, passava de tudo, todos os homens se vestiam, todos os maridos de todos os espaços se vestiam de mulher e vinham a criticar as mulheres na rua. Era uma coisa impressionante. Eu odiava um pouco os homens quando pequeno.

MM Os homens?

HR Sim, eu achava os homens uma coisa chata. Chata, chata... assim uma coisa que realmente, assim não... não sei.

MM A mulher tinha mais liderança?

HR Eu acho que... E olha que meu pai era uma pessoa inteligente, culta, que eu gostava, patatá... Mas os homens, a conduta dos homens eu achava vergonhosa na época, vergonhosa.

MM Por que, tu diz, por causa de...

HR Por tudo. Porque já nesta época nós todos estávamos vestidos de jeans, todos de camiseta branca. Homens e mulheres, já estávamos todos caminhando por outro caminho, para chegarmos nos anos 70 como chegamos. Seria impossível. Como poderíamos chegar? Aos dezoito anos, dezesseis anos todo mundo estava igual. Já estava tudo igual.

MM Quando tu diz assim, quando tu chega a tua adolescência essa grande diferença entre o mundo masculino e o mundo feminino já estava...

HR Já, já morreu. E aí é que eu acho que fico um pouco tardio, porque, realmente, eu comecei a viver isso muito bem anos setenta e nos setenta eu já tinha mais de vinte, entendeu? Eu tinha trinta nos setenta, então já era outra cabeça. Por mais que você... era outra cabeça, já era outra cabeça. já. Você aproveitava as coisas de outra maneira. Era outra cabeça.

MM Estávamos falando do mundo masculino que você criticou.

HR Pra mim, era como se [o mundo masculino fosse] o mundo da mentira, mesmo. Era o mundo da ficção, o mundo da esperança. Não sei, eu sempre via as mulheres reais e os homens todos com um sonho, com uma esperança, isso desde que eu era pequeno. E isso me molestava profundamente. Eu preferia olhar mesmo, olhar para as coisas, não não ver o que não tem, mas olhar para isso que eu tenho.

E em minha própria natureza eu tinha isso também, então, a rejeição era maior. É porque você não reconhece, que tem isso, de alguma maneira. E eu trabalhava violentamente, contra isso, violentamente, violentamente, violentamente. Sempre tive muitas amigas mulheres fortíssimas, fortíssimas, no caminho político, no caminho amoroso, em tudo. Fui mais conduzido por mulheres que por homens. Os homens para mim sempre foram como uma diversão. Como uma coisa de companheirismo mesmo, com toda a confusão que possa haver tido com algum deles.

Mas com as relações há coisas mais fortes. Que não significam sexo, que significam realmente essa coisa de amor mesmo, de identificação da coisa por si mesma e do reflexo. Quer dizer, quando eu encontrava os reflexos, me tem passado coisas assim. Mas é uma luta muito grande, muito grande. O homem é muito etéreo. E é racional. Ele trabalha para ganhar dinheiro, para ter uma quantidade de coisas, e voa como louco em um caminho. Puta, é muito contraditório, é muito contraditório.

E bueno, eu culpava tudo, culpava movimento político, culpava tudo. Culpava a sociedade inteira, o Estado, culpava o Hobbes [Thomas Hobbes]. Eu já criticava o Hobbes, entendeu, o nascimento de um Estado da Conduta, de um Estado, a moralidade, a moralidade do estado. E isso é masculino, absolutamente masculino. Então essa necessidade de liberdade começou desde cedo, em relação a isso.

MM Hugo, mas eu notei aqui um troço que me pareceu assim... estranho, não sei se já pensou nisso, você falou que achava que mundo feminino era muito voltado para o pé no chão, para a realidade, não é isso?

HR Bom as mulheres...

MM Ambas as mulheres?

HR O meu mundo feminino.

MM Sim.

HR O mundo feminino meu. Você viu a mãe que eu tenho, eu te contei tudo isso.... é pé no chão. É pé no chão.

MM O teu pai era o aéreo?

HR Ah, meu pai era assim “Ah, cansei... (igual a mim), cansei disto daqui... Vamos comprar outros móveis, vamos trocar tudo”. E minha mãe... “Você está louco. Você está louco, não tem nenhuma necessidade”.

MM Esse movimento de um puxa o outro prende?

HR É. A minha mãe sempre foi o grande freio, tanto que em um momento eu cobrava isso diante dos dois. porque mamãe (...?) eu cobrava assim “como é que você é um ator toda sua vida e essa mulher te frustrou a vida inteira?” rindo, rindo... ele dizendo “Graças a Deus, Hugo. Graças a Deus. Imagina no que eu teria me convertido, olha o que eu seria?” patatá... Era tão perfeita a união, sempre foi tão perfeita, que era uma coisa que me chocava também. Terrível. Porque era uma união perfeita. Agora, discutiam como loucos. E discutiam sobre mim, na minha frente. Milhões de vezes.

MM O que eles discutiam?

HR Discutiam conduta. Nada mais que conduta. Nada mais que conduta. Por exemplo. meu pai dizia: “Está caminhando assim por culpa tua”. E eu dizia: “O quê será isto? Como estarei eu caminhando?” “*Ele está falando assim por culpa tua ele está... patátá... patatá...*” Luta pelas coisas da conduta.

Não sei, mas a minha mãe tinha uma coisa comigo que acho que era como se ela soubesse de algo mais. Eu sempre senti isso. Que minha mãe sabia acerca de mim de alguma coisa mais. Eu não sei se é por que quando eu nasci... Algo do demônio, e de todas essas coisas. Mas ela tinha alguma coisa mais.

Com meu pai era necessário falar; com minha mãe não. Para minha mãe tudo era muito mais claro: tudo, tudo, minha conduta, tudo. Minha mãe quando foi ver o primeiro trabalho com Graciela ela fascinada. Fascinada com a verdade - a verdade do trabalho - com o que o trabalho pedia, com o que o trabalho mostrava, com a simplicidade, com a limpeza, era a cara dela. (ri).

MM E trabalhar com coisas práticas... em casa , você ficava em casa, né? Trabalhava com roupa, costura...

HR Desenhava muito.

MM Desenhar...

HR Desenhava muito. Tenho milhões de desenhos meus aí, de quando eu era pequeno. Por que además eu estudava aula de pintura desde os seis anos também. (ri) Sou renascentista, uma coisa terrível. Música, pintura, língua.

MM E a música, o que você lembra da música, que músicas que tocava? e a dificuldade do piano? Teve muitas coisas que você era obrigado a fazer e o gostar disso? Primeiro a obrigação, e depois veio o gosto, como é isso?

HR O piano eu gostava porque eu achava uma diferença brutal. Todos os garotos jogavam futebol em frente da rua, além do meu jardim, e eu abria todas as janelas, e todas as portas, e tocava piano a tarde inteira. Enquanto eles jogavam futebol. A tarde inteira, prarápraráprará. E Chopin, pratátápratátá. De repente, paravam para ouvir. Aí, eu exagerava. Quebrava o piano (ri).

MM Um maluco.

HR Quebrava o piano, mesmo.

MM O que você gostava de tocar?

HR Tocava muito Chopin. Sempre falavam que era o melhor que eu tocava. Mas tocava clássicos, Litz... Mas o que mais tocava era Chopin, mesmo, dos clássicos era o que mais tocava.

MM E você associava alguma coisa com essa música, associava alguma imagem alguma cena?

HR “El revolucionário”, por exemplo, era uma das coisas que mais gostava de tocar. Porque achava que pegava uma metralhadora e saía com a metralhadora tocando a música, entendeu? Mas já é outra idade, outra história. Quando era menino eu sentia isso, porque eu também terminei muito rápido o piano, aos 16 anos, com dezoito...

MM Você vai de quantos anos no piano, estudou dos seis aos...

HR Dos seis aos dezoito.

MM E você tocava alguma coisa sem ser da partitura?

HR Sim, sim... Com sete anos tocava “Marina Morena” [...], tenho a partitura aí de quando era pequeno. “Marina, Marina”, alíás; e outra coisa que se chamava.. ““Caminheamos...” “Caminhando...” (cantarola) “... Caminheamos, depois...” Não se lembra, disso? De Agostinho dos Santos. (cantarola a melodia) “*Talvez caminhando, a gente se veja depois...*” uma coisa assim.

MM E brincar com o piano, sem tocar?

HR Muito, isso faço até agora.

MM Brincar, fazer com se fosse uma trilhazinha...

HR Isso faço até agora. Eu abro e pego os acordes e vou deformando tudo musicalmente, vou deformando tudo, o tempo musical, a melodia, tudo... Isso faço até agora.

MM Improvisando.

HR É, não é improvisando bem... é improvisando sobre uma textura musical já escrita, por exemplo, pegar um Chopin e fazer um jazz, entende? E você brinca com isso. Gosto. E pintura. Pintura é uma coisa que realmente tenho uma vontade, às vezes me dá uma vontade enorme de voltar a pintar é uma coisa que eu parei mas eu adorava, adorava... Esse acho que é o último que eu fiz. Mas eu adorava E eu faço por qualquer lugar, faço desenho... é muito, é artesanato mesmo, é uma coisa de estudar muito... enfim.

MM É vamos dar uma parada.

Fim

ENTREVISTA II

Quarta-feira, 20 de abril de 2005. 1 hora e 30 minutos.

MM Marcus Mota | **LC** Lourenço Cazarré | **CT** Cláudia Theo | **HR** Hugo Rodas

MM Então, estamos começando a 2ª sessão psicanalítica... (risos) vamos começar com os efeitos desta semana; então, como foi o efeito desta semana?

HR Foi engraçado ter falado sobre minha infância, justamente por este tipo de coisa, como a observação, que eu tinha quando era muito pequeno. Por exemplo, os joanetes de minhas tias. Todas minhas cinco tias solteiras tinham joanetes e eu tinha pavor de joanete quando era pequeno. Eu olhava os pés e tinha pavor. Eu adoro pés e, agora, está me nascendo um joanete bem aqui. Antes que aconteça realmente o veredicto (acho que devo estar pisando mal em algum pé, por causa do quadril e dessas coisas, falta de cartilagem, artrose). Têm coisas de um olhar de quando eu era pequeno que esta semana voltou e então me lembrei dos joanetes de minhas tias. Quando eu era pequeno, tinha momentos que desmaiava de rir pela casa, pensando nos pés das minhas tias. Eu tinha esse olhar e, agora, vejo nascer o meu aos 65 anos (ri). Estou vendo nascer meu joanete, devagar, mas aí.

MM Um dos temas que começamos a ver na 1ª entrevista foi quando você começou a freqüentar teatro. Seus pais levavam você para ver peças...

HR [Seus pais levavam você para ver peças?] Levavam, levavam. Sempre se cultivou muito isso. Aquele cara que organizou meu povoado também, o dono da fábrica. Era um capitalista como todos, mas pelo menos criava bairros, dava oportunidade a um empréstimo com juros mínimos. Você tinha o banco também, o empréstimo não era tão mínimo, mas mesmo assim era o mínimo, na época do Uruguai justo. É estranho, porque era justo (ri); Meu nome é Giusto e eu nasci em um país justo. Que diferente! Era muito louco, porque quem não tinha nada era aquele que não trabalhava, era quem não queria saber, porque era vagabundo, mesmo. Tinha tudo para todos, tudo para fazer tudo.

MM Então, você ia ao teatro na sua cidade, ia lá para Buenos Aires...

HR Eu comecei aos oito anos. Meu primeiro concerto de piano foi quando tinha oito anos. Toquei um concerto para a “Juventude Musical”, uma coisa que acontecia que se chamava Juventude Musical.

MM O que você tocou?

HR Toquei Chopin. Eu sou um chopiniano horrível. Esta semana, também tentei lembrar alguma coisa, mas eu emburreci, agora, não sei por quê. Ou o piano

não tem a qualidade necessária para que eu me entusiasme, ou não tenho, agora, aquela dedicação que eu tinha, quando era menino, para tocar Chopin.

MM Como foi a primeira apresentação?

HR Foi descomunal. Eu me lembro de tudo; me lembro da camisa, me lembro da calça, me lembro de tudo. Eu estava parecido com um maestro que para mim era o máximo, na minha infância. Era Walt Disney junto com a realidade, sabe? Tudo o que eu queria ser aos nove anos: Diretor de orquestra, um deslumbre. Minhas mãos eram boas de dedos, porque os dedos eram quase iguais. Mas aí eu cortei um dedo (ri) e isso complicou muito.

MM Você cortou depois da apresentação?

HR Cortei quando tinha uns nove anos, brincando com uma peça do carro. Estava indo à Patagônia com meus pais. Cortei o dedo e arruinei a viagem. Me levaram ao médico com o dedo pendurado. E eu hipnotizado. Não chorava. Aprendi a ter um olhar para a dor totalmente diferente das outras pessoas. Fiquei hipnotizado, assim, olhando o dedo. Não gritei. Não fiz nada, enquanto não botaram água e sal, eu não gritei. Botaram água e sal, então eu gritei.

MM E a apresentação aos oito anos, como foi?

HR Foi maravilhoso, foi maravilhoso, eu mentia muito bem. Tocando piano, eu sabia como mentir; eu era um ator que estava tocando piano. Realmente, na época, se você analisasse isso, você perceberia que era um cara que fingia que tocava (ri) mas que na realidade, cometia erros pra caralho. Só que, com a emoção, eu arrumava tudo, com os diferentes estados que eu colocava aí. Eu colocava paixão, eu sabia da paixão desde que nasci. Meus pais foram apaixonados por mim, senão não tinham agüentado tudo o que fui para eles. Eu sempre fui dessas “pessoas escolhidas” e é esse meu olhar da infância que tem me salvado. Minha infância, apesar de ser tudo o que foi, até hoje é uma coisa que me tem salvado na vida, entende? Por exemplo, o fato de eu ter sido escolhido por como filho, aqui em Brasília. Alimentar a minha loucura, proteger minhas ideias, meu trabalho, a minha conduta; tudo isso aconteceu porque outras pessoas me escolheram, entendeu? Pessoas que te oferecem tudo, que te dão tudo. Assim foram meus pais e assim foi Tuni e Wlady.

É muito forte, em mim, muito forte essa profissão de filho, sabe? De ser filho. Eu não sou pai; eu sou filho. Que é uma profissão, como qualquer outra. Ser pai também é uma profissão, mas você tem que ter a vocação. Senão melhor não ter filhos; ou você tem a vocação de ser pai ou você vai se fuder. Eu preferi ser filho.

MM E as peças que você ia ver, voltando ao tema?

HR Desde muito cedo, este cara, o dono da fábrica, levava coisas também. Ele levava ópera, levava balé, levava teatro - a Comédia Nacional de Montevideu - ia aos galpões da fábrica! Era brutal aquilo; as pessoas sentadas em cadeiras, entre bolsas, maravilhoso, maravilhoso. Nossa, me dá vontade de chorar.

MM E o quê você viu? O quê você lembra que viu?

HR Eu me lembro do balé e desde então decidi ser bailarino; com quatro, cinco anos, vi aquilo e disse “vou ser aquilo, vou ser aquilo”. Não pude. Não consegui. Eu tinha que ser médico, pela vontade de meu pai eu seria médico. Depois quando passou para “dentista” é porque já era decadência. (ri)

MM E que espetáculos você...

HR Também existia uma coisa; a minha família por parte de mãe era louca por teatro e música. Todos participavam de um grupo de ópera que havia em Juan Lacaze. Havia um teatro em Juan Lacaze, de um cara que trabalhou com ópera na Itália e que quando veio para o Uruguai criou um grupo. Toda a minha família tinha um piano e toda minha família cantava, de manhã até a noite. As festas na casa da minha avó eram uma coisa brutal.

MM Música italiana?

HR É, quando éramos chicos, sim. Aquela coisa fuliculi fuliculá, fuliculifuliculá... tinha Sole Mio, tinha aquelas coisas. E todo mundo chorava: “que voz que tem o tio... como canta”. Aí, eu ia para casa e cantava: “ó sole mio...” até imitar igualzinho.

MM Sobre a imitação a gente falou, no último encontro. No século XX, surgiram muitas correntes antimiméticas, contra a imitação. Mas a imitação é fundamental!

HR Eu acho que é como o trabalho, por exemplo, juntar o trabalho com essas ideias que me vêm da infância, entende? Eu acho que a imitação - quando você a leva ao nível de conhecimento - você não imita pelo exterior, você fica com o humor, das coisas. Que é uma coisa muito boa, porque ajuda as outras. Quando você imita a essência. Por exemplo, eu sinto que quando eu imito, eu imito bem, imito uma coisa interior. (pega nos músculos da face) Eu posso mover minha musculatura facial para uma mini performance técnica; agora eu consigo, e isso é o conhecimento. Criar a máscara e depois chegar à essência; mas isso, depois de muitos exercícios. Sempre foi mais fácil fazer da outra forma, ir à essência, para não errar; aí, a musculatura não erra. Sabe, é a

única maneira de mentir bem. Por exemplo, porque eu mentia mal [quando criança]? Primeiro, por que falava de cor, a partir da memória - daí sempre esquecia e contava a verdade; e a verdade era mais divertida que tudo. Então contava, participa para todo mundo, tudo. Eu participei sempre, para todo mundo, tudo o que acontecia comigo.

MM Não tinha intimidade?

HR Sempre falei com adultos. Mas eu tinha os amigos, os íntimos, pessoas que continuam amigas até hoje. Eu tenho uma amiga aqui em frente, a Maria, que eu não consigo nem olhar para ela. Porque eu olho e rio. Eu chega em casa, quando olho para meus vizinhos, meus amigos, eu rio. Com Maria, rio demais. Com Sérgio [amigo de infância, uruguaio], continuamos iguais, com os mesmos dramas que quando éramos adolescentes; um pouco melhor, mas tudo igual. Tem o drama dele com a adolescência do filho, com a realização dos filhos, com a idade. Coisas que não me acontecem, salvo o joanete.

MM Além dessas, que peças iam lá na tua cidade?

HR A gente sempre ia a Montevideú; e quando ia a Montevideú, a gente ia ao teatro sempre.

MM Então vocês estavam sempre em movimento?

HR Sempre. Sempre em movimento. Íamos muito a Buenos Aires e também a Colônia. Naquela época era muito fácil. Por isso que te digo - essa coisa que me cobram sempre, de alguma maneira - eu sou sozinho para poder ter essa vida. E me explicaram isso desde pequeno. Há algo que eu tenho contra dinheiro, contra a realização profissional que alguns têm e outros não têm. Tudo o que tenho eu ganhei, sempre me chamaram para me dar “tal” coisa. Sempre. Nunca pedi. Só para as minhas tias. (risos)

MM E que espetáculos, nessas viagens para Montevideú e Buenos Aires, você lembra?

HR Eu comecei a viajar muito cedo, nós podíamos viajar muito cedo havia permissão. Com quatorze anos eu viajava para todos os lados. Lembro que todo fim de semana ia comer pessoas em Pelotas.(ri) Desde minha adolescência sou antropofágico; brasiliense-uruguaio-antropofágico.

MM Então, sua família vivia em movimento...

HR Vivíamos em movimento mas tínhamos férias, como todo mundo. E tínhamos família em Buenos Aires; minha mãe tinha uma irmã que morava em Buenos

Aires e meu pai tinha uma irmã que morava em Buenos Aires. Eu tinha duas tias que moravam em Buenos Aires, primos... tinha tudo, eram famílias íntimas.

MM E dava para ver as peças?

HR Dava para ver tudo. Tinha uma noiva também, quando eu tinha quinze anos, que morava em Buenos Aires. (ri)

MM E que peças você lembra que viu em Buenos Aires e Montevideú?

HR Ah, de tudo, porque na época a gente via tudo. Via tudo que era clássico, via todas as óperas, via todos os balés, via tudo.

MM Ópera, balés, teatro...

HR Tudo. A gente via tudo, desde a *Comédie Française* até Marcel Marceau. Eu vi Marcel Marceau a minha vida inteira, com se eu fosse francês; mais que um francês. Eles iam sempre, eles iam todos os anos, todos os anos havia uma temporada deles, todos os anos...

MM E, nessa época, a temporada era no meio do ano?

HR Não eram só eles que vinham: tinham espanhóis, argentinos, a dama do teatro uruguaio, Margarita Xirgu, que era da Espanha.

MM Você viu Margarita Xirgu?

HR Sim, vi...

MM Ela era impactante, não? Como é que era?

HR Era, porque naquela época você ainda via as pessoas representando. Ela tinha uma onipotência; é claro, existia o exercício do representar. Eu acho que é isso que eu herdo dos velhos, quem viu isso herda. Algumas pessoas, agora, não querem ver esse teatro; mas para quem viu, é divertido ter isso, aprender a defender-se com isso. Quando você usa bem a influência que você recebeu, a influência benéfica, de cada um desses aspectos, eu acho que aí você tem o que diferencia o seu trabalho. É o que diferencia o trabalho de nós, que nos dedicamos a isso. Sinto que essa é uma das coisas que diferencia, mesmo.

MM Era um tipo de teatro que depois...

HR Que foi desaparecendo. O representar se foi, para ter uma coisa muito mais natural, mais normal, não? Tanto que daqui a pouco o teatro é todo só com microfone de lapela, porque ninguém precisa de voz mais, para fazer teatro. Você põe um microfone e canta, pápápá, faz tudo.

CT Aqui no Brasil seria o teatro de Tônia Carrero, Maria della Costa?

MM É, Tônia Carreiro, Maria della Costa. TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, seria o TBC aqui?

HR Não. Eu cheguei a trabalhei no TBC com Abujamra, nos últimos tempos do TBC, nos anos 80. Eu trabalhei lá, trabalhei com a companhia dele.

MM Quem aqui no Brasil se aproximaria desse tipo de teatro da Margarita Xirgu? Seriam aquelas companhias dos anos cinqüenta, quarenta?

HR Aqui é um pouco a Dulcina de Moraes. É mais ou menos, só que é outro parâmetro.

MM Essas companhias que você viu eram baseadas em um grande nome do teatro?

HR Bom, Marguerita Xirgu era da época de Garcia Lorca. No Uruguai ela era a dama do teatro, foi ela quem criou a comédia nacional, foi ela quem criou a escola de arte dramática, a escola que depois eu não queria ir nem morto. Era a escola municipal, que eu achava careta pra caramba, em termos dos movimentos que já havia nas outras escolas. Como o Galpón, como o Teatro Circular. Eram pessoas que estavam tocando Grotowski, estavam tocando outro tipo de escola, outro tipo de ensino, que bebiam na ioga, que iam em outras fontes de conhecimento para a representação, para a arte de atuar. Mas ao mesmo tempo não se parava de admirar os grandes. Os grandes eram os grandes, eram divertidos. Eu gosto até agora, eu gosto de fazer igual ela, eu fazia igual. (ri)

MM É um modelo baseado na representação, não é?

HR Sim, mas tem que ter uma...

CT Eloqüência?

HR Tem que ter uma diferença entre quem faz isso e entre quem faz outra coisa. Você pode fazer isso e ficar, totalmente, como um móvel; você pode fazer isso e ficar totalmente natural; e você pode fazer isso e fazer disso uma coisa que você jamais esquecerá. Jamais esquecerá. Você não saberá por que, mas você jamais esquecerá.

MM E é o que eles faziam?

HR É o que eu sinto que às vezes falta, nas pessoas; tentar fazer algo que o outro não esqueça. Não esqueça. Isso é a técnica de cada um, que é o que pode salvar um trabalho, mesmo.

MM E você se aproximava dessas figuras, ia às peças e...

HR Eu ia a todos os lugares que essas figuras iam. Eu ia atrás dos passos de todos os passos que eles caminhavam. Eles iam a tal bar, eu ia a tal bar; eles iam a tal livraria, eu ia. Eu era a Cláudia [Eu] (risos). Só que eu era menos descolado que a Cláudia, a Cláudia é uma mulher independente, com carro, parará, faz o que quer. “Não lhe deixam fazer ‘Virgínia Woolf’?” Ela vai e faz o “Virgínia Woolf”! Conquista os militares, os milicos ficam loucos com ela, é brutal, é brutal. Como se chamava o milico, o nosso protetor?

CT Tinha o Sargento Miranda e tinha o Cabo Tramontin.

HR É, o Tramontin.

CT Ele era lindo.

HR Olha como fala dele! “ele era lindo...”

CT Mas ele não era lindo?

HR (ri) Era lindo, sim. A gente pedia uma árvore e o Tramontin saía, arrancava a árvore e trazia a árvore. Como a gente não vai querer bem ao Tramontin? Ele era um Superman...

MM E na época já tinha aquelas revistas de teatro?

HR Tinha tudo. Tem uma peça do Mário Prata que eu adoro, uma que o cara não sabe o que fazer e termina matando a mãe. Creio que se chama Salto Alto. Eu acho divertidíssima, a peça. E eu sentia que quando era pequeno, eu era assim. Eu via minha cara na [revista] Caras; um artista famoso, que corta os dedos, sempre assim, como tragédia. Mas sempre com a maior realização.

Eu odeio a não-realização, o fato de não conseguir realizar. Porque é uma coisa que você absorve desde pequeno, “não conseguiu ser a melhor mãe do mundo!” “não conseguiu ser a melhor mãe do mundo!” “não consegui ser o melhor pianista!” “não consegui ser o melhor nada...”, sabe, o melhor? Terror, pânico, ser educado para ser o melhor. Totalmente terrível isso.

Por isso é que acho que não ligo tanto essa coisa das línguas, querer falar línguas. Eu não quero falar línguas, é horrível. Eu às vezes sinto vergonha do meu português; e do meu espanhol, nem falar, que é ainda pior.(ri) Quando ouço uma fita minha, no Uruguai, eu não acredito. Uma vez gravaram, para que eu percebesse como falava mal espanhol, cotidianamente. Horrível. Mas ninguém percebe, por exemplo, no filme “Mar Adentro”, que o irmão mais velho fala um dialeto que chama Mirandês, do norte de Portugal, que é o Português com um Galego junto, lá em cima. E o cara do “Mar Adentro” fala.

3 Esse trecho diz respeito à ida do espetáculo **Quem tem Medo de Virgínia Woolf?** ao Festival de Teatro de Curitiba, em março de 2005. Ficamos hospedados no 20º Batalhão de Infantaria Blindada. O espetáculo foi apresentado no próprio quartel, e a produção contou com o apoio dedicado de soldados, sargentos, e capitães do Batalhão.

MM Você começou, depois dos dez anos, a ficar um pouco mais independente?

HR Eu comecei a viver minha infância depois que eu fiquei dono de mim. Depois que eu entrei no liceu, quando eu tinha dez anos.

MM Você estudava em casa?

HR Eu estudava em casa e [o liceu] me abriu outra porta. Olha, eu nunca estudei no liceu. Com tudo o que me ensinaram antes (com todo o inglês que aprendi em casa) passei para o 4º ano do liceu. (E com todo francês, todo italiano.). Eu não estudei nunca no liceu, e a escola me serviu por quatro anos mais. Era um colégio privado, mas eu não estudava. Só estudava coisas que eu gostava como geografia, física, matemática – eu adoro matemática.

MM E quando você saiu daquele mundo de dentro de casa e...

HR Foi um deslumbre, foi um deslumbre. Porque eu comecei a viver minha infância. Então eu era terrível, era o cara que inventava tudo. Punha tachas na cadeira do professor. (ri) Me sujava de tinta.

MM Isso com que dez, doze anos?...

HR Dez, doze anos. Aí comecei a ser terrível.

MM Foi desmamado?

HR Aí desmamei, mesmo, e comecei a viver em uma coletividade. E eu era atrevido, mesmo, porque já havia dominado tudo aquilo; a minha fragilidade, a minha debilidade, a minha passividade, a minha falta de conhecimento com esse mundo de fora. E esse mundo dos adultos te dá sempre a conhecer esse tipo de coisa. Talvez meu trabalho não tenha sido tão de fora para dentro e sempre de dentro para fora por causa desta repressão, e de estar sempre com muitos adultos. Durante toda minha infância, foi muito adulto, muito adulto, muito adulto. Então, eu via os olhos das pessoas. Uma das coisas que mais me impressionaram, desde quando eu era pequeno. Eu entendia tudo através dos olhos. Tudo. Eu entendia conversas inteiras entre meu pai e minha mãe só de olhares.

MM E quando você foi para o liceu, você era quase um adulto, entre as crianças?

HR Era um adulto total e me aproveitava disso muito bem. Sabia o quê fazer.

MM Um lobo entre as ovelhas?

HR É. E aí eu comecei a virar um inferno, um inferno, um inferno.

CT E a liderança, Hugo? Na outra fita você falou que já era meio líder...

HR Mas eu era “meio líder” porque, nesse sentido, sempre soube o que fazer com minhas características. Quando eu fiquei como “meio líder”, na minha infância, é porque eu tive que fazer todo um trabalho para dominar cada um daqueles garotos, e um trabalho diferente para cada um. Assim, propositalmente, até que eu fiz aquilo da prova, que eu contei uma vez, a da tábua, em uma casa que se estava construindo.

MM Qual?

HR Conteí, sim. Era para me admitirem dentro do grupo fomos a uma obra de construção, que tinha uns dois metros nada mais... não contei?

MM Não.

HR Para ser aceito por uma tribo da minha rua (quando eu mudei da casa que nasci para a casa que fizeram) me levaram a uma casa que estava sendo construída. E havia uma tábua, com dois metros; como um precipício, para uma criança. Uma tábua que cruzava uns cinco metros. Eu tinha oito anos. Me pediram licença para vender meus olhos; eu tinha que cruzar a tábua de lado a lado. E eu disse que sim. Olhei para a tábua, vi que “pô, a tábua tem trinta centímetros; se eu vou caminhando calmamente de frente, um passo depois do outro, eu vou sempre...” Isso era brutal, em mim. Eu não tinha medo, eu não tinha medo. E aí, me vendaram os olhos, eu passei e eles começaram a me dar um medo terrível... quando eu estava mais ou menos, que havia dado uns dez passos, estava no meio da coisa, (porque eu ia calmo, não ia errar) então eles começaram a gritar e eles me deram medo. Porque eles começaram: (imita) “Não! Pára! Pára aí, a gente vai te pegar! tira a venda!” E eu comecei a ficar de pauzinho duro, e segui caminhando como um herói, até o fim, de olhos vendados, pressuposto... Não sei se a estória é bem assim, mas eu sei que eu cheguei ao final totalmente feliz. Não me lembro se no final arranquei antes de chegar, porque já estava ansioso, e porque era muito deleite para um menino de oito anos ser mesmo infernal.

E eu era um inferno mesmo, eu sentia domínio dessas situações desde que eu tinha sete anos. Eu me lembro que comecei a andar com a gritaria deles e eu me sentia assim... uma coisa de cinema. Eu adorava cinema quando eu era pequeno, eu via tudo como se visse tudo de trás de uma lente. Sempre filmava, por isso que eu conto quase tudo bastante bem. Porque eu filmava, o tempo inteiro filmei, o tempo inteiro fotografei.

MM E como era os outros em relação a você?

HR Os que eram amigos meus eram brutais. Os que viraram amigos meus são amigos meus até os dias de hoje.

MM Não, o que os outros achavam de você? Por que você chegou, nunca tinha ido a escola...

HR Ah, muito louco, sempre me acharam muito louco.

MM ...você chega assim de repente, você pulou quase quatro séries...

HR Ninguém entendia nada. Porque eu era sem vergonha, desde pequeno, eu transava com os meninos, transava com as meninas e fiquei igual quando cresci. Então ninguém entendia nada, ninguém podia me atacar ou dizer “ah, ele é tal coisa”. Entendeu? Ele é nada. Eu era qualquer coisa, não era “ele é tal coisa”. Eu era raríssimo. (ri)

MM Teve problemas nessa época no liceu, durante os quatro anos?

HR Não, não tinha problemas não. Com eu ia ter problemas? eu era um sem vergonha! Aí, eu comecei a me divertir como louco. E sofrer também. Sofria, porque eu era apaixonado e eu lia coisas. Eu tinha onze ou doze anos e já lia Walt Withman Canto a mim mesmo, era meu livro de cabeceira. Eu ficava piroado, era uma loucura. E esse meu lado homossexual, e esse meu lado viril; porque a minha relação homossexual é uma relação viril, é uma coisa estranha. Não é uma relação de equilibrar o meu passivo com outro ativo, ou meu ativo com outro passivo. Não, a minha relação homossexual, sempre que aconteceu, é viril, é ativo com ativo, é de galo de briga. Por isso que sempre é ruim. É de galo de briga, entendeu? São energias muito parecidas, muito parecidas. Essa coisa não me equilibra, e é uma característica minha que sempre existiu. Por repressão, por educação, por milhões de coisas, que você tem, é um adjetivo teu, é um adjetivo teu.

CT E quando você descobriu essa coisa da sexualidade, de encontrar o outro?

HR Sempre, eu era só. A única coisa que tive na minha mão a vida inteira foi o pinto. E o peito da minha mãe até os cinco anos e meio. O pinto na minha mão e o peito na minha boca. Eu já nasci casado. Uma pessoa que mama até os cinco anos e meio é porque casou. Entendeu? E uma experiência muito louca.

MM E aí você começou a fazer teatro, no liceu, fazer alguma coisa?

HR Aí eu comecei a participar de... Bom, eu já ia Montevideu o tempo inteiro para ver tudo. Buenos Aires, Montevideu, Buenos Aires, Montevideu, para qualquer lugar, mas ia ver tudo. Aí já era eu, não era meus pais.

MM Sozinho?

HR Claro, eu tinha família em Montevideú, tinha família por todo o lado. Podia ir para Buenos Aires, Montevideú, qualquer dessas cidades eu ia. E comecei a trabalhar em um grupo folclórico de dança, porque aí já começava a estilização do folclore, e professores de dança clássica, de dança moderna, patatá... E comecei fazendo aulas, e aulas, e aulas, e aulas, e aulas.

MM De expressão corporal?

HR De tudo.

MM Na sua cidade?

HR Em Montevideú. Eu passei para o conservatório quando eu tinha quinze anos. Na minha época, ninguém entrava com essa idade! Eu tinha que ir ao fracasso, mesmo. Eu entrei com dez anos no secundário e com quatorze anos eu saí do liceu. Completei quinze anos no que nós chamamos de preparatório, que são os dois anos antes de entrar na faculdade. Eram seis anos de ensino [de segundo grau] : o primário, quatro de secundário, dois de preparatório e faculdade. Isso era antes.

MM E você foi para Montevideú?

HR Eu fui para Montevideú com quinze anos. Eu fui para um colégio de padres, eu e um alemão, vizinho meu, o Carlos. Eu deitava vestido, porque eles faziam a ronda, depois do jantar e eu tinha que sair voando – as funções começavam às nove. Eles faziam a ronda quinze para as nove, oito e meia, depois do jantar. A gente jantava sete e meia, oito horas e aí ... o que você vai fazer num quarto, até às oito e meia da noite? Eu deitava vestido; quando o padre saía “Boa noite, patatá”, quando ele entrava no quarto ao lado, eu saía voando. E a gente dava grana para os que moravam no quarto em frente, para eles vigiarem a porta – em troca de dinheiro, da sobremesa que me mandavam minhas tias...(ri) Era um negócio bárbaro, era demais, era muito divertido.

Eu gostava dessas sensações, desde pequeno me divertia pecar. “Não pode comer doce”, eu ia comer doce. “Não pode olhar pela janela”, eu passava a tarde inteira atrás da janela fechada, vendo pelas frestas... a tarde inteira. “Não pode pegar os livros”. Comecei a ler, a primeira coisa que peguei foi os livros. Porque não podia pegar. Eu sempre fazia o que não podia. Sempre.

MM E você saía e ia ver as peças?

HR Eu fazia o que não podia; saía e ia ver todas as peças de teatro, depois ia a todos camarins, ver todos os artistas. E saía com aquela cara de adolescente,

que é aquela que você viu [em uma foto] onde pareço o Alan Delon, quando era chico. Então, claro! “quem é aquele? Que vai caminhando atrás da gente?”

MM E quando foi pra Montevidéu, começou a fazer cursos?

HR Aí começou toda essa outra história. Que tem a ver com minha preparação mesmo, eu já fazia todos os cursos possíveis de teatro, já tinha dezoito anos, eu já era protético dental...

MM Antes um pouco. Tu chega em Montevidéu com quinze anos...

HR É, com quinze anos. E eu passei a viver com esse outro pedaço da família italiana que é da minha mesma cidade. Que são todos falsos parentes. É aquela prima da minha mãe que vinha aqui. São como minha família, desde que éramos pequenos, todo mundo se conhece, pertencem a esse grupo da família, emigraram todos juntos. Eles trabalhavam no ramo da hotelaria. E aí, foi uma nova educação, porque minha prima Marta era muito bem educada, uma pessoa refinada. E era noiva de um cara que era conde (ri).

Era brutal, havia coisas assim no Uruguai. E havia uma grande pobreza, porque ela tinha perdido o pai e eles iam mal dos negócios, patatá. Então, duas outras falsas primas, que moravam na casa dessa minha tia, pagavam uma pensão para minha tia e eu. Passei a morar lá. E foi uma coisa. O período dos quinze anos para os dezenove anos eu comecei a viver outra vida. Uma outra realidade. “Se você quer ser tal coisa, você seja tal coisa”. Até essa época, eu tive a liberdade mais absurda, e mais feliz, e mais informativa da minha vida.

MM Dos quinze aos dezenove.

HR Vivi tudo o que haviam me ensinado antes e pude fazer um resumo, dos quinze aos dezenove, que eu acho que foi decisivo. Que foi no final dos anos cinqüenta, decisivo. Puff. Renoir, Fellini, tudo era tão inteligente, tudo era tão interior, tudo era tão forte, tudo era tão ... nossa! Diferentes tendências, as pessoas não eram iguais. Uma coisa era Feline, outra coisa Hedda Gabler, outra coisa eram os musicais de Hollywood e tudo era ótimo. Não é como agora, que você tem que lutar e competir fazendo a mesma coisa. Havia mais coisas. O trabalho de hoje em dia não é criativo, é competitivo.

Nesta época foi que começaram a se definir coisas como a dança, como a vida, como tratrátrá. Assumir posições. Definir gostos e tendências e valorizar isso e ter aquela coisa de... porque eu sempre fui educado dessa maneira, para ser questionador. Por exemplo, me disseram: “Se você é honesto, não tem que se envergonhar de nada; a pessoa que é honesta não tem que se envergonhar de nada. A pessoa que diz a verdade não tem porque se envergonhar”. Pum.

Então, o primeiro momento que eu disse “Bem, minha vida é assim, eu sou assim, eu tenho uma companheira e tenho um companheiro, e cada um e todo mundo está sabendo de tudo, então vocês não têm por que se intrometerem nisto. É um passo na frente, é outra coisa, eu não creio nesta família”. Eu já me defendia assim “Eu não creio nesta família, eu creio em outra família”.

MM Neste momento foi quando você ficou sozinho, sem pai e sem mãe?

HR Fiquei sem pai e sem mãe e passei a morar na casa da minha tia que era uma nova família. Aonde já era uma tribo. De pessoas que, mais ou menos, estávamos juntos por uma característica. Com essas primas, até os dias de hoje somos... assim.

MM E como é que foi o corte com teu pai e tua mãe?

HR Não foi corte, não houve corte porque são 140 km, não é como no Brasil, que você fica a 1000 km e nunca se vê, eu via toda semana, eu tinha vontade de comer nhoque eu ia para casa.

MM Você voltando mais independente, deu choque?

HR Bom, durante um tempo deu um choque, que foi essa realidade, quando eu contei – aquela reunião com meu pai, minha mãe, meu amigo, e todas essas coisas. Aí foi muito violento porque eu tive que assumir um compromisso que minha cabeça não assumia. Uma coisa era ter uma vida livre.

MM Aí tu ficou sozinho, e tinha essa questão da liberdade...

HR Aí, essa sensação de liberdade foi cortada realmente por uma tomada de realidade “ah, você é assim! então quero saber; tem o mesmo respeito, tem os mesmos princípios?” aí você diz “Sim!” e se compromete. E casa, praticamente, com coisas para continuar a mesma família. Não era assim o que acontecia comigo, dentro de mim. Ai, bom, nunca entenderam nada, quando me separava de meu companheiro para ir-me com minha nova companheira...

MM E como é que era na tua cabeça isto?

HR Normal, eu passava de amor para amor. Eu nunca passei de cama para cama, sempre passei de amor para amor. Nunca foi uma paixão assim... era paixão junto com amor, na época. Na época. Nada interfere no que depois eu possa ter feito comigo mesmo. (ri). Mas na época era muito amor. Era porque você sentia essa emoção. Como porque, também. Por isso você fazia teatro, por isso você...

MM E era bem intenso, não é?

HR Tudo era intenso. Porque você... Eu sentia, na minha época, que eu estava fazendo algo.

MM Tinha um senso de ...

HR É, eu estou fazendo algo. Acho que fui a primeira pessoa a quem mandaram um convite que diziam Hugo Rodas e família. E eu morava com meu amigo. (ri). E todo mundo sabia que eu tinha uma noiva. Entendeu? Então era Hugo Rodas e família, sempre. Que significava que eu ia com os dois e com uma companheira para minha noiva. (ri).

MM Isso entre os quinze e os dezenove...

HR E durou até os vinte oito, vinte e nove anos.

MM Entre os quinze e dezenove anos, tu fez curso de dança...

HR Tudo. Tudo o que podia existir, com todas as professoras que estavam trabalhando lá e que já faziam e estavam passando técnicas para lá.

MM E o que tu fez?

HR Na época? Na época eu fazia dança com Diva Rosa na época; fiz aula com ... nossa, Mary Minetti que era um gênio.

MM O quê eles eram?

HR Dançarina contemporânea, na época.

MM Você fazia bem mais dança que teatro?

HR Eu fazia tudo o que podia com dança. Eu achava que o corpo todo tinha a ver com uma coisa. E eu estava fazendo folclore, também, ao mesmo tempo. Então me preparava, me preparava. Tinha um corpo. Eu disse para você, quando era chico queria ser dançarino, também. Eu nunca imaginei nenhuma arte separada. Eu não imagino o piano pratatápratatá. Neste sentido sou musical norte-americano. Sempre me imaginei fazendo tudo: cantando, tocando piano, dançando, interpretando. Isso é o que eu gosto.

MM E você tinha aula de canto?

HR Quando era chico? Não, eu cantava na igreja! Eu era soprano, na igreja, até os dias de hoje brinco com isso.

MM Entre esses quinze e dezenove anos era mais dança. Como é que entrou fazer teatro?

HR Aos dezoito anos eu comecei a ter uma loucura meio especial por teatro, ou dezessete anos, um pouco antes. Bom, eu já ia a teatro desde os quinze anos todas as noites. Todos.

MM Mas, fazer?

HR Eu comecei a trabalhar com o grupo de teatro de Juan Lacaze. Os fins de semana eu via teatro em Montevideu e trabalhava com um grupo em minha cidade – que era de um dentista, ele dirigia teatro e tinha um grupo. A frase na sala de espera dele era: “Mais vale um dente na boca que uma pepita de ouro no bolso.” Imagina o que era educar-se assim. Você ficava esperando na sala com aquela frase – mais vale um dente na boca que uma pepita de ouro no bolso. “Nossa...” e você tinha sete anos. Entendeu? E aí, eu comecei a trabalhar com esse cara e fizemos um teatro maravilhoso. Na época, eu trabalhei como autor também. Como se chamava? Eu era uma espécie de monstro, que descobria que o traíam pela cidade. Era uma peça que falava disso.

MM Foi sua primeira peça?

HR Foi, essa foi. Foi deslumbrante, eu me lembro que havia uma prostituta que ia a todas as funções e chorava todas as funções e falava todas as funções comigo depois. Era brutal. Era brutal. Eu me abraçava e tudo com aquela mulher.

MM E o que você fez?

HR Eu fazia o papel principal, do cara que...

MM E nessa época você já começava a mexer com outras coisas, cenário, figurino?

HR Ah, tudo, tudo. Fiz de tudo, cenário, figurino, tudo. E olha que a mulher dele também era muito habilidosa, a mulher do Ricardo, e costurava maravilhosamente bem, e a gente fazia coisas, criava coisas com fazenda. Juan Lacaze sempre teve uma atividade artística brutal. Sempre teve. É de lá também um cara famoso que se chama El Sabalero [José Carbaral]. Tem muita coisa lá. Uns tupamaros importantíssimos saíram daquele povo também, é muita coisa.

MM E a peça estreou no teatro lá?

HR Estreou no Teatro do Porto, foi uma maravilha, foi uma loucura.

MM O teatro tinha quantos lugares?

HR As cadeiras foram vendidas, cada cadeira tinha o nome de um cidadão da cidade. Para poder fazer o teatro, entendeu? Coisas, as pessoas se interessa-

vam por isso, entendeu, havia uma coisa... a cultura entrava na educação, ninguém se importa com isso agora. Agora a cultura é um computador, uma coisa...é outra realidade. Seria bom permanecer esses valores porque senão as pessoas vão ficar tão desprovidas que vão passar a não...

MM E como era a parte técnica do teatro? Iluminação, também trabalhou com isso, tinha?

HR Claro que tínhamos, tínhamos tudo, só que a mesa era ... com se chamava? para fazer diminuir a luz e pararipará, na época eram com peças, era tudo com peças, era brutal. Primitivo do primitivo. Mas era demais.

MM Essa peça ficou quanto tempo em cartaz?

HR Na época foi uma loucura, ficou um mês. Era uma loucura, as pessoas iam e repetiam.

MM E o diretor...esse dentista que era o diretor. O que ele fazia com você, era mais explicação de texto?

HR Não. Ele dirigia todos os personagens. Eu perguntava tudo, só que a gente começou a trabalhar muito junto, porque eu era bastante bom e aí a gente começou a trabalhar junto mesmo. Nessa peça a gente trabalhou muito junto. Eu ajudei também na direção, na época. Mas ele era a pessoa que me introduz dentro do teatro, mesmo, o Ricardo.

MM Vocês mexeram ou seguiram o texto?

HR Não, mexíamos. Desde essa época já mexíamos. E depois já cortávamos tudo. Eu quando tinha dezoito, dezenove anos a gente tinha outra realidade. A gente já não respeitava as escrituras.

MM E escrever, você escrevia?

HR Todo o tempo. Tem milhões de cadernos aí, daquela época. Pode levar se quiser... (ri) Com quatrocentos mil poemas daquela época. Eu escrevi muito, até o final do Pitú. Até o final do Pitú eu escrevia constantemente, era um exercício constante.

MM Você escrevia poemas?

HR De tudo. Contos ideias, anotações, sonhos, memórias não tanto, sonhos anotava muito. Porque eu sonho muito. Mas é o que eu chamo de... ideias são um pouco os sonhos também. Eu fico muito assim, por exemplo, em um táxi; eu vou olhando pela janela, vou olhando as árvores, de repente me abstenho

e começo a trabalhar. A árvore, árvore, árvore, vira uma batalha e a batalha vai para a cabeça, e a cabeça trabalha em outra coisa. Aí ,quando chego tenho que escrever, porque eu trabalhei todo um tempo. Isso me passa constantemente, que é o que eu chamo de sonhar acordado.

MM Devaneio.

HR Hã? Devaneio para mim é meio assim...

CT Devaneio é sonhar acordado.

MM E depois, qual outra peça que vocês fizeram?

HR Fiz **Recordando com ira** – que depois eu fiz aqui na UnB.

MM Eu não sei como é.

HR É uma que o Alex trabalhava, o Alex de **Salve o Prazer**, em Interpretação IV.

CT Ah, eu vi; [Alex] com a Helen..

HR **Recordando com ira... Recordando o Passado**, de J. Osborne . Fiz isso também com eles. Ah, fizemos coisas..

MM Nessa época, fazer o teatro veio antes de discutir teoria de teatro, isso aí nem...

HR Pelo amor de Deus, era a vontade de fazer. Imagina se tem que discutir teatro para fazer teatro! Imagina. Imagina se vou discutir sobre fazer amor antes de fazer amor. Jamais. Faço teatro porque eu gosto.

MM E jornal? Saía no jornal, matérias, essas coisas?

HR Saía!

MM E você ficou fazendo essas peças na tua cidade?

HR Durante esta época, mas eu já estava na escola, havia começado na escola do Teatro Circular de Montevideú.

MM E como era essa escola?

HR Com dezessete anos e eu entrei na escola do Teatro Circular. Foi assim; primeiro foi Juan Lacaze, depois eu entrei na escola.

MM Você ficava fazendo as duas coisas?

HR Não, quando eu entrei na escola , entrei na escola mesmo.

MM Como funcionava a escola?

HR Era todos os dias. Totalmente diferente. A escola que nós temos aqui é um pouco como se fosse o meio entre a escola municipal e a minha, que eu freqüentava. Minha escola era totalmente diferente, mais parecida com o que fazem, hoje, em Amsterdã. Havia um cara que dava Interpretação, e que estava encarregado de um projeto em um ano; o cara que dava dança, e estava encarregado de um projeto em um ano; tínhamos aulas de voz, de isso, de outro, aula de esgrima, do que fosse, mais havia dois caras que estavam encarregados de dois projetos.

MM No final do ano tinha que apresentar dois espetáculos?

HR Dois espetáculos. Um era ... não era dança, era performance, mesmo. Primeiro passei na escola com essa de J. Osborn; a peça que fazia em Juan Lacaze.

MM Teve que fazer uma prova para entrar para a escola?

HR Uma audição, onde você é escolhido ou não.

MM Quanto alunos eram?

HR Muitos, era um colégio grande.

MM Era um colégio de arte dramática?

HR Nós fomos a primeira turma. A primeira turma que teve do Teatro Circular de Montevideú.

MM Porque se chamava Teatro Circular?

HR Por que era um teatro de arena! Que era o que eu mais gostava, por que aí você não representava, você tinha que atuar, tinha que ser mais natural, era outra coisa.

MM Aí você fez a prova, e começou...

HR Aí eu comecei e o primeiro projeto que fiz – olha o que é a palavra performance – isso é 1958. Eu trabalhei com uma escada “tesoura” daquelas que tem 3 metros de altura e trabalhei com a ideia de Ícaro. Então eu ia subindo me entrelaçando em toda a escada, pratatápratatá e na escada tinha duas cordas, no meio. (Além do mais sempre isso, coragem, não?). Eu chegava lá em cima e (já tinha foco; eu trabalhava com foco) e trabalhava como se fosse uma cadeira elétrica. E caía, daquela altura, e caía de forma a acomodar o corpo nas duas cordas. Eu caía e ficavam enganchado nas duas cordas. Mas tinha que ser perfeito. Comecei caindo de um pouco mais baixo, um pouco mais acima... mas tinha

que ser perfeito. Era uma investigação. Isso foi resultado de um ano de trabalho. Por isso defendo o projeto de um ano, dentro da reforma curricular.

MM Para ficar alguma coisa.

HR Por que sem isso não existe. Para se formar, sem isso não existe.

MM Esse foi o seu projeto de dança.

HR Foi o meu projeto de corpo.

MM De corpo. E de interpretação?

HR De interpretação fiz um trabalho que era **Uma mesa para dois**, que tem a foto aí. Daquelas fotos. Você viu as fotos aqui, outro dia?

MM Vi.

HR Aquela na mesa do bar é que era de um autor uruguaio (que agora esqueci o nome) e foi quem me dirigiu e foi meu professor também. Era autor e diretor e professor. Foi bom isso pois tínhamos outras coisas.

MM Com era o corpo docente lá?

HR Era bom, muito bom, eram as pessoas melhores da época, uma das melhores [escolas]. E vinham pessoas da Comédia Nacional, com quem todo mundo queria trabalhar, e davam cursos para a gente. Além dos professores, eles convidavam pessoas. Fui dez anos da companhia.

MM Dez?

HR Contado a escola, eu fiquei dez anos no Circular.

MM Quanto tempo era o curso?

HR Três anos. Até o projeto.

MM Um curso bom...

HR Alí dentro você tinha tudo. História de Arte, patatá...estava tudo atrelado. História da Arte, História da Dança, pratatá...tudo convergia para isso.

MM Expressão Corporal era individual?

HR Individual ou grupo. Esse era um projeto individual.

MM E no outro...

HR Ah, já criava meus projetos, eu fiz um espetáculo infantil como a Maria

Clara Machado, o Chapeuzinho Vermelho, que durou três anos. Ganhei grana pra caralho, estava na escola ainda. Fiz tudo. Um projeto.

MM Esse foi teu projeto final?

HR Não! O projeto final, eu estava na escola ainda, e eu fiz uma coisa que foi impressionante, praticamente que fez a, meu Deus do Céu... uma daquele francês... Tardieu, de Jean Tardieu, que eu fazia tudo, a música, tudo. Era da mesma época do Adamov...

MM Sartre.

HR Porra, me esqueci... que era uma coisa sobre antigüerra, superbom. Super divertida, que era com direção de Grasso, a primeira de Omar Grasso, no Circular.

MM No primeiro ano você fez aquela **Uma mesa para dois** e a do Ícaro.

HR É e depois comecei a repassar isso na escola, era minha obra preferida, **Recordando con ira**.

MM E no segundo ano, o que você fez?

HR No segundo ano que eu fiz **Recordando con ira**.

MM E em expressão corporal o que você fez?

HR Ah, nem me lembro. Entrou uma coletiva de Roberto Gadi que era uma loucura, eu me lembro que eu terminei o ensaio final transando com ele. Ele com um cálice e eu com um pau de beisebol dando nele, massacrando, trepando com ele, era uma loucura. A gente fazia muita coisa [em expressão corporal] com uma professora minha. A gente fez um *happening* com um som feito de verdade. Com Teresa Trujillo. Isso foi em 58, uma coisa assim. No meio do teatro, grávidas que tinham lingüiça e tudo, abriam as barrigas e acabavam mostrando que eram lingüiças. Gente que faziam xixi no palco e davam a hóstia. Faziam numa lata o xixi e depois pegavam outra lata (sem que ninguém percebesse) passavam dando os pêssegos e as pessoas comiam. Umas comiam, outras não, mas era brutal. Esses *hapennings* pararam quando a gente tirou todas as cadeiras do Teatro Circular e fez uma pilha no meio da rua e chegou a botar fogo (ri). Aí, os donos do teatro vieram correndo “*Não, as cadeiras não!...*”. Deixaram a pilha, mas não as queimamos. Uma loucura a gente, era uma época em que...

MM E quantos cabiam no teatro?

HR 150, 300 pessoas.

MM E essas produções faziam a programação do teatro.

HR Claro. Que é o que eu quero fazer neste teatro que está aí.

MM Então sempre tinha coisa?

HR Sempre! Jamais deixou de ter alguma coisa! Segunda, terça e quarta tinha ensaio; depois quinta, sexta, sábado e domingo funções; e ensaios.

MM E vinha outros grupos para lá?

HR Não, era só o material do teatro-escola. Teatro-escola-companhia. Por isso que te falo, Companhia TUCAN teatro escola. E conseguir isso; conseguir patrocínio para o TUCAN.

CT É como funcionam os conservatórios europeus, os conservatórios de artes cênicas.

MM E musical, como funcionava essa parte? No Ícaro você usou quê, usou música, usou sons?

HR Todas as peças minhas são musicais. No Ícaro não, nem queria, nem queria. Era só com respiração.

MM É bem técnico. Foi aí que você começou a dominar...

HR Toda minha educação foi assim. Minha educação é técnica, mesmo. As pessoas ensinavam coisas: o que você vai fazer com o copo, o que você vai fazer com a voz... o que você vai fazer com sua consciência? Com sua cabeça, com seu pensamento?

MM Com perguntas mesmo, é uma consciência do que você está fazendo.

HR É, é.

MM E esses caras, eles vieram... estudaram fora e vieram para Montevideú?

HR Não, são pessoas que realizaram muito. Havia uma grande mestra, eu te falei, que se chamava Inge Bayerthal, todo mundo passou por ela, que era uma pessoa que trabalhava com ginástica consciente. Ela chamava ginástica consciente. Nos anos, 60, 50. E era uma pessoa que todos os intelectuais e todas as pessoas – os grandes de Montevideú – faziam aulas com ela.

MM Ela veio da Alemanha?

HR É, era companheira da Mary Wigman e quando eu era chico, (tinha deztoito quando comecei) não me deixaram ir; eu queria fazer aula com ela e me diziam eu era demasiado sensível, e fácil de dominar, e que eu ia ficar doido,

e patatápatatá, não me deixavam ir. Meus próprios professores e que eram alunos dela não me deixavam ir.

MM Então essa mulher era...

HR Eu acho que era mentira, para eu não deixar de ter eles como ídolos, o que eu deixei imediatamente depois que tive ela como ídolo. (ri) Passei a ser o filho dela.

MM Mas como é que foi esse encontro? Porque antes de tu ir para essa escola você tinha mais excesso e lá você teve que aprender mais controle. Para melhorar o teu excesso!

HR É. Sempre foi isso. O controle não é contra o excesso, mas para regular o excesso. Controle de ver como você usa as coisas.

MM Você começou a ter aulas com ela no 2º ano?

HR Quando eu voltei do Chile, em 74, 73, depois do Golpe eu comecei a fazer aulas com ela.

MM Ela já estava com uns 50 e poucos anos?

HR Eu? Você está louco! Ah, ela sim. Eu fiz antes de ir para o Chile? Não, foi quando eu voltei. Ela tinha falado comigo, quando me viu trabalhar com Graciela, ela me chamou um dia para tomar um uísque. Ela fazia essas coisas. Quando ela me chamou para tomar um uísque com ela, achei que era o maior dia da minha vida. O maior. Nada podia comparar-se – nem beijar a mão do papa. Nada podia comparar-se a haver sido convidado a tomar um uísque com Inge Bayerthal. E melhor foi quando ela começou a tecer elogios a minha pessoa, sem parar, e ao trabalho que estava fazendo ao lado do trabalho de Graciela. Então, foi uma coisa de escolha mesmo assim, te digo sempre fui o escolhido. Me convidou para fazer aulas. Para ir às aulas. Eu disse que sim, que sempre tinha querido e não me tinham deixado por isso, por aquilo. E foi terrível, porque comecei com ela achando que já sabia uma porrada de coisas. E fiquei um mês para dar um passo. Um passo! Um passo. Antes de eu dar o passo ela me dizia “Não”. Eu sabia, ela havia lido minha cabeça antes que eu sáísse. Então eu sabia. Essa coisa foi muito... essa qualidade de observação foi diferente, ela aumentou uma coisa de qualidade da percepção. Ela deu um acabamento a forma de sentir a coisa, muito, muito forte, muito forte.

MM Vamos voltar, isso já é anos 70. Você terminou os três anos de curso do Circular. E terminou, tava com o diploma, o que você fez?

HR Não, eu passei naturalmente da escola para a companhia [Teatro Circular de Montevideú] , porque já tinha trabalhado com a companhia enquanto eu estava na escola, me convidavam. Já tinha feito papéis pequenos para a Companhia.

MM E esses papéis pequenos, o que era? Você era galã?

HR Era o galã. Normalmente, eu fui o galã de Lorenzaccio, era o noivo de Lorenzaccio. Acho que o primeiro beijo entre dois homens que existiu no teatro em Montevideú.

MM Era entre dois homens a ação?

HR Lorenzaccio se apaixona por um pintor e se dão um beijo. E isso foi no segundo ano da escola, já estava fazendo isso. Fiz uma coisa também do... ai, ele era o famoso da época!

MM Você vivia isso integralmente?

HR É, integralmente. “Me hablas de Jerusalém” você conhece esse texto? É de um cara famosíssimo da época. Eu esqueci.

MM E circulavam esses textos da Europa?

HR Todos. Imediatamente. Estreava na Europa e se ensaiava em Montevideú. Imediatamente. Sartre estava estreando a peça, aquela do inferno, em Paris e dois dias - ou duas semanas - estavam estreando em Buenos Aires e, com duas semanas, estavam estreando em Montevideú. Para nós era um contato direto, não era como com vocês. Para nós foi sempre um contato direto. Era a Internet. (ri)

MM E era necessário, isso, para a própria identidade! Contato com a Europa...

HR É. E pelo menos nós não éramos índios , porque se fôssemos para a Europa estaríamos perdidos. Não sabíamos nem o que éramos.

MM Aí você entrou para a Companhia e ficou mais sete anos aí.

HR Até 68, 69; em 68 foi quando me revoltei e pum, saí, fui com Graciela.

MM Então você ficou até 68...

HR 68, 69. Foi passagem. 68. Graciela voltou dos Estados Unidos, ela tinha feito a Juilliard [Juilliard School], o que significava que tinha trabalhado com aquele cara que era uma maravilha na época, um coreógrafo famoso, depois me lembro. Tinha trabalhado na Juilliard, tinha se formado, havia trabalhado [em Nova York] e depois voltado. Tinha trabalhado um ano com Merce

Cunningham. Na época Twyla Tharp era a revolução nos Estados Unidos. Foi antes de “Hair”. Eu me lembro que a Odete, quando viu Hair no cinema (a Odete lá da flauta) ela disse uma coisa assim: “Acabei de ver um filme que me lembrou totalmente do Pitú”. (ri) E fiquei orgulhoso porque me dizia assim: “É minha avó! É a mãe da Graciela”. [Twyla Tharp] Mais jovem do que eu, ou tão jovem quanto eu; mais era uma das influência fortes em Graciela. Tinha passado um material com o qual Graciela se transformou em outra coisa, ela mesma; assim como Graciela me passou um material que me transformou.

MM Vamos deixar Graciela para o próximo encontro, que é a grande mudança. Mas durante esse tempo você ficou no Circular você se sustentava com isso?

HR Não! Eu fui de tudo! Durante isso fui protético dental, depois fui empregado público, cabeleireiro...

MM Funcionário público? Oficce boy?

HR Não, trabalhava na inspeção geral dos portos. Você está louco! (ri) Eu trabalhava no escritório, era um dos inspetores, trabalhava na permissão dos portos. Eu estudava todos os textos escrevendo os textos na máquina. Eu tenho desenhos, com máquina livre, que podiam custar uma fortuna agora, de isso de quanto eu era, desenhos que eu fazia no escritório, porque não tinha outra coisa para fazer. Estudava os textos. Todos os textos meus eu escrevia. O cara achava que eu estava trabalhando e eu escrevia textos.

CT Eu sou meio assim..

MM Então tu era empregado, mas tu ficava...

HR Eu sempre trabalhava para o teatro.

MM Esse emprego era de oito horas?

HR Não era meio dia, meio turno. Meio turno que significava trabalhar das dez horas da manhã até as duas da tarde.

MM Aí você ia para a Companhia, para os ensaios?

HR Aí eu ia para o cinema, o que fosse. A companhia sempre foi à noite. A gente saía à uma hora, depois de ensaiar ou uma e trinta. Outra vida, diferente de essa de papai e mamãe. Eu continuo o mesmo. É outra estória. É outra realidade, Não quero dizer que estou criticando isso. Mas é outra vida. Aqui [em Brasília] em um momento vivemos isso, algumas personagens estão vivendo isso. Trabalhava de noite. Saíamos muito tarde, comíamos tarde, dormíamos todos os dias às três da manhã.

MM Nove horas tinha que estar lá no...

HR Mas é normal, por isso te digo, eu nunca dormi mais de seis horas.

MM Então você foi protético dentário... quanto tempo ficou?

HR Não muito, dois anos.

MM E é legal por que é habilidade manual, desenho, escultura...

HR E é ótimo todo mundo adorava, eu fazia veinhas e vasinho e tudo. Com eu odiava aquelas que eu via antes, quando eu era chico, e via uma coisa que parecia um couro. As pessoas riam e pareciam um couro, que era o material anterior ao acrílico. Mas com o acrílico o trabalho de cera era o mais importante, o trabalho em cera em que você realizava todo o desenho, todo esse trabalho, então eu adorava.

MM Mas seus dentes são muito bons, até hoje.

HR Mas meu pai também tinha.

MM Teus dentes são de família?

HR De pai. Mamãe tudo ao contrário: os dentes de mamãe caíam...(ri) Tinha tanto ódio de sua dentadura que um dia foi e arrancou tudo. Arrancou tudo! Por que estava farta de arrumar os dentes: arrumava e quebrava, arrumava e quebrava... ela era a caçula de doze irmãos acho que minha avó ficou sem cálculo para ela. E um dia estava tão farta de arrumar pontes, e vai, arame por aqui, arame por ali... Cansei. Schloon. Tirou tudo.

MM E era dolorido, dentista naquele tempo.

HR Era doído. E ela fez isto nas duas. Coi coi coi tum. Com uma operação aqui para cortar o freio...tudo. mas fez, porque estava cansada de arrumar os dentes.

MM Essa coisa do dente estou perguntando por que é uma coisa importante.

HR E tem toda uma disciplina... tem isso, da minuciosidade... Bom, depois disso fui cabeleireiro. Maquiador. Aí começou a ser de dia, de noite, me cansei do teatro e fiz grana pra caralho. Fiz grana não: vivia como rico com dez vagabundos – que éramos todos da companhia de teatro daquela época, em que já estávamos fazendo outra. Éramos dois de um grupo, três de outro, aí já entrou uma anarquia total. E aí foi que nasceu o encontro com Graciela. Dessa anarquia e desse não querer estar mais na Companhia, não querer mais esse teatro, não querer mais isso, mais aquilo...

MM Era teatro de repertório? Todos clássicos saíam lá?

HR Fizemos de tudo, e eu repeti coisas. Tchechov, Ibsen, Shakespeare, Le Musset, Garcia Lorca, tudo. Tardieu. A gente fez tudo. Harold Pinter, muito Pinter. Tennessee Williams, J. Osborne. Dos americanos foi só [não fiz] o Tennessee Williams. Adoraria fazer um bonde chamado desejo, adoraria. Eu já fiz esse projeto para a dança.

MM Mas aí você ficou esse tempo na companhia fazendo mais teatro que dança?

HR Não, nessa época era exatamente isso, essa coisa anárquica, de ah, não dá mais para ser assim, tem que ser de outro jeito, e aí é quando você começou a juntar o teatro com a dança. Em 68, 69.

MM Porque essa época teatro era teatro?

HR Mas havia Grotowski, e por isso estávamos a um passo da dança. Por que era um teatro que era um teatro físico, era um teatro que não tínhamos mais cenografia, a cenografia era o corpo.

MM E como é que entrou o Grotowski aí?

HR Ah, desde cedo, desde cedo. Desde o primeiro ano da escola. Todo mundo era grotowskiano.

MM E Stanislavski? Vocês liam?

HR Líamos, claro, impossível de não ler, mas era uma coisa para ter o conhecimento sobre o nosso trabalho grotowskiano mesmo, as informações que precisava para construção de personagens e essa coisa que até os dias de hoje tinha que ser.

MM Incluir não é? E quanto tempo ficavam essas peças? De preparação para...

HR Ah, depende! Porque “O jardim das cerejeiras” foram três anos. Eu fiz durante três anos “O jardim das cerejeiras” e de tarde Chapeuzinho Vermelho. Durante três anos, todos os sábados e domingos! “É disciplina pra caralho”. Em “O jardim das cerejeiras” já não sabia que fazer para que saísse bem. Começamos a ler contos; começamos a fazer tudo. No último ano a gente se reunia mais cedo que nunca, porque já estávamos fartos. Então tínhamos que fazer exercícios realmente para poder ter o mesmo nível.

MM Três anos?! Foram mais de cem apresentações!

HR Foi a primeira vez em Montevideu que aconteceu isso.

MM Mas o grupo era muito afinado.

HR Era. Omar Grasso era uma pessoa muito carismática, era uma pessoa que sabia juntar as pessoas. O diretor e um cara que se especializou nisto, neste trabalho.

MM E vocês só ficaram em Montevideu ou foram para outros lugares?

HR Montevideu e Buenos Aires; o teatro fez muitas apresentações em Buenos Aires. E eu tive coisas assim. Havia um grupo de teatro experimental da Argentina, que era de uma cidade do interior, de Rosário, que eu fiquei translúcido. Esses conceitos performáticos eram brutais naquela época, por isso digo que tudo é tão novo e tudo é tão velho. O difícil de ter uma idade é dizer “o outro tempo foi melhor” ou dizer “já vi, não é novo”. É difícil isso quando você tem idade, porque já viu.

MM Já viu mais agora significa outra coisa.

HR Não! Por exemplo esse trabalho que eu vi em 67 e 68, era um trabalho que o diretor e dois atores vinham, sentavam no chão, o diretor vinha, fazia um círculo de giz ao redor deles e eles viviam tudo dentro desse círculo. Era realmente o círculo de giz caucasiano. Eles nasciam, tinham uma relação, prata-tá... tudo dentro do círculo. E ao redor almofadas, sentadas as pessoas. Era para 40 pessoas, dois círculos de almofadas. Maravilhoso. Está tudo feito. Tudo já foi feito. O dia que eu vi estava sentado do outro lado do e eu trabalhei o tempo inteiro. Terminou a peça e eu não conseguia levantar.

CT Vamos falar da vaidade, dessa coisa da vaidade, nesse primeiro momento da sua vida? É uma coisa que a gente esbarra toda hora, nesse ambiente, a coisa do ego, da vaidade...

HR Não sei, eu acho que o ego era uma manifestação muito mais coletiva, na minha época. O ego não era individual, era uma coisa mais grupal. Na minha época tudo era mais grupal. Éramos muito mais grupais, as coisas passavam por uma ordem de coletividade. A família era uma coisa diferente, a gente trabalhava por uma outra família. Por outro conceito familiar mesmo.

MM Então, tu fez esse teatro de repertório...

HR Até o encontro com Graciela. Aí a coisa virou.

MM Então a gente fala disso no próximo encontro. Já são onze e quinze, tenho que sair. Foi rápido, não foi?

HR Foi.

MM Mas foi bom.

CT Você tinha assistido um grande espetáculo, tinha ficado de cara, e tal...

HR É que trocou a história. A história se trocou. Hoje em dia está todo mundo vivendo outro tipo de coisa, outras necessidades e o outro tipo de busca, sei lá. Mas é diferente, a gente antes sentia que estava se colocando, entendeu? por isso não era uma ação só nossa, o ensaio era uma coisa muito forte. Essa coisa solitária, abandonada, de ídolo não servia. Isso não mudava nada, até esse momento sempre havia sido assim. A vaidade estava envolvida com isso, o ego estava envolvido com este tipo de coisa. A gente tentava que fosse uma coisa, um reflexo de um grupo, o reflexo de uma sociedade que contesta a outra sociedade.

MM E como é essa relação entre teatro e o mundo, na tua época?

HR Era exatamente isso. Eu sentia que teatro era como um cabo de guerra, era um lugar onde eu podia botar meus ideais, meus próprios valores tanto morais como políticos, fora do que estava estabelecido. Era outra época, outra história. E é o que se tenta até os dias de hoje, modificar isso - e não se consegue nunca.

MM O que era esquerda? O que tu falava...Marx era...

HR Pra mim o comunismo na época era uma coisa muito estabelecida como a direita. Eu nunca consegui ver esse lado, eu consegui ver o socialismo. Não era partidário, era um conceito na minha cabeça era um conceito, um conceito de milhares de coisas, de leituras.

MM Você lia muito?

HR Lia muito.

MM Romances...

HR Lia tudo. Lia teatro, lia Nietzsche, lia tudo. Às vezes nem conseguia, era tão jovem que nem conseguia. Lia até a metade porque não dava mais, era muita coisa. Herman Hesse foi um das primeiras pessoas que me pirou; Walt Whitman, que eu já falei, foi uma das primeiras que me piraram. André Gide foi uma coisa violenta; o Gide foi realmente violento. Eu não iria para Europa se a gente criasse um projeto sobre André Gide para o semestre que vem. Não iria. Porque André Gide me parece uma coisa violenta, fantástica. Para mim, o livro que foi quase de cabeceira foi **O imoralista**. Quase um livro de cabeceira, em minha educação. Mas eu acho que são coisas que se deve descobrir. Não adianta dar um bibliografia aos alunos e dizer: "Se você quer ser igual a mim leia **O imoralista**". É o cara que tem que descobrir os seus caminhos.

MM Mas é engraçado com aí nessa época essas coisas estavam associadas. Leitura, teatro...

HR Você não podia se sentar em uma mesa de bar se você não tinha lido o último livro, visto a última peça de teatro e todos os jornais. Você não se sentava.

MM Fazia parte dessa juventude... dessa geração.

HR De tudo, dessa geração dos anos cinquenta. Ser um adolescente em 1957 era ler tudo. Tudo. Porque, além disso, o teu pai lia tudo, lia o jornal inteiro, todo dia. Lia a notícia de Europa, via a notícia, via a televisão, todo mundo estava aparentado com tudo isso. Era familiar.

MM E nesta época você via TV?

HR Eu, muita, muita. Eu era doido, enlouquecido. Eu vi a primeira vez com oito anos, creio, um sinal de Buenos Aires para Colônia...

MM E continuou com esse hábito quando você foi morar sozinho...

HR Nossa... Não está acessa este momento por milagre. Por que comecei a ter consciência da água. Então eletricidade virou água na minha cabeça, para eu poder respeitar isso. Porque, senão, eletricidade era eletricidade. Só.

MM E nesta época, nestes sete anos que você ficou, depois que se formou. Não teve alguma coisa pra fazer cinema? Como é o cinema lá em Montevideú?

HR Ah não, na época não. Havia um festival de cinema importantíssimo, quando eu era pequeno, em Punta Del Este. Nossa, íamos todos, era uma loucura. Eu era neném.

MM Depois dos sete anos que você ficou na companhia...

HR Cinema não era uma coisa. Nós, que éramos de teatro, éramos de teatro. A televisão a gente, não... televisão eu sempre admirei como TV, em casa; mas não televisão, fazer. Eu fiz novela.

MM Você fez novela?

HR Quando era pequeno fiz uma novela. E engraçado, o primeiro papel que fiz em uma novela. Eu tocava piano na televisão, havia um programa de desfile de modas quando tinha dezessete anos, dezoito, Eu tocava piano e cantava na televisão, para o desfile de modas. Havia um programa à uma e meia da tarde. Eu dançava folclore na televisão e trabalhei numa companhia de humor, que tinha uma companhia de dança..

MM Mas aí tinha quantos anos?

HR Dezesete.

MM E era em Montevidéu?

HR Era em Montevidéu.

MM E não tem nenhuma imagem disso? Naquela época não tinha vídeo-tape...

HR Não... Era antes da escola.

MM E como é que era essa companhia de humor?

HR Era a companhia mais famosa, era famosíssima, a mais famosa. E a outra era uma companhia famosa que tinha, o **Clube de Teatro**. Todo mundo era do **Clube de Teatro**.

MM **Clube de Teatro** era o nome da Companhia?

HR Era o nome da companhia.

MM E você fazia programas de humor?

HR Eu trabalhava na companhia de dança, que trabalhava com a companhia do Clube, na televisão. Aqueles números de dança que aparecem com as bailarinas.

MM Tipo coristas?

HR É. Só que era um balé de televisão.

MM E humor?

HR Não, humor não. Me chamaram para fazer uma novela, e eu era dono de uma boate com drogaditos de cocaína. Era o meu papel na novela, nunca vou esquecer.

MM Você tinha quantos anos?

HR Dezenove, dezoito.

MM E já estava na escola.

HR Tava, tava. Era muito divertido, muito divertido.

MM E desses sete anos que você ficou na companhia, essas peças eram mais dramas? Tinha comédia? Pirandello?

HR Não me lembro o nome agora, era desse judeu que é famoso... Pôrra, que vergonha, tem um quantidade de peças.... É um cara famoso, é um cara que

deveríamos montar no projeto de diplomação. Wesler... algo assim... tem uma que tudo se passa numa cozinha... Wesler, algo assim.

MM Oscar Wilde, você fez?

HR Não, Oscar Wilde na época não fazíamos, eu fiz aqui Oscar Wilde.

MM E Garcia Lorca, você fez nestes sete anos?

HR Garcia Lorca, sim, mas era mais na escola que fazíamos coisas. Nesses sete anos eu fiz: três anos de **O Jardim das Cerejeiras**, fiz Alfred de Musset, fiz aquela de Tardieu, eu fiz aquele espanhol famoso... **Divinas Palavras** de David Clan, que também foi um sucesso, fiz **Vida Mentirosa**, fiz **Quid live**. Nossa, **Quid live** foi demais...

MM Como é que foi **Quid Live**?

HR **Quid Live** foi uma coisa que fizemos com... Tem um filme, com o Richard Burton, é um inglês também, não me lembro... é a estória de um garoto, que tem quatro ou cinco namoradas, e se misturam todos: o garoto, o amigo, a mãe dele e a noiva.

MM Eu vi o filme.

HR Eu fazia o amigo. Eu me arrumava, eu tocava, tinha um canção. Fazia música e cantava...

MM E nessas produções você não participava só atuando...

HR Não, em Tardieu eu tinha duas horas de música. Tocava piano, interpretava, fazia de tudo.

MM E figurino, cenografia...

HR Não isso tudo era o Valdo Reis; tinha uma cenografia que era maravilhoso. Um coisa de loucura, parecia uma caixa de fósforos, e eu tocava o tempo inteiro.

MM Era tudo conceitual?

HR Muito, na época era muito. **Divina Palavra** não tinha nada cenograficamente, nada. Era tudo nós. Era o corpo, nada mais. Fazíamos de tudo; quarenta porcos. Tem uma cena que ele transava com ela dentro de um chiqueiro de porcos e a cena era composta de porcos. Quarenta alunos faziam os porcos enquanto eles trepavam e eu fazia o cachorro do cara. Então eu fazia tudo, o tempo inteiro do lado dele. Brutal aquele trabalho; muito, muito, interessante. E víamos muitas coisas e todos os grupos faziam milhões de coisas; tinha gente

que se especializava em mais em um tipo de teatro, outros que faziam todos os tipos de coisas. Montevideu foi um celeiro teatral muito interessante, nos anos 50 e 60, e educação e formação para muita coisa. Quando a gente chegou ao teatro-dança nos anos sessenta já estávamos na modernidade absoluta.

MM E a música?

HR A música eu fiquei um pouco separado até que voltei, com a companhia de teatro. Uns vinte anos depois e me reconciliei. Não nem tanto, mentira, uns dez anos. Mas nunca voltei a ter o condicionamento. Tem todo um condicionamento. Agora eu sinto que esse condicionamento é muito forte para mim, por exemplo; eu dirijo muito como se eu dirigisse uma orquestra. Às vezes eu sinto que não dirijo pessoas, eu dirijo instrumentos e quando ele não responde como instrumento, eu me irrita. Por que sinto que o instrumento ou resiste, ou não quer, sabe? Prefiro passar a vida inteira provocando, mas às vezes você também quer conseguir a coisa como você quer que seja, como você imagina. Orientar ao máximo até conseguir o que você quer. Outro dia estava falando com Giselinha, isto: “Até que ponto é importante a liberdade na criação?” Até que ponto permitir que um ator faça dentro de um projeto teu? Um trabalho de realidade; que tem a ver com aquilo que a tua mente quer transmitir com aquele espetáculo. A realidade para um; a realidade de um; ou a realidade do conceito; ou milhões de coisas, mas tem que ter uma orientação. Porque senão cai em um caos que é uma anarquia sem condução, sem valor estético que me permita olhar aquilo como algo que me quer dizer alguma coisa. Então eu acho que tem que ter uma... não unidade, tem que ter uma clareza de “*O quê estou fazendo?*” “*De quê estou falando?*” “*O que quero transmitir?*” E não qualquer coisa. Improvisar é uma coisa; ensaiar, e fazer um espetáculo, e trabalhar patatápatatá... é outra. Totalmente diferente, para mim. Eu já me comprometi com outra coisa. Quando eu olho uma improvisação que eu gosto é porque a pessoa já tem compreendido, dentro de si, todas essas outras coisas e pode fazer um juízo rápido, acerca de cada coisa que se faz a cada momento.

MM E essa questão da direção nesta época, nestes sete anos que você ficou ali, começou a surgir isso naquela época ou tu era mais de atuação mesmo?

HR Não, desde a escola, eu fiz três anos de Chapeuzinho Vermelho...

MM E era você que dirigia?

HR Não era eu que dirigia, mas estávamos os dois juntos porque a coreografia era minha, a música era minha, o vestuário era meu e havia uma diretora que era a diretora do projeto. Estávamos os dois trabalhando em uma coisa mesmo.

MM Ficou três anos essa?

HR Três anos.

MM E como era a peça?

HR Era um infantil, mas era demais. Era aquela que o caçador se revoltava...é uma de Maria Clara Machado. E depois fiz outra dela, aquela do submarino, aí, como chama? Era linda...

MM Como era a peça do Chapeuzinho?

HR A pereira era uma pêra enorme. Ah, era divertido, divertido... fazíamos a casinha, armada, que se destruía com o sopro. Era demais. Aí apareci o Caçador – Eu fazia o Caçador (canta) “Eu sou, priprilimplimlim... Caçador... lararílarilari...” E quando eu aparecia toda a moçada (era uma loucura) todas as crianças... o lobo estava escondido... eu adorava o teatro de arena por isso: as pessoas se metiam,entravam, abriam a caixa, interrompiam a peça. E a meninada entrava... (ri)

MM E as músicas você que fez?

HR É.

MM E eram quantas, umas sete músicas?

HR Não me lembro. Eram muitas, tinha uma música para cada um. Uma para Chapeuzinho, outra para Vermelho, outra para o Lobo... era um musical.

MM É muito forte esta sua referência de musical?

HR É... Wesker! Wesker se chama o autor, “A Cozinha”, de Arnold Wesker. Wesker se chama o autor que eu não me lembrava. “Hablas de Jerusalém” também. Uma peça que eu não conseguia trabalhar. Eu queria fazer um personagem e não me tinham deixado. Estava na escola. Puto, raivoso. Um dia sonhei com uma música, me levantei, fui ao piano, toquei. Depois peguei o violão e no outro dia levei para o diretor. “Tenho uma música para a peça, se você gostar” Aí eu toquei e pum! Ele trocou o começo do espetáculo. Eu cantava na escuridão a música, depois acendiam as luzes e começava o espetáculo. Precisava ver o que diziam os jornais: “maravilhoso, patatá...” Desde aqueles anos, continuo como era; se não me dão um papel, eu molesto. (ri)

MM E você é reconhecido no circuito teatral lá, nos jornais, chegou a dar entrevistas?

HR Era, era; cheguei a dar, claro. Cheguei a ser indicado também para o Prêmio Florêncio [Sánchez] mas Conrado me ganhou.

MM Participou de concurso de música?

HR Do prêmio de fim de ano do teatro. Que com Chapeuzinho Vermelho, ganhamos.

MM Tinha um Prêmio de final de ano de Teatro?

HR Sim, Prêmio Florêncio, até os dias de hoje.

MM Qual a tradição... Tipo Prêmio Shell?

HR É, mais fazem 60 anos.

MM Você conhece o Conrado dessa época?

HR É, o Conrado trabalhava no outro teatro. Era músico do outro teatro.

MM Ele tocava o quê?

HR Ele me ganhou com... aquela, que a gente tirou para fazer a “banheira” [“Uma salada para três”]? Ele fez a música para o Mahat Sade.

MM Ele fez a música para o Mahat Sade?

HR Com uma música só me ganhou, o filho da puta. Eu tinha quarenta músicas no espetáculo e cantava e dançava! Mas como ganhamos o melhor espetáculo então os prêmios se dividiam. Quando ganhava um você já sabia quem ganhava o outro. Igual que sempre. Mas conheço Conrado desde os anos 60; menos, conheço Conrado desde os anos 50, 58, 59.

MM E ele músico...pianista?

HR Não, músico, músico, Conrado era músico, outra estória. Não era instrumentista. Era músico, é diferente. Vejo que ser músico é diferente de ser instrumentista.

MM Era compositor?

HR Era um cara reconhecido no meio, criava músicas boas.

MM No final disso aí 67, né, que você encontra com a Graciela? Mas tu não conhecia ela antes?

HR 67... 68. Conhecia! Conhecia desde que ela tinha quatorze anos. Ela era doidona! Antes de viajar Graciela era famosa porque sempre andava vestida de dia e noite com um impermeável, com uma capa de chuva. Verão ou inverno. (ri) Ela estava sempre de capa de chuva!

MM Desde os quatorze anos você conhece ela?

HR Quando ela dançava, quando começou a dançar.

MM No Teatro Circular você conheceu ela?

HR Ela dançava com uma professora que eu fazia aulas também, que se chamava Izaura Divino (...)?

MM ...Montevideú?

HR Ela dançava com este grupo. Isso 56, 57...

MM Mas você não namorava com ela ainda?

HR Está louco! Nada...

MM Só começou a namorar com ela depois que ela voltou?

HR É, e foi depois de muito, ela era namorada de um amigo da gente. E aí, foi difícil tudo. Foi muito difícil.

MM Mas essa vai ser a próxima estória.

HR tá bom. (ri)

Fim

ENTREVISTA III

Quarta-feira, 27 de abril de 2005. duração: 1 hora.

MM Marcus Mota | LC Lourenço Cazarré | CT Cláudia Theo | HR Hugo Rodas

MM Paramos, na última reunião, na questão da Graciela.

HR Estávamos chegando...

LC Vamos falar sobre a Graciela Figueroa.

HR Eu já estava com uma pequena crise frente ao que era uma companhia de teatro. Uma coisa que todos nós, quando temos uma companhia, vemos que acontece. É quase como a coisa matrimonial, mesmo; ou você tem uma base forte, economicamente preparada, e prarará, ou... as pessoas pensam em um grupo e não na sobrevivência individual. Por isso, quando eu fazia teatro, trabalhava, era empregado público, era outra coisa. Como agora, que sou professor, entendeu? Senão é impossível fazer o que você quer, por que tem que trabalhar para uma instituição que não vai te dar quase nenhuma renda. Nós tínhamos um teatro que até dava dinheiro; ganhávamos de alguma maneira – pelo menos podia pagar os drinques e os jantares que fazia por causa do próprio teatro. Não se gastava com isso, era como uma reposição e você fazia o que queria.

Hoje tem uma coisa diferente. Por exemplo, o fato como eu vi agora, no domingo, a casa lotada com **Os Seis Personagens**⁴. fiquei super impressionado porque – Nossa senhora! – nunca acreditei que fosse uma função profissional! De repente eles podem viver disso. Quem disse que não? De repente eles podem viver desse sonho. Eu saí emocionadíssimo. Não falei porque ia fazer um discurso babaca, aquele discurso familiar, que você chora. Porque estava super emocionado, realmente, com o fato de que nossos alunos estiveram lá e que isso é resultado de uma matéria! Não tem nenhuma pretensão! É o resultado de uma matéria, de Interpretação IV, então é muito forte, foi muito forte. Tanto para mim como para eles. Estou aproveitando isso e antes não aproveitava; acho que era uma pessoa que trabalhava contra mim. Como se eu desconfiasse até de mim. E desconfio.

Acho que é a maior qualidade que tenho. Eu desconfio muito de mim mesmo, muito. Eu quando tomo uma decisão penso nela 38 mil vezes no dia. A cada minuto eu me lembro da coisa para saber, corrigir, pensar. Porque sei que não sou muito bom comigo mesmo. Olha como estou gordo; não sou bom comigo mesmo, Tenho que emagrecer rapidamente, por exemplo, e isso é uma das coisas que me dá raiva; tenha tanta disciplina para todas as outras coisas, menos para minha gordura. É como uma rebelião, é como uma defesa. Me

6 O espetáculo **Seis Personagens**, livre adaptação do texto **Seis Personagens a procura de um Autor**, de Luigi Pirandello, foi realizado para a disciplina Interpretação IV, do Departamento de Artes Cênicas da UnB, durante o 2º semestre de 2003. No 1º semestre de 2004, por iniciativa dos alunos da disciplina, o trabalho foi inscrito e ganhou seis prêmios no Festival Universitário de Teatro de Blumenau; Iluminação, Conjunto de Atores, Ator, Direção, Melhor Espetáculo e Prêmio Especial do Júri.

dei conta que quando eu estou carente, e fico meio inseguro eu viro um balão. Por isso que viro um balão sempre no Uruguai. Eu vou lá em um mês e engordo dez quilos. Me sinto inseguro e vem a segurança do lado familiar: que é Graciela, minha mãe, as pessoas que moram lá, a Adriana, a Marta.

Tenho dois grupos no Uruguai que são muito fortes. O grupo que é da minha família, (que é o que eu chamo família): Marta (em Montevideú) e os meninos. E em Juan Lacaze minha prima e minha sobrinha, que vêm sempre aqui. Eu tenho um grupo de família de teatro, de pessoas que moramos juntos durante outros sete anos... e era isso que eu falava. Se você não tem essa perspectiva de trabalhar para uma instituição - como é o casamento, como é a família, como é a casa - você não sedimenta. E é isso que estávamos falando do TUCAN agora. Você não sedimenta a raiz, não planta, só faz a copa, você não faz a raiz.

LC Por que não é um empreendimento econômico, que dá renda, é isto que você falou?

HR Por que não se leva a esse ponto, entendeu? Para poder ter um lugar para trabalhar, tem que ter um lugar. Ou seja, o primeiro de tudo é ter um lugar; para ter um lugar, você tem que ter um “orçamento”, tem que dizer “*olha vou pagar tanto de aluguel vou fazer tanto, prarrará tanto... Podemos repartir as desgraças as bem-aventuranças.*”. A gente fazia isso porque, na época, o pensamento comum era esse pensamento familiar. Fiquei pensando muito nisso depois. Isso da nova família. Esse sentimento familiar é necessário no ser humano. É que a família te deixa algo de bom, algo que você sabe que é bom. Que seja matar uma galinha por semana; mas é algo que é bom para você, algo que você recebe como um legado e que é uma coisa familiar.

Isto está passando cada vez mais para as máquinas, e é por isso que a violência não tem emoção. É muito mais emocionante ver o sangue saindo, do que o sentimento de culpa de não matar para não ver o sangue saindo. São pessoas que estão ligadas à violência desde que são anãos! Vêm na televisão. Quando você gente boa tem que aplaudir, porque não sabe de onde saíram! Porque [as pessoas] não são educadas para isso. A não ser que tenham alguma coisa familiar. Qualquer, positiva ou negativa, mas que tenha alguma coisa familiar que te obrigue a ter outra atitude frente às coisas. Isto leva a querer trocar, cada sete anos, e é o que faz todos os casais.

O que é a crise dos sete anos? Todas as uniões são iguais. Todas. E você fica aí trabalhando por causa da aposentadoria. Eu me lembro que meu trauma, quando fiz o concurso para a UnB fui contratado – acho que em 1990 – eu fiz aquilo com uma vergonha e com uma felicidade... é essa a crise. Eu não

tenho crise por quê? Porque eu sou uma instituição pra mim mesmo. Troca a companhia, troca isso... eu já me dei conta que eu sou uma pessoa de passagem. Eu não sou uma pessoa de “companhia”. Eu sou uma pessoa que gosta de trocar tudo. Troco os móveis da minha casa de lugar, troco os adornos da minha casa de lugar, troco as pessoas no tabuleiro: ponho rei, rainha, torre... faço isto desde que nasci. Sempre soube que seria uma pessoa só.

Desde que nasci sabia que ia viver só. E isso não evitou nenhuma das minhas grandes uniões. Por exemplo, grande união: Graciela. No momento mais desesperante assim... pá! Já tinha oito anos da companhia Teatro Circular e via que nunca ia fazer nada. Era uma guerra; minhas opções sexuais e eu, era uma loucura. Transava com uma das atrizes, e andava com um dos atores, e éramos um trio impressionante - e isso independente daquela minha situação familiar, eu tinha companheiro e companheira desde os dezessete, os dezoito anos. Era uma loucura mesmo, era a nova instituição. A gente fazia assim com essa cabeça: *“É a nova instituição, veja, acabou! Não há mais nada para ocultar! Você não tem por que esconder um caralho, porque você tem uma vida honesta, te ensinaram esta palavra porque você paga os impostos, porque você é uma pessoa correta! Por último, faça alguma coisa para não se sentir tão correto!”* O problema é esse: bebemos porque não suportamos a carece. Não suportamos a coisa do cotidiano que é pesada e cruel, de alguma maneira.

LC E a Graciela?

HR Eu sempre tenho que fazer esta volta, para poder falar. Estou fazendo o prefácio da Graciela. Senão, não dá para entender o porquê da importância dela. Porque era todo um momento de revolução, a gente vivia o momento da revolução, não um momento democrático; Era o momento de trocar. Revolução tem a ver com algo assim, na minha cabeça, não me importam as definições. Revolução para mim significa isso: câmbio violento, é rápido. Não é pelo voto, não é democrático. [a revolução] Abre sua cabeça – pense o que quiser, mas revolução para mim tem esse significado. Vamos nos rebelar contra algo, há uma necessidade maior, que não é política e é política, a verdadeira. Então, porra, nesse momento estava absolutamente farto de tudo, porque já vinha de uma maturidade de toda essa vida louquíssima, muito louca. O final dos anos cinquenta e a entrada do anos sessenta. Os anos finais da década de cinquenta foram louquíssimos no Uruguai, era muito louco.

E tínhamos coisas, que era o que eu falava: havia resultados de trabalhos que vinham por causa do pensamento da época, dos livros que você lia, de uma corrente intelectual. Então, os símbolos eram muito mais fáceis de perceber. Os nossos símbolos são ordinários, hoje em dia, a simbologia nossa

caiu, como caiu a língua. Eu não tenho nem língua. Uma coisa meio perigosa, há uma coisa perigosa até com a linguagem. Mas então, estava nesta crise, sabia que ia ficar sete anos mais como operário, fazendo meu trabalho lá dentro, e esperando a crítica, e esperando resultado, e esperando, esperando... esperando o quê? Aí, de repente, você tem esse sentimento de revolução. Esperar o quê? Godot? Não, para mim, não. Só quando eu interpreto este desespero de estar esperando. Mas para minha vida não!

MM Quais eram as expectativas?

HR Nada, não haviam expectativas nenhuma. Estava vindo uma coisa com o teatro físico digamos. No final dos anos 50 era Grotowski – toda mundo da minha escola era grotowskiana, todos os meus professores eram grotowskianos. Mas utilizavam diversas tendências, uns eram mais stanislavskianos, outros mais artaudianos e todo mundo sonhava em fazer Brecht e não podia.

MM Era proibido, Brecht?

HR Não, podia fazer porque era muito difícil, todo mundo tinha outras tendências. Brecht é uma coisa muito difícil, mesmo. Foi divertido porque neste momento eu estava igual que agora; pensando o mesmo que agora, a mesma depressão que me produz agora por não trabalhar. Gente é horrível, eu não entendo nada, eu passo os dias a me criticar. Tudo o que eu possuo eu critico. “Por que comprei aquele candelabros?” “Ah, porque pareciam de prata... ah, não porque são de prata ...me lembro da casa de fulano.” O que eu ganho não conta; o que eu ganho eu adoto, mas o que eu compro não entendo. Não consigo entender. Então, é como se fosse contra minha cultura mesmo, contra meu pensamento: “Porque possuo coisas que não preciso, que não preciso mesmo?” que nem me adornam, me enchem. Tenho que fazer esteticamente uma coisa para ficar com a casa parecido com quem? Com minha mãe, que é a disciplina, a ordem, que é a lei. Essa casa que você vê, assim, é a Lei. Isso é a Lei. Isso para mim é Hobbes. É o Estado.

Então, tem que vir uma palavra revolução. Para ver o que era meu pensamento quando eu tinha vinte e oito anos – e já tinha dez procurando desesperadamente alguém. E aí apareceu Graciela, que era uma promessa vinda de Nova York com dança contemporânea. Uma menina que bailava pra caramba, tinha quatorze anos e estava fazendo uma coreografia que todo mundo ficava com a boca aberta. Aí ela foi para Julliard Schooll e trabalhou com aquele maestro, aquele famoso americano, me esqueci o nome. Mas era uma coisa muito importante isso, porque era uma união de todas as coisas, você via, a Julliard Schooll musicalmente era muito forte.

Passava algo com as pessoas que entravam lá. E como uma das primeiras disciplinas minhas foi o piano, isso ficou sempre. Isso ficou sempre. Então havia uma coisa, uma corrente de pensamento que você encontrava trabalhos parecidos em diferentes espaços e o mais incrível com uma linguagem absolutamente diferente. Porque não era o mesmo o que pensava na Alemanha a Pina Baush, e no Uruguai a Graciela; a gente não sabia quem era Pina Baush quando estávamos trabalhando coisas que pareciam a Pina Baush. Eu, em Montevideu, estava fazendo coisas parecidas com o Peter Brook, e não tínhamos, não tinha nem nascido Peter Brook. Me criticaram no Rio com a peça “Senhora dos Afogados” dizendo que os panos eram uma cópia de Bob Wilson; e eu durante minha vida não havia visto nem sequer um Bob Wilson. É meio absurdo como isso passou a ser um poder, também. Para a crítica, para essa mediocridade. Eu pensava não temos mais trabalhos, o que temos é competição. A gente não percebe até que ponto o esporte domina tudo isso porque vivemos uma era da concorrência. Então brilha o primeiro, o segundo e o terceiro, os outros se fuderam. (cantarola) “brilha o primeiro, o segundo e o terceiro...os outros se fuderam...” (ri). Então todo mundo quer ser o primeiro, ninguém quer ser nonagéssimo, ou vigéssimo, todo mundo quer ser o primeiro. E para ser você fica assim; rodeado de orquídeas. Aí aparece Graciela Figueroa que era uma orquídea raríssima. Fez um trabalho que eu vi que era para o que eu tinha nascido (ri).

LC Em que ano você conhece ela e com era o grupo que ela tinha?

HR Em 1968 eu conheço ela seriamente. Era noiva de um companheiro meu de teatro (que já faleceu e eu adoro) quando aconteceu tudo isso. Ela era companheira dele. Quer dizer, namorada, sei, lá. E o Cássio e eu pertencíamos a um grupo que fazia as primeiras experiências com drogas, as primeiras experiências como grupo. “*Então, se o grupo é um grupo, vamos tratar de viver o tempo máximo juntos. Cada um cumpre suas obrigações mas vamos começar*”. Era um trabalho, por que era insuportável aquilo dos avisos na pia, “encontrei o banheiro sempre sujo”. A cozinha sempre suja, não ter pratos, não ter copos, não ter nada até que você aprende e percebe porque esse mundo feminino é tão cruel, às vezes, na cobrança. Porque você percebe que começa a fazer muitas coisas dentro do lar sem cobrar mais nada. Cobrar pra quê? se não vai acontecer nada. Então vou e limpo, para, pelo menos eu, ter uma parte limpa. Então você começa a fazer coisas que realmente acho que produz o mal do ser humano. Comecei a sair disso, comecei a não guardar nada disso. Dessa coisa que o cotidiano te deixa mal.

Comecei a saber isso e não guardar nunca nada. Por exemplo, quando vou dormir, não penso nunca nada mal. Quando penso algo mal, quando vou dormir, tenho insônia. Porque sei que sou atacado por uma coisa que tem a ver com

sentimentos menores, inveja ou raiva, porque alguém inventou algo que eu queria inventar. Mas essa mediocridade não existia, essa mediocridade da cópia. Era [uma coisa] de estar vendo todo mundo o que está fazendo todo mundo.

Graciela ficou quatro anos na Juilliard, depois fez um ano com Merce Cunningham no momento em que Twyla Tharp era uma coisa, era uma revolução dentro da dança, mesmo. Entrava ginástica olímpica, entrava sapateado, entrava americano, entrava o que eu achava que era a dança; a junção de todas as coisas. e não um estilo, Não tinha porque ser clássico; porque meu corpo não era de bailarino clássico (era alto para um bailarino clássico; era bem “contemporâneo” nesta época).

MM E qual espetáculo você viu dela?

HR Um que ela fez com Mary Minetti, que era uma das minhas professoras. Ela chegou com as companheiras, antes de ir para Nova York. Bom, Mary era maior que ela, mas era uma professora excelente, nossa, com uma cabeça fantástica. Mas havia pessoas que você achava que eram dona do pensamento, porque você não tinha acesso a algumas informações. Ela tinha umas verdades tão potentes que você não se relacionava com coisas, você se relacionava com verdades. Você não se relacionava com “fulano disse tal coisas...”, entendeu?

E isso cada vez é mais, porque isso cada vez mais depende do que você ouve, do que do que você lê. Tá difícil ler...tá meio difícil. Eu acho que livro é uma coisa que realmente... por exemplo, ninguém quer ver isso, mas o livro passou para a história. Passou. O papel passou para a história. Quase obsoleto. Me diz, quantas pessoas podem viver da literatura, hoje? Só um gênio e só um bom comerciante. Aquele cara que sabe o que fazer com aquilo que ele tem. Que é o que eu adoro nos Melhores do Mundo, por exemplo. Eles sabem o que fazer com o que eles têm. Isso eu amo neles. Estávamos falando...

MM Do espetáculo...

HR Aí, eu vi esse trabalho dela primeiro trabalho. Não tinha nome, eram Trabalhos.

MM O que ela fazia? O que acontecia?

HR Bom, eu vou para o teatro, encontro minha professora e ela. Tinha uma coisa cotidiana, o espetáculo começa com uma pessoa caminhando, e caminha e acontece um desespero por caminhar, e começa a correr e corre, corre, corre, corre, corre... e corre e grita, e corre e grita, e corre e grita, e corre e grita e pá! E vem um grito, e faz um movimento de caratê para a platéia, e grita para a platéia AIÁAAAA! Isso pra mim é teatro.

E vejo que fico fazendo cinco frases, sete frases, fazendo um teatro uma vez mais convencional porque está dentro de um currículo que está mal na cabeça para mim. Acho que a gente teria que começar a enfrentar projetos, sem toda essa caretece que estamos fazendo, com todas as disciplinas indo para este foco. Acho que a gente vai terminar nisso em algum dia. Daqui a vinte mil anos. Eu estarei morto, gênio aposentado. Mas é...

Então, eu vi esse trabalho e uma solidão angustiante, havia uma seqüência que se chamava La cárcere que era uma repetição de movimentos em câmara lenta. E vem uma coisa nisso... “olha, a aula de Tai Chi... olha o caratê, olha o caminhar, olha o correr...” Veja quanta coisa você olhava. Em uma época em que todos tínhamos que correr um quarteirão para escapar de algo. E se escondia atrás de uma porta. Então havia uma inteligência, que nós conseguimos ter nesse época. Era uma trabalho; mas era uma vida também, e você via que aquilo estava perto da loucura. Você via que aquilo não era psicanálise, não era isso, você via que aquilo era vida, que era uma coisa que era vida mesmo, e você estava a um passo da loucura, entendeu? Por que tudo que é vida você fica absolutamente louco, você grita, ÁAAAA! Eu grito muito, como neném sempre, acho que me faz bem, tentar ter um grito primázio.

Mas aí era bonito demais, era um grito para sociedade, era um grito para a escola, era um grito para papai mamãe, era um grito para as tias, era um grito para as professoras, era um grito para a polícia, era um grito para o teatro, era o grito para a política, era O Grito. Aquela sensação em que você se coloca em um Grito. No final dos anos 68. Aí eu comecei a trabalhar com ela, a me dedicar mesmo. E é essa coisa, quando eu digo dedicar, eu dedico. É dedicar tudo. “O que você quer, melancia? É melancia. O que você quer é roda? Roda. O que você quer, é pano? Pano. Cozinhar? Cozinhar. Dar aula? Dar aula”. Vivíamos desde às seis da manhã, nos levantávamos para fazer Ioga, todos juntos, depois vinha a cozinha, depois vinha a limpeza da cozinha, depois vinha a aula, depois vinha a preparação do almoço, depois do almoço, cada um com seu trabalho. E de noite ensaio. Então era uma coisa muito produtiva, porque conseguimos, por exemplo, que com nossas próprias aulas houvesse uma espécie de dinheiro para poder manter aquilo. Mas naquela época eu era quem ganhava mais dinheiro, que era cabelereiro. (risos)

MM e essas aulas, ela dava as aulas?

HR Ela começou a dar aulas, mas nesta época todos nós já tínhamos um certo trabalho. Então quando você pode ficar e ordenar os pensamentos... Era alguém que não vinha com ideias novas, senão que ordenava o conhecimento. Por que as pessoas não fazem isso com o ser humano; ensina-se sempre como

se fosse uma religião nova. “Você é um deus novo”. E não é assim. Eu acho que quem te dá luz é aquele que ordena o pensamento.

LC Esse foi o papel da Graciela?

HR Comigo foi assim; outras pessoas não, ficaram piradas, como loucas. (risos) Porque você tem que ser muito forte, só os fortes sobrevivem. Tem uma frase que é ótima sobre bruxos. Na Bolívia, dizem que só tem duas maneiras de saber se uma pessoa nasceu bruxo: quando nasce bruxo e todo mundo olha para você e diz “ó, é bruxo!”; ou quando cai um raio na sua cabeça e você não morre. Houve anos, durante minha adolescência, que passeava durante as tormentas esperando que um raio caísse na minha cabeça.

Em Brasília tinha medo, porque tinha desejado tanto isso quando adolescente. Queria um raio, e isso Graciela foi na minha vida, de repente, um raio. Entende como funciona minha cabeça? Eu deveria escrever, por que eu tenho um filme, para dizer uma palavra eu faço um filme. Se você depois analisa isso, você vai ver que para uma palavra eu faço um filme, para definir uma palavra.

LC Você não define, você conta uma estória...

HR É, para no final dizer “isso é por isso”. Meia hora depois, é por isso, tá vendo? É daí que começa tudo. Então, foi uma dedicação total de vida, de amor, de compreensão, a gente foi muito bom companheiro eu acho.

LC Esse grupo tinha um nome?

HR Tinha. Era grupo de dança-teatro.

LC Quanta pessoas tinha?

HR Variava por que todos os espetáculos tinha gente que entrava e ficava. Em quase todos, havia um ou dois que se acrescentava ao grupo. Era como um partido político. É assim que você faz um escola!. Agora como fazer isso com o Estado, é algo a se perguntar. Como fazer isso melhor? Queria que nós, em nosso departamento, fossemos um raio; que as pessoas não viessem para se formar, mas para ter conhecimento; Que a gente tentasse. mas de alguma maneira estamos conseguindo. De alguma maneira?

Então, Graciela apareceu e me deu isso, pum, e organizou uma quantidade de coisas. Quando ela foi para o Chile, em 69, em janeiro de 70 fomos todos para lá. E já estava insuportável, a situação política no Uruguai era terrível, uma semana antes de viajar minha casa tinha sido arrombada, eu cheguei o exército estava dentro, tudo quebrado, sofá quebrado, disco quebrado... (rindo) Eles levaram uma caixa de bombons de chocolate que era purgante,

laxante... Era uma coisa imponente, e de repente você diz “o mundo está muito louco para que aconteça isto comigo!” Por aí você via, o mínimo de raciocínio de gordura na ação. Eles te colocavam em um lugar que você não tinha; diferente de quando você é um tupamaro, parará, parará... mas não é porque você é amigo de um tupamaro, que você agüenta as mesmas coisas que agüenta uma pessoa que está preparada para fazer isso. E eles diziam que eram eles que sabiam das coisas; mas se eles sabiam por que acontecia isso? É isso que me faz duvidar da polícia, deste tipo de poder, porque é irracional, é irracional.

Então se entra em uma generalidade que confunde meio mundo. Metade das pessoas que se exilaram naquela época no Chile, não tinham que se exilar, se exilaram por medo: e também porque todo mundo queria ir embora da América Latina. Uma bobagem, mas também existiu isso. Com Graciela, no momento eu comecei a trabalhar, foi isso. Foi um trabalho que me voltou a mim mesmo. Eu estava deprimido, estava outra vez com 89 quilos, uma loucura essa coisa de cabelereiro nesta época, terrível. E apareceu Graciela aí voltei a pesar 67 quilos. E quando cheguei na Bahia pesava 61.

MM Como é que era o trabalho, vocês faziam o quê?

HR Discussões, mas discussões físicas; Por exemplo, vamos trabalhar a prisão, como é o tempo da prisão, que espaço você tem numa prisão? Você tem um metro quadrado, então vamos trabalhar o metro quadrado. O trabalho era dialógico, entendeu? E isto era o que se passava, todo mundo sabia nesse tempo. Um adolescente de uma universidade tinha suficiente conhecimento político para entender que aquele movimento tinha a ver com aquilo, entendeu?

MM Era imaginação e corpo juntos, trabalhando?

HR Não era imaginação, porque imaginação leva ao entendimento de uma fantasia. Primeiro, não tinha fantasia, nenhuma, era absolutamente a realidade. A fantasia era real. Formava parte da coisa. Era com dizer, “sim tem um pedaço.” (risos) Que nem nos musicais americanos. Herança do cinema. Nós, que temos sessenta anos e pertencemos à geração de quarenta, todos nós temos uma influência do cinema terrível, educados pelo cinema, quase. Quase que a primeira arte educativa mesmo, onde você reconhecia com arte os atores, uma época. Aí mudou minha vida. começou este trabalho, esta reeducação...

MM Que mais que vocês faziam juntos? Sugestão de cena...

HR Fazíamos todo um processo. Às vezes você encontrava um gesto quando estava cozinhando. Muito difícil de responder. Você sabe o que é viver em gru-

po e ter essa nova estrutura familiar? Porque veja bem: eu tenho uma nova estrutura familiar com Maria Estela, Fernanda, com você, uma intimidade familiar que não tenho com outras pessoas, mas estamos todos em casa separadas. Era diferente quando vocês se obrigava a estar juntos. Na hora de dormir você ia para seu quarto, mas até a hora de dormir, de pensar ou de descansar (porque todo mundo tinha um quarto e podia fechar a porta) se você não fechasse a porta... Meu quarto tinha essa lei: se eu estou com a porta fechada não abra. Se eu estou para os outros a porta está aberta. Era a única lei.

MM Quantos tinha nesta casa?

HR Foi quando voltamos do Chile, foi demais. Porque realmente no Uruguai não tinha mais nada, nada. E a gente chegou [no Chile] e apesar da revolução e tudo você vivia alimentadíssimo, uma loucura, aquilo. O Chile, pra mim foi como se tivéssemos entrado na máquina do tempo. Eu abria minha porta e minha janela e via uma guerra: embaixo, em frente da Católica. A Graciela tinha um apartamento de frente para a torre de San Pablo. Nossa, uma coisa impressionante, em frente à Católica. Em 1973.

MM Ficou três anos no Chile?

HR Morei três. E era uma loucura, uma liberdade, uma coisa. A Graciela tinha isso também: a liberdade, a provocação enorme que significa a palavra liberdade, o que é realmente ser livre.

MM É que vocês não trabalhavam mais com repertório...

HR Não, trabalhávamos em função de um conceito. O que você precisa? Ser livre. Então como eu faço para quebrar isso? Você apresentava o problema. Apresentava a repetição extrema do cotidiano com diferentes tempos. Era o que fazíamos. Eu tinha uma influência musical muito forte e ela também, por causa da Juillard [School] era totalmente ritmo.

MM Vocês tocavam?

HR Tudo. Piano, pratinhos... Em um espetáculo eu entrava tocando piano, em cima de uma coisa que os outros empurravam, vestido de anjinho... (risos). E depois veio o Vivaldi, que a Graciela fez com o Curinga. Você vê o nascimento de uma coisa.

MM E eram cenas curtas?

HR Era uma estrutura que tinha a estrutura de esquete. Como uma soma de esquetes. O mesmo que o Pitu, exatamente o que era o Pitu, uma soma de esquetes que provocavam uma reação final.

MM Os esquemas tinham um tema?

HR Eram um tema. Por exemplo, vamos falar de violência. Então era a violência da rua, a violência doméstica, a violência do homem e da mulher, a violência. .Havia conceitos. Conceito, como “*Vamos trocar de lugar socialmente?*” Então, vamos trocar de roupa. Vamos criar uma coreografia para trocar de roupa. Que era a famosa troca de roupa que fazíamos. Nós dois fazíamos isto.

LC Você e Graciela?

HR Eu e Graciela, mas quem me treinou foi a ... não me lembro se foi a Maria Célia. Era incrível. Graciela me levava nos ombros dela, caminhando assim como no circo. Depois eu caía, pisava e caminhava por cima dela. Era uma coisa inacreditável, como uma vida em dez minutos coreográficos.

MM Sem palavras?

HR Produzíamos sons, mas às vezes usávamos palavra. Mas não era uma coisa geral, em Montevideú. Quando me separei, comecei a misturar mais palavras, necessidade do teatro. Quando me separei e vim para o Brasil, a palavra começou a voltar. Apesar da época da ditadura. A palavra era uma coisa mas estava voltando. Todos os meus mais famosos trabalhos aqui são quase sem palavras. A série dos Trabalhos nº1, nº2, nº3 eram gritos, uma coisa mais primária: um gesto primário, uma voz primária. Estou querendo voltar a isto, estou querendo muito voltar a isto. O tipo de vida é uma coisa muito louca, não? Por uns trinta anos fiquei trocando coisas, mas depois de trinta anos você começa a entender tudo; como você se repete, como é lerdo. Você começa a reconhecer o que é o novo para alguém de dezoito anos. E a gente começou a ter um trabalho na época, que acho que foi o que aconteceu com o Pitu aqui, que tinha a ver com a necessidade de procurar um idioma novo, uma linguagem, um esperanto novo. Uma coisa que unisse, o trabalho tinha como objetivo criar uma nova coletividade. Tinha uma razão social forte, estávamos trabalhando para trocar algo. Você trabalhava por outras razões.

LC Era uma utopia?

HR Não era uma utopia, era trabalho mesmo, porque era uma realidade. Quando você transforma a utopia em trabalho é realidade de verdade, e realidade que quer dizer: “*Porra, estou trabalhando com isto, por que socialmente creio que isto muda algo*”, entendeu? Estar fazendo coisinhas na época... Era preciso fazer este teatro, porque eu não acreditava mais no teatro que de repente você está ensinando. E que eles vão ver, por que senão você nunca iam saber quem foi Pirandello. Como o teatro universitário. Não sei até que ponto tem a ver

com educação. Acho bom manter isso como uma coisa de informação, de educação; ninguém mais lê, então é bom. Deveria ter uma palestra, dez minutos antes. Todo teatro deveria ter um computador pra dizer quem foi Pirandello, o que era o programa, antes. Ninguém mais faz um programa com isto. Antes, o programa era um livro, você aprendia quem era fulano de tal; o Pirandello pode ser um pessoa que mora em Luziânia...

MM Como era a reação do público?

HR Maravilhoso. Para o público jovem, não o público velho, o público da 3ª idade. Fazíamos na rua, antes de tudo para acabar com o teatro, com o comércio disso. Pra você sentir que você realmente estava fazendo isto por um conceito. Não por uma sobrevivência.

MM E daí? E o público?

HR Você se sentia não dono de um grupo, não dono de uma linguagem; você se sentia dono de uma ideia mesmo, de “pô, estamos conseguindo”. O mais importante do descobrimento de um trabalho, como esse com Graciela, foi reconhecer que estava num trabalho compreendido no Chile, em Buenos Aires, no Brasil, essencialmente latino, mas que repente você via esse mesmo trabalho, realizado de uma maneira absolutamente diferente, na Alemanha ou nos Estados Unidos. Com soluções totalmente diferentes e que tinham a ver com uma realidade que era a realidade que você tinha. Não é o mesmo ser norte-americano - e viver em Nova York - que ser montevideano e viver em Montevideú. Não é a mesma coisa. Não é a mesma realidade, não pode ser nunca o mesmo resultado estético. Você tinha eliminado tudo que era adorno, não tinha mais luxo, não tinha mais nada, você só tinha a realidade do cara que trabalha, do ator, do dançarino-ator.

MM Maquiagem....

HR Nada. E se tinha, tinha! [a maquiagem] era algo que você fazia na frente de todo mundo, quando tinha, não tinha porque esconder. Tudo fazia parte disso. Me lembro de uma das coisas mais impressionantes que fiz cenograficamente (e o Gerald ainda não tinha aparecido na minha vida, na minha informação; eu adoro o Gerald Thomas): eu tinha feito uma quarta parede de filó em 75 (que já deveria ter sido feita por qualquer outra pessoa em qualquer outro lugar no mundo) mas em um desfile famoso da Blu-Blu. A Graciela tinha acabado de chegar de Montevideú, e foi o primeiro trabalho junto que fizemos. Eu dirigia um desfile da Blu-Blu, uma grife famosa do Rio de Janeiro, e me chamaram para fazer este trabalho. Foi uma experiência inacreditável.

Como eu tinha experiência de teatro (e estávamos no Copacabana Palace!) tinha que ter alguma coisa a mais. Aí, tive a ideia de por [véus] no lugar onde as pessoas se maqueiam, se arrumam, se penteiam. E isso se via. Entravam, tiravam, a roupa e patatá. No lugar onde elas tiravam os roupões botavam a roupa, patatá... e na terceira parede onde elas apareciam. Ou seja, você tinha quatro espaços e você via todo o trabalho. Com diferentes luzes, você via todo o trabalho. Pô, isto foi em 75. Às vezes me divirto com isso, olho para algumas coisas que fiz antes e fico pirado.

O **Trabalho nº 2** era inacreditável, quando olho para trás. Sabe que trabalho eu acho impressionante? um trabalho que teve até uma crítica do Yan Michalsky na época, que falava que eu estava trazendo de volta o teatro. Foi um trabalho que fiz com Roberto Montenegro, que foi a chave do trabalho que segui usando para **Os Saltimbancos**, em tudo. **Os Saltimbancos** tinha essa coisa de um trabalho bem grotowskiano, do corpo fazendo tudo: sofá, cadeira, lua, folha, tudo. Corpo faz tudo. Essas propostas te levam a uma pesquisa de movimento, um trabalho que não é facilitar a coisa. Você tem um entendimento a trabalhar, uma ideia a trabalhar de uma coisa que você não sabe como vai resolver. Isto foi uma coisa muito real, real pra caramba, e isto foi positivo pra caramba. A gente cresceu muito, muito, muito em cadência, em técnica, em conhecimento sobre esse trabalho. E depois você vai trocando. Porque a onda vai trocando, a moda vai trocando, a calça comprida vai trocando, as ideias. Aí de repente você para e pensa: estou trabalhando para quem? Pra quem e para que?

MM Você tinha quantos anos?

HR Ah, faz muito tempo... Eu vim para aqui em 74, final dezembro de 74, fui pra Bahia e no final de 75 fui para o Rio.

MM Então vocês se separaram...

HR A separação foi em 74 depois do Festival de Inverno. A gente veio para Ouro Preto e eu disse não quero, não quero voltar para o Uruguai.

MM Você não queria voltar para o Uruguai?

HR Eu não queria voltar, mas eu tinha que voltar. A gente tinha vindo com permissão do Exército e naquela época depois a gente ficou vigiado.

MM Exilado?

HR Não, a gente tinha que dar informações, para onde você ia. Eu tinha que voltar de qualquer maneira, por que senão não saía nunca mais. Mas aí eu voltei para Montevideú mas já minha cabeça era assim, minha cabeça era assim...

MM Foram seis sete anos com ela?

HR É, mais o tempo que eu era amigo dela, desde quando ela recém chegou de Nova York, antes de estrear do trabalho dela, que eu conheci porque ela era noiva do Cássio.

MM E algum trabalho que você fez com ela, neste período?

HR A gente não tinha um espetáculo como a gente faz aqui. A gente tinha um trabalho que mostrava quando queria nos lugares aonde ia. É muito diferente, muito diferente. E com uma ideia clara de que você tinha uma linguagem de movimento e pensamento absolutamente compreensível para qualquer pessoa de um operário a um intelectual.

LC Vocês faziam isso na rua, em que lugares de Montevideú, horários, dias...

HR Começamos a ficar muito famosos porque fazíamos o trabalho em frente a Universidade. Há uma feira muito famosa que se chama Tristan Navarro, a feira de domingos, que era onde se comprava as coisa antigas mais incríveis de Montevideú, Tinha tudo: galinha, pato, prego roubado, tudo. Havia gente que ia lá para comprar aquilo que tinha sido roubado em casa. E você comprava: faqueiro inteiro, parará... baratíssimo, era melhor que comprar outro novo. Essa era aos domingos. Trabalhávamos de noite. A música que trabalhávamos geralmente era percussão, que tinha muito a ver nossa música folclórica negra, o candombe. Então, usávamos muito instrumentos (como aqui também, isso já era influência da música dentro do nosso trabalho). Começávamos em frente a Universidade, com o trabalho sobre cotidiano, que a gente chamava de *La Cárcere*. Começávamos só caminhando. Começava a caminhar e caminhava metros. A gente começava a caminhar pela calçada, ia e voltava, ia e voltava. Em 100 metros, ia e voltava. 50 metros, ia e voltava. Isso ia se reduzindo, até formar um palco. Até que o corpo delimitava o espaço. Aí as pessoas iam se fechando e reconhecendo que aquilo era um trabalho. A princípio ficavam passando (é fantástico, lembrar isso é fantástico) até que as pessoas reconheciam que alí estava acontecendo algo que criava um espaço. E aí a gente fazia todo o trabalho, todo, troca de roupa, tudo. Tudo tinha a ver com isso. Era muito identificável, muito identificável. As pessoas gritavam no final, quando a gente terminava, era uma festa de Dionísio, mesmo. A gente terminava bebendo em uma festa, e se a gente tivesse aberto uma igreja estaríamos ricos. (risos). Por que era quase como o pavilhão de uma igreja.

MM As pessoas jogavam dinheiro?

HR Não, as pessoas não jogavam dinheiro porque estavam atrás de um pensamento. Por que se pode jogar dinheiro de muitas maneiras. Apoiando o tra-

balho, mandando dez quilos de arroz... sei lá, dando uma casa para você trabalhar. Pessoas viam que existia uma coisa, que tinham um poder mecenas. Quase que eu fui assim a vida inteira, cheguei aqui e fui adotado pela Tuni e Wladi – que era como ser adotado pelos ancestrais dos ancestrais, educado e re-educado, uma vez mais. Muita dádiva. Outro dia eu pensava, tem muito morto aqui dentro. Tem muito morto. Tia morta, pai morto, tá cheio de coisas. (risos) Se eu tivesse um lugar teria um antiquário.

MM E essa coisa toda. Depois foram chamar de performance, *happening*...

HR É mas o *happening* foi muito antes. Happening eu tinha dezoito, dezenove anos, em 1958. Era uma loucura total. Era aquela argentina famosa, em Buenos Aires, amiga do Andy Warhol, quem fazia as coisas. Em Montevideú era a Teresa Trujillo. Era uma loucura. Em 1958 a gente tava disposto a tudo. Por que aí realmente é que está a divisão das coisas. Em 1963 a gente começou na clandestinidade. Em 1960 começou-se a ter consciência da revolução; de 58 a 60, neste período. A biorgânica era uma forma de ver organicamente um troca violenta, violeta no sentido de radical; não é a democracia. Esse foi um pensamento burguês no Uruguai violento. O movimento tupamaro, não é que ele tenha sido um movimento burguês, mas era um movimento que tinha cabeças educadas, com uma clareza brutal do que significava socialmente isso. Isso sempre foi de poucos, jamais teria sido [de muitos]. Jamais estaríamos vivos.

LC A Graciela quando foi fazer este curso na Juilliard ela era uma bailarina clássica?

HR Nunca foi. Tinha as mesmas condições, pulava como um deus, quase de uma forma viril. O salto, tinha uma altura impressionante, o salto de Graciela era uma coisa assombrosa, assombrosa. Todos chegamos a ter uma certa loucura de chegar a este nível, foi muito forte isto, querer ter um nível técnico.

LC Graciela era de uma família de Montevideú?

HR Sim, também era uma família, por parte de mãe, de uma família bem tradicional.

LC Ligados à arte, também?

HR Sim, todos, todos. Ligados à arte no Uruguai era todo mundo. Nesta época não tinha quase analfabetos, começava a aparecer a pobreza. Antes, pobre era quem não queria trabalhar. Quando eu era “anão”, pobre era quem não queria trabalhar. No mais tinha os policiais (risos), os policiais eram uns vagabundos do diabo, nesta época, quando eu era pequenino.

MM [...]

HR Em todos os lados, a gente era a mesma coisa. Se íamos para um teatro, acendíamos a luz. Só. E trabalhávamos, não usávamos [nada], nunca usamos. Aí, fomos para todos os lados, Chile, Argentina e Brasil.

MM Era a mesma proposta, aí?

HR Era o que estava te dizendo: não era a mesma proposta, era a proposta. Porque mesma é redundante, significa uma coisa menor, discriminatória.

LC Vamos falar um pouco do Chile. Quem foi primeiro...

HR Graciela foi a primeira.

LC Foi trabalhar no Ministério da Educação e ficou lá em um setor de dança...

HR Ela foi trabalhar em um instituto de dança moderna de lá. Como se fosse da universidade, só que de dança. Ela foi embora e foi uma coisa assim: “*ai, não podemos mais, não podemos mais, não podemos mais, parara...*” então uma parte do grupo foi atrás e outra ficou. Nós quatro fomos para o Chile. Eu, Maria Célia, Graciela, Leda... (não lembra) uma vergonha... Bem, fomos umas sete pessoas. O importante é que havia umas pessoas que queriam continuar trabalhando juntas. Fomos e ocupamos diferentes lugares. Eu ensinei no Ministério de Educação com o Ronaldo Régis, um coreógrafo mexicano. Trabalhava, era dançarino da companhia e dava aula.

MM Começou a dar aula quando?

HR Eu já dava aulas em Montevideu, aula de dança e corpo. Dança contemporânea. Comecei dando aula de corpo, e dentro disso brincava com a coisa do teatro, com as diferentes informações que você tem. Cada um dava a sua aula. Mas era tudo com corpo e técnica de movimento. Que é a base do que hoje você pode chamar de contato e improvisação. A base de tudo. Tínhamos esse trabalho paralelo mas o grupo continuava trabalhando.

LC Manteve o nome do grupo no Chile, o **Teatro Circular**?

HR Teatro Circular era o grupo de teatro, o grupo da Graciela se chamava Grupo de Dança Teatro. Nada mais. Ela era o grupo dança teatro. E quando voltamos do Chile passou a chamar-se Grupo de Dança Teatro de Montevideu.

LC Fizeram espetáculos no Chile, se lembra?

HR Fizemos milhões de espetáculos. Nossa, lembro, eu treinando como bailarino... Mas claro, isso significava minha sobrevivência, estar fazendo este

tipo de espetáculo. Na Igreja do bairro, não se o quanto Graciela e eu íamos e dançávamos, tocando com um famoso conjunto chileno da época, que depois foi para a França. E era uma loucura, porque fazer o que a gente fazia numa igreja era uma loucura, de espaço, de estar fazendo a coisa que você fazia na rua, em um haras, em um altar. O lugar é muito forte.

Nós adorávamos, realmente. O que foi o Chile, cara! O máximo da liberdade, tinha que acabar assim. As pessoas não sabem o que fazer com a liberdade. Não sabem mesmo. Eu não tinha nenhum respeito por aquilo. Nem eu, ninguém. Todo mundo vivia tão intensamente aquela palavra liberdade, tão intensamente, que a perdeu. Por isso eu te digo que é difícilíssimo entender a liberdade. Em vias de ser preso, é que você pode conseguir este conceito de liberdade, porque senão você se vai.

MM “Conceito liberdade?”

HR Sim, era o único que falávamos. A gente pedia igualdade para todo mundo, que todo mundo vivesse bem, que todo mundo trepasse bem, que todo mundo comesse bem, bebesse bem. Não que comprasse carro, apartamento, DVD, possuir, possuir... Eu não gosto de ter nada.

LC Você é um artista, cara. Você tem uma relação conflituada com os bens, não tem?

HR Odeio, odeio. Dinheiro é uma coisa que não tem mais remédio, porque como vamos comprar? Se existisse a possibilidade de levar sal! Uma das coisas fortes da América Latina que eu acho que aprenderam no Chile também, é isso de trocar cosas. Quando as pessoas não podiam ter, não tinham mais dinheiro! Em Montevideu houve um momento que não tinham mais dinheiro. E era o que nós propúnhamos quando fazíamos a feira de Navarro. A gente levava coisas para trocar. Nos espetáculos, púnhamos a roupa para trocar nos espetáculos. Pegue a minha deixe a sua.

MM Como que era o espetáculo? Como é que era? Aí você fala assim: “era maravilhoso, fantástico...” Essa é uma reação mas para quem for ler ele precisava de algumas...

HR Mas isto eu já te disse algumas vezes. O espetáculo começava caminhando... Nós tínhamos este trabalho! Por exemplo: começar caminhando. Depois você ia nesta direção, com este movimento de caminhar. Depois com aceleração deste movimento de caminhar. Depois da aceleração do movimento de caminhar alguém tocava ou pegava um grito, todo mundo parava alguém tocava uma flauta e começava “la Cárcere”. Que era o trabalho do metro quadrado.

LC Quantas pessoas neste metro quadrado?

HR Chegamos a ser vinte, depois fomos seis, sete oito, doze. Mas éramos muitos.

MM E este aí, que você conseguiu clarificar, descrever. Que outras dessas performances você consegue descrever?

HR Me lembro de um trabalho que tinha a ver com aquilo que eu contava das minhas tias. De que eu passava de um quarto para outro e fazia coisas com as roupas dela, com os chapéus. Havia uma coisa muito lúdica e infantil na união de todos nós, essa coisa festiva de estar juntos criando algo: uma nova família, um novo trabalho, uma quantidade de coisas novas. Uma nova sinceridade. “se me soa assim, e é assim que devo viver”, enfim, ... mas por que estamos falando disso?

LC Você é um artista, cara. Você tem uma relação conflituada com os bens, não tem?

HR Odeio, odeio. Dinheiro é uma coisa que não tem mais remédio, porque como vamos comprar? Se existisse a possibilidade de levar sal! Uma das coisas fortes da América Latina que eu acho que aprenderam no Chile também, é isso de trocar cosas. Quando as pessoas não podiam ter, não tinham mais dinheiro! Em Montevideu houve um momento que não tinham mais dinheiro. E era o que nós propúnhamos quando fazíamos a feira de Navarro. A gente levava coisas para trocar. Nos espetáculos, púnhamos a roupa para trocar nos espetáculos. Pegue a minha deixe a sua.

MM Como que era o espetáculo? Como é que era? Aí você fala assim: “era maravilhoso, fantástico...” Essa é uma reação mas para quem for ler ele precisava de algumas...

HR Mas isto eu já te disse algumas vezes. O espetáculo começava caminhando... Nós tínhamos este trabalho! Por exemplo: começar caminhando. Depois você ia nesta direção, com este movimento de caminhar. Depois com aceleração deste movimento de caminhar. Depois da aceleração do movimento de caminhar alguém tocava ou pegava um grito, todo mundo parava alguém tocava uma flauta e começava *la Cárcere*. Que era o trabalho do metro quadrado.

LC Quantas pessoas neste metro quadrado?

HR Chegamos a ser vinte, depois fomos seis, sete oito, doze. Mas éramos muitos.

MM E este aí, que você conseguiu clarificar, descrever. Que outras dessas performances você consegue descrever?

HR Me lembro de um trabalho que tinha a ver com aquilo que eu contava das minhas tias. De que eu passava de um quarto para outro e fazia coisas com as roupas dela, com os chapéus. Havia uma coisa muito lúdica e infantil na união de todos nós, essa coisa festiva de estar juntos criando algo: uma nova família, um novo trabalho, uma quantidade de coisas novas. Uma nova sinceridade. “se me soa assim, e é assim que devo viver”, enfim, ... mas por que estamos falando disso?

Fim

ENTREVISTA IV

Quinta-feira, 18 de maio. 2006. 20 minutos.

CT Cláudia Theo | HR Hugo Rodas

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

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

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

HR Estou fazendo mais Interpretação IV, quer dizer porque tem alguma base da coisa: a busca da personagem pela câmera lenta, la performance facial, para encontrar a voz, uma quantidade de coisas que eu trabalho - que é o que trabalha os outros, mais cada um de nós tem um método para trabalhar, não? Às vezes eu sinto assim, como Bidô disse, por exemplo, que quando as pessoas vêm de OBAC II, ela sente uma diferença enorme quando passou por mim ou não passou por mim, por exemplo. Ela siente isso como professora, digamos. E isto é interessante para mim, pois sempre nos falamos acerca destas cosas, como é o processo, como que se consegue, como que... E, bueno, este está um pouco mais difícil para mim, de alguma maneira. Sobretudo o projeto de diplomação, porque com esta coisa de que eu sou o professor da matéria, mas eu fico com "a ressaca" de lo que los grupos não quierem! Entonces, duas ou três pessoas soltas ficam aí, e eu faço o projeto de diplomação com duas ou três pessoas soltas que não tem nada a ver entre si. Que estão juntas porque não entraram em outros grupos. Entendeu? Então é totalmente diferente, entonces eu já disse "não quero ser mais o professor fixo da matéria" Porque se o professor fixo da matéria vai pegar nada mais que "a ressaca". Entendeu? É meio cruel, é absolutamente cruel. Todo mundo escolhe!... é diferente quando você tem uma turma, sabe, de 10 de 15 ou de 20. Porque aí você pode manejar de outra maneira.

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

HR É...

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

HR Ah, mas já passou muito...

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

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

CT Não!! Agora não, agora não...

HR Ah! Eu já estava preocupado, já ia dizer a essas pessoas “mas para vocês uno não cambia nunca!”. Agora, em São Paulo, todo mundo dizia para as pessoas do grupo “nossa, mas o diretor de vocês é maravilhoso, é de uma suavidade, de uma tranqüilidade, de uma seguridade, parará, parará...” E todo mundo ficou assim: “não, mas não é sempre assim...” e eu dizia: “como que não é sempre assim? Vocês querem ainda manter uma imagem?” Para as pessoas é conveniente, às vezes, manter uma imagem sobre o Hugo.

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

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

CT Agrega valor para a pessoa!

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

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

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

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

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

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

HR A diferença, por exemplo, com O Rinoceronte é que primeiro: O Rinoceronte é um texto, um texto conhecido, patatá, patátá... que é totalmente diferente de Adubo. Qualquer público estrangeiro pode entender O Rinoceronte porque conhece a peça, mas Adubo é diferente. Apesar disso, as pessoas que não entendiam na hora do festival enlouqueceram com as emoções que recebiam através da coisa, que foi de alguma maneira clara, para eles. Mas O Rinoceronte já é um trabalho absolutamente coreografado, do começo ao fim, todo mundo sabe onde põe o pé, a mão, o dedo, qual é o tom. Outro tipo de direção, sem haver frustrado o ator. Eles todos se suplantaram, eles todos aprenderam o trabalho, eles todos foram em cima da coreografia, e aperfeiçoaram ela, e agregaram coisas, pratatá, pratatá. Quer dizer, isto é autonomia; autonomia sobre o que foi entregue, autonomia para manejar o material. Então, de alguma maneira, a autonomia do ator se preserva dentro do trabalho. Apesar de um ser absolutamente conduzido e o outro não. Por exemplo, o trabalho

de tensiones fotográficas [...] de O Rinoceronte, que é uma coisa que todos vimos usando faz 40 anos. (Por quê a câmera lenta e tudo isso estamos trabalhando desde os anos 60, não precisamos de nenhum francês, e nenhuma coisa nãñã, nem da photo, nem de nada para entender o que era aquilo de tensões entre câmera lenta e rápida). Coisa que aqui, vieram mais tarde também, porque Antunes começou a trabalhar isso depois que Bob Wilson havia trabalhado isto em todos os lados.

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

CT Eram ferramentas para esta construção!

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

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

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

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

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

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

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

CT Ensinar a técnica...

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

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

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

CT Não? Você acha que isto está mais diluído?

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

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

HR o que não quer dizer que ele seja frio!

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

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

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

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

MARIA Com açúcar...?

HR Hoje é aniversário dela!

CT É seu aniversário, Maria? Parabéns!

MARIA ... ou adoçante?

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

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

HR Eu sou professor de Teatro Solfejo! Acho que eu dirijo teatro como se fosse um diretor de orquestra. Eu sempre me comparo muito mais com um diretor de orquestra que com um diretor de teatro.

CT (ri) Você fica só regendo...

HR É uma coisa que eu sinto, por exemplo, eu tenho problemas com os tons, os registros das pessoas. Então às vezes ninguém entende porque fulana de tal passa a fazer tal papel, por que os tipos físicos são diferentes. Mas oralmen-

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

(Maria entra com o café)

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

MARIA (rindo) Eu vou trazer...

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

Maria Calma vou trazer, calma...

(Maria sai rindo muito)

(Hugo busca o fio da meada)

CT O Abujamra sempre falava para você não mostrar

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

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

(Maria sai rindo)

HR E aí... (pensa) não é a coisa de que você seja uma ator pratatá, pratatá... Como ator eu tenho um tipo de sinceridade que eu consegui trabalhar, a partir do cotidiano com Graciela Figueroa nos anos sessenta, quando a gente saiu do palco, quando a gente foi para a rua. Então, quando você estava na rua, você tinha que ser uma pessoa da rua que fazia tal coisa. Por exemplo, nós iniciamos um trabalho na rua em que trocávamos o tempo de caminhar das pessoas, nada mais. Então, primeiro caminhávamos como elas, mas as pessoas não sabiam. E caminhávamos no mesmo ritmo. E depois íamos trocando o ritmo e elas iam trocando o ritmo. Até que a gente se detia e eles se detiam para ver um espetáculo. Que começava com uns movimentos cotidianos em câmera lenta, que se chamava *La Cárcere*. E explicávamos isto, explicávamos, com os gestos. Olhar para uma grade, sentar-se numa mesa, deitar-se do lado da mesa, olhar para uma grade, sentar-se na mesa, deitar-se do lado da mesa... e fazer isto dez minutos, até que as pessoas sentissem a opressão daquilo que estava passando alguém em algum lugar. E que sentissem não como uma técnica, mas como uma estética que os deixavam longe de você, mas dentro de você, igual a você. Isto foi a base de um trabalho muito forte, muito forte. Isto instaurou em mim uma sinceridade de ator para enfocar as coisas. Então, quando Abujamra me disse que era uma merda o que eu estava fazendo, no outro dia eu levei cinco entradas diferentes, cinco figurinos diferentes, cinco músicas diferentes e ele escolheu. Então, era por isso, que ele dizia: “pô, assim é difícil...”. Se um diretor me disser, em um ensaio, “fica de quatro, faz cocô e fala Segismundo” [o texto do personagem Segismundo, em *A vida é Sonho*] eu faço. Eu não pergunto, antes. Eu reajo depois, mas no momento eu faço. Eu não travo a imaginação de uma pessoa que está me dirigindo. Eu posso discutir depois: “me senti bem, me senti mal, poderíamos buscar outra coisa, com a mesma energia, com a mesma força, será possível?” Se não é possível, então eu vou cagar. E vou falar Segismundo. Sempre faço tudo, porque eu acho genial que alguém te diga: “quero você aqui, agora, tenta falar isso fazendo o equilíbrio com o dedo mindinho...” Eu vou quebrar o dedo, mas eu vou tentar. Eu não digo que não, entendeu?

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

HR E nós vínhamos de uma escola [dança clássica] onde o professor te retinha, duas horas, para ver se você localizava a moeda no cu; estou falando, é sério! Quando você fazia aula de dança, no Chile, você colocava um “escudo”

entre as pernas e se o escudo caísse, as mulheres se suicidavam! Nós fazíamos uma aula, em que – excepcionalmente – a professora havia permitido que Graciela e eu não usássemos sapatilhas: por que todo o resto usava sapatilhas. Nós estávamos trabalhando e não podíamos usar sapatilhas, (porque os pés ficavam apertados e a gente queria um pé mais normal), então, bom, foi toda uma negociação. Mas caía o escudo... e você morria! Por que significava que você não pressionava nada, as nádegas! Entendeu? Você tinha que ter a pressão exata, sempre, sempre, sempre, para que aquele escudo não caísse. E você fazia *grand plié* com isso. Era foda.

CT (rindo) Imagino, esse negócio na bunda...

HR Não na bunda, entre as nádegas, o que era pior, era terrível. Era uma disciplina muito louca, tudo, tudo. Ainda muito ligada ao poder de outra maneira, ainda muito relacionada com disciplina de exército, disciplina de militarismo...

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

HR É, ao encontro com a liberdade.

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

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

CT Ele já está aí?

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

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

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

CT O quê?

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

CT Tá, só mais essa perguntinha!

HR OK.

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

HR É, to tentando juntar...

CT Fala rapidamente dessas ideias agora?

HR Mas é que você tem que entender uma coisa: meu processo de criação é livre, porque eu sou livre. Eu não penso no processo de criação antes de estar com eles. Eu não gosto de pensar antes. Na minha casa eu posso ter trezentas e trinta e duas mil ideias, porque você é açoitado por ideias o dia inteiro, mas o meu processo acontece somente lá. É somente lá. Por isso que eu acho tão importante esse labor do ator. Por isso que eu acho tão importante, é onde você obtém a diferença, entre trabalhos e trabalhos.

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

Fim