

# Huguianas

---

## Entrevista

**Hugo Rodas**

Universidade de Brasília  
Professor Emérito

**Santiago Dellape**

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Teatro  
na Universidade de Brasília

## Resumo

Nesta entrevista<sup>1</sup>, o diretor de teatro Hugo Rodas fala sobre os desafios impostos pela pandemia ao seu trabalho, que ele classifica como um teatro de imagens; a paquera com o audiovisual e sua relação com a máquina – que um dia lhe revelou 90 movimentos onde ele via apenas 45; e sobre como ele quebrou a primeira parede (não a quarta) do velho Teatro Oficina.

Palavras-chave: Hugo Rodas, Teatro transmídia, Teatro de imagens

## Abstract

*In this this interview<sup>1</sup>, theater director Hugo Rodas talks about the pandemic imposed challenges to his work, which he labels as a theater of images; his flirting with the audiovisual and his relation to the machine – which once showed him 90 movements where he saw only 45; and how he did break the old Teatro Oficina's first wall (not the fourth).*

*Keywords: Hugo Rodas, Trasmédia theater, Theater of images*

---

<sup>1</sup> A entrevista foi concedida por Hugo Rodas no dia 09/10/20, no apartamento onde ele vive sozinho, porém rodeado de amigos – agora de máscara e a pelo menos dois metros de distância. As respostas foram traduzidas do idioma original, o *portuñoluguês* (português + espanhol + Huguês).

<sup>1</sup> *Hugo Rodas gave this interview on 10/09/20, in the apartment where he lives alone, yet surrounded by friends – now properly masked and at least six feet away. The answers were translated from its original language, the portuñoluguês (Portuguese + Spanish + Huguês).*

**H**ugo Rodas e sua Agrupação Teatral Amacaca (ATA) começaram 2020 com o pé direito, apresentando o elogiadíssimo revival de *O Rinoceronte* no Espaço Cultural Renato Russo. Havia planos de circular a peça pelo Brasil e mesmo uma temporada no Uruguai já estava agendada, quando veio a pandemia e mandou cada macaca pro seu galho. Aparta(menta)dos, a pulção criativa do grupo foi forte o suficiente para reatá-los no ambiente virtual das videoconferências. É daí que surge a proposta do *Poema Confinado*, o novo trabalho de Rodas, que transita entre performance, cinema e videoarte, e que estreia no próximo dia 10 de dezembro às 21h30, na 25ª edição (primeira virtual) do festival Cena Contemporânea. Os oito ensaios abertos desse experimento, chamados *Laboratórios Cênicos*, foram transmitidos ao vivo pelo YouTube entre setembro e outubro, e estão disponíveis no canal da ATA.

**[SANTIAGO]** O que é e como surgiu essa proposta do *Laboratório Cênico*?

**[HUGO]** Na realidade surgiu porque nós participamos daquela manutenção de grupos do FAC [Fundo de Arte e Cultura do DF] e tivemos que dar continuidade ao projeto, ainda que virtualmente. E, já que não poderíamos fazer outra coisa senão entrar nesse mundo virtual, começamos a idealizar isso dos ensaios livres. Já estávamos pensando em fazer um espetáculo, que se chama *Poema Confinado*. Mas aí surgiu a ideia dos ensaios abertos. Para poder mostrar como era realmente o processo de trabalho da gente e, enfim, surgiu daí.

**[S]** Qual é o termo que você usaria para definir o que vocês estão fazendo?

**[H]** Olha, a primeira experiência que tive com isso foi um trabalho que tirou o primeiro lugar no FAC – não me lembro se [na categoria] de performance – mas um trabalho que fiz com o Christopher Barea e a Inaê Silva, uma bailarina de

Pernambuco. Que se chama *H 401* e foi feito aqui [em seu apartamento], em plano contínuo, em três celulares. É um trabalho de uns 40 minutos mais ou menos, e foi a primeira experiência. E muito forte, porque plano contínuo com celular foi uma proeza realmente. Eu te diria que é um teatro de imagem.

[S] Então é assim, teatro de imagem, que você define o *Poema Confinado* também?

[H] Na realidade, a gente se preocupou em manter a palavra teatro mas eu detesto o teatro filmado. Eu acho muito difícil você ver um vídeo que mostre realmente o teatro que você faz quando você está no palco.

[S] Porque você perde o convívio...

[H] Totalmente. E você tem uma imagem que jamais é do olho do espectador.

[S] Do olho nu...

[H] Exato, é o olho de uma máquina mesmo. Então sempre parece uma coisa fria, sempre parece uma coisa... sem calor, sem respiração, sem a luz correta que você ideou para a distância...

[S] Sem cheiro...

[H] Sem cheiro. É outra coisa. E a imagem é muito maior porque você tem a imagem muito próxima. Você vai ao olho, você vai à boca, se descobre o defeito da sobrelha, da boca torta, de não sustentar o olhar. O olhar é uma coisa impressionante nesse trabalho de cinema, de imagem. E foi muito bom, foi uma experiência muito boa realmente. E eu acho que vai enriquecer o trabalho presencial da gente, vai enriquecer muito. Na realidade, me aproximei mais da ideia de criar algo com imagens, e me deixar ir mais pelo cinema do que pelo nosso trabalho filmado. Criar para essa máquina. Pensando nessa plataforma, certo? E não pensando na minha plataforma metida nisso. Trocar a chave realmente, entrar em outro caminho. Então o trabalho de imagem é uma coisa que me domina muito já no teatro. Eu vejo espetáculos muito mais às vezes pela imagem que pela palavra. A imagem que a palavra me produz, e não a palavra pela palavra.

[S] Sendo o teatro fundado na palavra há milênios...

[H] É, mas o meu é fundado muito mais no movimento e na imagem, do que na palavra. A palavra produz movimento e imagem. Porque a imagem, como é o trabalho de cada um, eu dirijo a criação de cada um.

[S] A criação parte dos atores então?

[H] Parte dos atores, sempre. Se modifique ou não se modifique, a direção sempre vai no ponto de partida do ator, sempre. Então é muito diferente, muito mais variado, são milhões de mundos, não é meu mundo. Nem o mundo que eu invento para cada um. É entrar no mundo do outro. E é ótimo.

[S] E como é que foi a adaptação do grupo a essa dinâmica de trabalho virtual?

[H] Foi bom, foi bom, foi bom. Foi um pouco forte. Eu me alimentei muito com o trabalho que fiz com esse grupo de gente no Eixo Monumental. Aquele trabalho que fizemos: *Quem Partiu é o Amor de Alguém*. Em que Brasília realmente passou a ser a cenografia da coisa. Então me alimentei muito porque realmente é o tipo de teatro que eu sou absolutamente apaixonado. Movimentou cem pessoas, e Brasília no fundo. Então isso me deixou assim alimentado por vários anos, por vários anos...

[S] Deixa só confirmar se tá gravando...

[H] Se não tá gravando te pego.

[S] Quais são as limitações que essa plataforma impõe para um diretor?

[H] Não tenho. Limitações não tenho, uma plataforma nova é como ter um amante novo. Que limitações você pode ter com um amante novo? Você tem que descobrir.

[S] Era minha próxima pergunta: quais são as principais descobertas que você tem feito?

[H] Aplicar o que eu sei – ou que creio saber – em outro lugar, em outro espaço, sentir o prazer que me dá ver uma câmera lenta no teatro, e a diferença da perfeição que me pode dar a ver nesta nova plataforma, neste novo trabalho. A sensibilidade diferente. A falta de grandiloquência, digamos. Essa foi uma grande descoberta. Eu já tinha feito cinema algumas vezes, eu fiz umas seis experiências de cinema. Essa coisa que você se acerca um pouco mais da naturalidade. Você não pode trabalhar demasiado o gesto, você não pode passar. Há alguns certos limites para você estar dentro desse espaço. Senão você fica exagerado, o gesto fica mentiroso, ruim.

[S] A lente aproxima muito né?

[H] É. Há um trabalho teatral em que você, à distância, você não percebe a falsidade que tem isso [valoriza o gesto de trocar uma lâmpada] dentro desse pacote. E não é falso, senão que é uma técnica, é outro trabalho. O trabalho de sobancelha, por exemplo. Por que movemos tanto as sobancelhas quando falamos? É espantoso, a todo tempo assim [mexe as sobancelhas] Mas eu sei que é muito mais trabalhoso, porque é muito mais contido de alguma maneira. Isso te aproxima de outro tipo de realidade. Não é o mesmo dizer eu te amo a dez metros de distância do que dizer eu te amo a cinquenta centímetros, e você sentir essa intimidade, e transmitir essa intimidade. A dez metros de distância é mais fácil, de alguma maneira, você tem milhões de recursos: o corpo inteiro. De repente quando você tem só o olho, ou só tua cara e você diz isso, é bem mais difícil pra mim. Mais difícil de obter o resultado que eu quero. Ou que eu preciso ver como espectador. Eu sempre digo que eu não sou

um diretor de teatro, eu sou um bom espectador. Quando você me convence como espectador, pra mim tá bem. Até esse momento, por mais que eu veja uma direção, por mais que eu veja uma plasticidade, por mais que veja uma quantidade de coisa, se não me convence, não serve.

[S] Fala um pouco das tuas experiências com cinema?

[H] A primeira experiência foi com Dirceu [Lustosa, diretor do curta *Depois do Escuro*, 1996]. Eu fazia um monstro. Rodrigo Santoro vinha salvar Clarice [Cardell] e eu a mantinha presa. E eu tinha a cara totalmente desfigurada, de forma que demorou mais de duas horas pra fazer. Quando fomos ao set, a maquiagem estava do outro lado. Do lado que não se via nunca na câmera (risos). Isso me pareceu inacreditável. Tivemos que refazer praticamente todo o movimento para poder ter algo da cara, que era monstruosa. Depois disso eu fiz *O Coração dos Deuses* [de Geraldo Moraes, 1999]. Me lembro que havia uma cena que eu adorava, que era a do Gordinho. E eu ensaiava a cena todos os dias, aí de repente um dia passa Fafá [Antônio Fagundes] e me diz: “Para Hugo, para de ensaiar, cinema não é assim. Cinema não é como teatro, guarda um pouco. Fica com o conceito da coisa e transforma em algo teu.” Foi inacreditável. Depois eu fui ver essa cena, e eu realmente me apavorei. Quando eu vi o [filme] do Dirceu eu morri de rir por causa da maquiagem, me lembrava de toda essa história. Mas quando vi essa cena que eu adorava do Gordinho, no cinema, eu tive a sensação de que tava morto. Eu vi a tela e foi uma coisa assim: “morri”. Ou algo assim como: “posso morrer”. Essa cena vai ficar por toda a vida. Foi uma coisa que o cinema tem. Aí eu entendi porque que você é tão idolatrado como ator de cinema e você poucas vezes chega a ter o mesmo no teatro.

[S] É uma tela muito grande.

[H] Não é só porque é grande. Se acerca de algo tão mágico, tão magnífico, a palavra seria magnífico... Eu me lembro que, para mim, a sensação foi assim: “estou morto, morri”. Foi a primeira coisa que passou na cabeça. E eu sei que foi porque eu gostei de mim. Uma coisa que jamais me havia passado com um vídeo de teatro ou algo assim. Ao contrário, via os outros trabalhos e dizia assim: “que merda, olha o que estou vendo, não era isso que estava fazendo” Por outro lado, quando me vi nessa cena, meu Deus do céu, me admirei. Cinema é uma coisa muito incrível.

[S] Você esteve naquele filme Cidade Baixa (2005) também, né? Como foi?

[H] Foi uma experiência ótima. E foi inacreditável, porque eu filmei essa cena depois de estar duas horas com uma bolsa de gelo. Porque havíamos saído todos a jantar, e quando voltávamos havia que passar de um barco para outro, e quando eu fui passar do barco que eu estava para o outro barco, meu... No momento que eu passei a mão assim para o outro lado, o barco se separou. E

eu [imita o gesto de agarrar com as mãos] soltei minhas pernas e fiquei agarrado. E pensei: “bom, vão me puxar lá de cima”. E aí de repente eu vi o Wagner [Moura] lá de cima (risos), e aí o Wagner com a mão pra baixo, para tentar me pegar, e de repente vejo que todo mundo fica com uma cara de apavorado, terrível! E quê que era? O barco que eu havia deixado, estava voltando! E eu ia ficar como uma barata, achatado entre os dois. Pom! (bate palma). Então nesse momento Wagner conseguiu pegar minha mão – isso deveria ter sido tudo filmado (risos) – e eu trepei pela parede lisa do barco, subi como uma rã. Cla cla cla cla pom! E cheguei. Quando cheguei meu joelho tava deste tamanho. Aí tivemos que ficar duas horas pondo gelo, parará parará, aí depois fiz a cena. Ah, foi fantástico! Foi uma pena não estar no processo, eu tinha uma cena e nada mais. Me chamaram por telefone, Walter [Carvalho, diretor de fotografia] me chamou por telefone esse dia e me disse: “eu quero que seja você”. E lhe disse: “bom, como não?” – “Estou mandando passagem de avião”. Fui, peguei o avião, filmei de noite e voltei no outro dia.

[S] Nesses trabalhos da ATA, a proposta de encenação vai mais pelo caminho da performance do que do drama. Vocês chegaram chegaram a cogitar uma proposta dramática?

[H] Não, isso é bem diferente. A gente nunca foi por esse caminho. Porque eu estava muito mais interessado no trabalho de imagem mesmo do que em trabalhar sobre textos. Quando trabalhamos com um texto, na realidade estou mais preocupado com a imagem que posso trazer através do texto, e uma imagem que de alguma maneira tenha a ver, que seja coerente com a imaginação que me produz o texto. E não com a literalidade que o texto me traz. Por exemplo, outro dia trabalhei um texto de Marcus Mota com Camila Guerra. É realmente a morte de uma pessoa, por ser maltratada por um cara. E eu levei isso ao prazer da cena. Eu dizia: não transforma isso numa literalidade de sofrimento, transforma isso no prazer de morrer mil vezes por dia, de fazer amor mil vezes por dia e receber socos mil vezes por dia para poder gozar. Leva para esse prazer, lembro que falei pra Camila, um pouco para o lado de nosso querido Nelson Rodrigues, leva esse prazer mais *rodriguesanamente* assim. Então se conseguiram imagens absolutamente diferentes e super boas, sem perder o texto. Foi uma boa experiência essa para mim, de trabalho com texto e imagem.

[S] Como diretor, você sempre teve um instrumental muito vinculado ao cinema: essa coisa da câmera lenta, da fotografia congelada, eu lembro de você dirigir a Camila numa cena pra que ela atuasse à maneira do cinema mudo...

[H] Nos anos 60 comecei a trabalhar com tai-chi e com kempô. Então foi uma coisa que já entrou no meu trabalho, a câmera lenta a usamos desde os anos 60. Mas era uma coisa que vinha muito do cinema, que vinha muito de Antonioni, eu me lembro da cena de Antonioni, aquela cena de *O Eclipse*, que demora dez

minutos um papelzinho voando e dando círculos e círculos e círculos e círculos até cair no chão. Eu achava aquilo maravilhoso, maravilhoso. Mão se durava meia hora para juntar com a outra mão. Por exemplo, nós tínhamos uma coreografia nos [anos] 60 que se chamava Os 45. Que eram 45 movimentos baseados em karatê e em tai-chi. Que havíamos feito com o teatro-dança de Montevideo. Quando estávamos no Chile, nos filmaram, filmaram esse trabalho, no Museo de Arte Moderna. E vimos um erro, fomos passando e vimos um erro, que já tava quase no final da série de 45. Então pedimos para o projetorista: “volta por favor para ver este erro”. Aí o cara voltou (faz cara de espanto). E quando vimos a volta... Eu me lembro que olhei para Graciela Figueroa, Graciela olhou pra mim e dissemos: “temos 90!” E começamos a trabalhar do 45 ao número 1, e trabalhar todos os impulsos ao contrário. Foi uma maravilha! Isso quem me deu foi a máquina.

[S] Outra ferramenta do cinema que eu vejo ocupar uma função muito importante nesse trabalho de agora da ATA são as transições de uma cena pra outra. Como é que você tem solucionado essas transições?

[H] Bom... ainda estamos solucionando. Há algumas que eu acho que tem que ser por meio da luz. Porque não quero todas as mesmas transições. Mas como nós nos definimos como uma orquestra que conta histórias, eu vou começar provavelmente com a orquestra, como começam todos os nossos espetáculos. Como foi *Ensaio Geral* [2012]. E aí eu acho que eu quero começar com aquele concerto de *Ensaio Geral*, e depois criar diferentes transições musicais. Algo que me leve a entrar no mundo que vem. Mas sem abandonar o mundo que deixo. Isso que chamo de transição.

[S] Uma das direções que eu mais vejo você dando aos atores é: “mais lento”. Eu queria que você falasse um pouco sobre essa questão do tempo no seu trabalho e da câmera lenta especificamente.

[H] Quando falo “mais lento” várias vezes é quando você perde consciência do movimento em função da palavra. Então você imprime um ritmo ao dizer que não é condizente com o movimento que você está realizando. Como é que você saboreia a palavra? E não apenas a emite. Que sabor tem a palavra? Que cheiro tem a palavra? E pra isso você precisa tempo. Você precisa saborear a palavra. Você precisa sentir o prazer de pronunciá-la. O prazer de... do que estou tentando fazer agora [fala saboreando] para dar essa sensação que eu quero obter com a palavra. Que é diferente de dizer [mecanicamente]: “isso estou fazendo assim porque quero que a palavra seja mais ressaltada”. Não sou capaz de fazer isso. Isso pra mim é uma frase, uma oração. Não é falar. É diferente falar uma oração agora que eu sei a palavra oração, como por exemplo *Ave Maria*. E ouvir isso como um mantra [murmura roboticamente]: “Ave Maria cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres”... Não é que seja mau, mas você deve saber quando utilizar isso e quando utilizar [fala com



gravidade]: “Ave Maria”. Quando utilizar essa coisa. E como utilizá-la. E em que momento e por quê? Então não é que seja uma coisa geral também, mas é uma coisa de valorizar a palavra. E degustá-la, sobretudo degustá-la. Às vezes usamos a palavra como uma informação. E não como um sentimento. E sobretudo uma coisa que aprendi nessa plataforma, é como a palavra pode criar essa imagem. A palavra pode levar-te a outro mundo. A outro espaço. E não informar-te acerca desse espaço.

[S] Quais foram os filmes que mais te impactaram ou então as principais cenas e imagens que marcaram sua memória?

[H] O primeiro foi um filme violentíssimo que eu vi que se chamava *Los Olvidados* [*Os Esquecidos*], era de Buñuel, eu era neném. Sei lá, nove, dez anos. Eu era absolutamente apaixonado por cinema. Sou! Até hoje.

[S] E qual é a imagem que vem na sua cabeça quando você lembra desse filme?

[H] Eu me lembro que eu passei muito tempo, antes de dormir, olhando embaixo da cama para saber se havia alguém. Muito tempo. Sempre tinha a sensação de que no meu quarto havia mais gente. Mas ao mesmo tempo, os filmes que mais me impactaram assim grandemente foram *A Estrada da Vida* e *O Selvagem*, com Marlon Brando, que está ali na minha cozinha [o pôster], gigantesco, que é um dos meus ídolos. *Vidas Amargas* com James Dean é muito forte, são todos reflexos de uma forma de viver. *A Rosa Tatuada* é impressionante. *Noites de Circo*, de Bergman, é de uma maestria genial. Aquele do xadrez de Bergman, *O Sétimo Selo*. Bergman inteiro! Fellini inteiro, Antonioni inteiro. *Teorema* é um grande filme, *Hiroshima Mon Amour* é um grande filme, *Le Tricheurs* [*Os Trapaceiros*] é um filme marcante de quando eu era adolescente. Era como o primeiro passo para entrar e quebrar tudo na tua vida.

[S] Pra fechar, fala um pouco desse trabalho que você tá desenvolvendo com o Zé Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina.

[H] No final de todo esse processo de manutenção de grupo, eu tinha um bate-papo com Zé Celso. E nós estávamos pensando já em montar um Artaud. Antes do *Poema Confinado*. E aí de repente surgiu *Heliogábalos*. E imediatamente veio pra mim a ideia do Carnaval. E contá-lo como se fosse um enredo de escola de samba. O Oficina é uma rua. Então criá-lo, de repente, tanto para o Teatro Oficina, e fazer esse mesmo espetáculo de repente no Eixo [Monumental] aqui, onde se faz o Carnaval. Juntar os elencos, o ATA e o Oficina e dizer: “é uma piração genial, mas queremos fazê-la presencial”. Não queremos nos meter no mundo virtual com isso. Eu trabalhei muito tempo com o Oficina. Eu mudei pra São Paulo em 81 pelo Zé Celso. Por que Zé Celso viu o *Trabalho Número 2* na época e me disse: “vocês são os melhores do Brasil”. Ao chegar do exílio, ele disse: “vocês são a única coisa que eu vi no Brasil que me interessa, você tem que trabalhar comigo”. E eu a única coisa que conhecia no Uruguai era o Teatro

Oficina, como grande coisa, e o Zé Celso. Então foi uma grande piração. Parte do grupo Pitú ficou aqui e passou a trabalhar com Fernadão [Villar], no grupo Vidas Erradas, e outro grupo mudou para São Paulo. A primeira pessoa que derrubou a parede do velho teatro Oficina para ter o novo fui eu. Nós passávamos todos os dias dizendo: “tem que derrubar a parede, tem que derrubar a parede...” E um dia, como um bom geminiano, me levantei às seis da manhã, peguei a marreta e me fui para o teatro. E quando chegaram, eu já havia quebrado uma parede. Já tinha feito o buraco. E esse buraco está na cabeça e na alma, minha e do Zé. Ele é uma pessoa incrível, incrível. Eu o acho uma pessoa saudável. Uma pessoa que faz bem pra saúde do mundo.