

Huguianas

Os Rinocerontes.
Entrevista com Hugo Rodas

Hugo Rodas
Universidade de Brasília
Professor Emérito

Santiago Dellape
Universidade de Brasília
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Resumo

Nessa entrevista*, Hugo Rodas revisita as duas montagens que dirigiu do espetáculo *O Rinoceronte*, de Eugéne Ionesco: a primeira com o grupo TUCAN (Teatro Universitário Candango), em 2003, e a segunda com a ATA (Agrupação Teatral Amacaca), 17 anos depois. Hugo comenta a flagrante atualidade do texto de Ionesco no Brasil de hoje e avalia o salto evolutivo entre as duas montagens, que têm em comum a precisão milimétrica no trabalho de corpo dos atores, o que faz a peça funcionar como um relógio-suíço. Revela ainda como desenvolveu uma técnica de máscara facial influenciado pela sétima arte, e por que imputa ao erro uma importância sagrada.

Abstract

In this interview, Hugo Rodas revisits the two stagings of Eugéne Ionesco's Rhinoceros he directed: first with the group TUCAN (Teatro Universitário Candango), in 2003, and then with ATA (Agrupação Teatral Amacaca), 17 years later. Hugo comments on the glaring currentness of Ionesco's text in Brazil nowadays and assesses the evolutionary leap between both stagings, which have in common the millimeter precision in the actors' body work, making the play work like a Swiss watch. It also reveals how he developed a facial mask technique under the influence of the seventh art, and why he attributes the error a sacred importance.*

* Hugo Rodas concedeu essa entrevista no dia 20/02/2021, em seu apartamento na Colina, já imunizado com a primeira dose da vacina contra a Covid-19. Na véspera, a Câmara manteve a prisão do deputado bolsonarista Daniel Silveira, decretada dias antes pelo Supremo Tribunal Federal, por ameaça à democracia.

* Hugo Rodas gave this interview on 02/20/2021, in his apartment at Colina, already immunized with the first dose of the Covid-19 vaccine. The day before, the Chamber of Deputies confirmed trumpist deputy Daniel Silveira's prison, decreed some days before by the Supreme Court, for threatening democracy.

[SANTIAGO DELLAPE] Como foi essa evolução de TUCAN para Amacaca? Que habilidades evolutivas Amacaca desenvolveu?

[HUGO RODAS] Naquele momento, isso foi Interpretação 4, quando eu ainda tava na graduação. E era outro elenco totalmente diferente, era Diego Bressani, eram os alunos. Os únicos realmente que ficaram foram André [Araújo] e Rosanna [Viegas], que fizeram os mesmos papéis. E bom... não tem nada a ver. Nada a ver porque isso foi, nossa, não me lembro, foi quando estreamos *Adubo*. Também porque viajamos com as duas ao Rio. Foi quando a Fernanda Montenegro fez aquela declaração sobre o trabalho. E nossa... Não tem nada a ver porque realmente o ATA é a evolução de um grupo que começou a trabalhar comigo quando eu me aposentei. Que foi quando se criou TEAC. Então foi de 2010, 2011 pra hoje. São dez anos de ATA. Então é outra evolução. Foi outro tipo de trabalho. A gente passou uns dois anos trabalhando oficina, nada mais que oficina até chegar a isso. E o próprio ATA foi uma evolução. Porque *Os Saltimbancos* também, aquele que eu fiz em 76, 77. A de hoje está dentro dessa evolução do ATA. E não do Pitú. E não daquele outro grupo da Universidade, o TUCAN. São atores, músicos, enfim... Integramo-nos o mais que podíamos. Que é mais ou menos como eu me eduquei dentro do teatro. [Multidisciplinar né?] Multidisciplinar totalmente. Já desde os anos 70 a gente está juntando essas coisas. O trabalho meu impressionou um pouco quando eu cheguei justamente por isso. Por essa junção das coisas. [Como foi o episódio com a Fernandona?] Ela foi ver *Adubo*. Ela ficou assim, nossa... Foi natural, foi espontâneo nela, terminou o espetáculo, se levantou e disse: eu quero falar. E aí começou a falar sobre o fato de que fazia anos que não via um grupo... fazia anos que não via pessoas trabalhando com essa força e com essa... Foi muito, muito, muito forte. Muito forte a declaração dela, foi muito incrível. E aí ela veio depois a ver *O Rinoceronte* e fez outra declaração.

[SD] O cenário de hoje me parece ainda mais minimalista do que o da primeira versão... É uma busca pelo Teatro Pobre de Grotowski, você diria?

[HR] A ação no cenário agora é mais sofisticada. É sempre pobre. Que seja mais sofisticado não significa que não tenha sido pobre. Eu sempre tento me sofisticar na pobreza. Isso que você vê aqui, essas mesinhas, são do lixo que havia no Venâncio 2000 quando pela primeira vez fui trabalhar lá. Eu recolho lixo: isso é do lixo da UnB, lixo de São Paulo... Eu sou sofisticado dentro da pobreza. É muito mais sofisticado o figurino... Agora foram os mesmos praticáveis que usamos nos *Saltimbancos*, que foi um dos bens adquiridos, super forte ter esses praticáveis. A iluminação era totalmente sofisticada aqui. Foi diferente. Mas sempre nesse padrão da pobreza mesmo. São todas coisas de brechô, são coisas do baú de cada um. Os meninos usavam roupa minha também. É um pouco como trabalhamos.

[SD] Fala um pouco sobre a expressividade do gesto e o trabalho corporal dos atores nas duas montagens.

[HR] Isso é inacreditável, mas é exatamente igual. Exatamente igual. Tem a mesma medida de tempo, o que é diferente são os atores. Os atores são diferentes, têm outra preparação, são mais precisos. Aquilo era resultado de um semestre, três meses de trabalho. Esse tem 10 anos de trabalho alguns, outros têm 5, quatro, já estamos em outro nível de grupo, é outro nível de trabalho. Foi muito incrível porque eu realmente cheguei um pouco para corrigir, a montagem foi deles. Olhando o vídeo e fazendo precisamente o que já estava marcado.

[SD] A peça tem uma estética cartunesca: a técnica do “congela” acaba criando quadros e nos momentos em que a peça tem três *loci* de ação simultâneos pode-se até pensar numa tira em quadrinhos. De onde vem isso?

[HR] Eu desenho todos os meus trabalhos. Todos os meus trabalhos antes de serem feitos são todos desenhados. Eu vejo o trabalho antes, no meu desenho. Sempre, sempre. A primeira coisa que eu faço quando eu faço um trabalho é a cenografia. Eu não sei trabalhar se não sei onde estão. Primeiro venho com ele [o desenho], depois começo a desenvolver todo o trabalho em função disso. Aonde que [os atores] vão estar? Em uma praça? Em um praticável? Em cima de um quadrado? Onde que vão estar? Vão poder se mover, não vão poder se mover, entende? [Você é um sujeito muito espacial então?] Totalmente, totalmente. Primeiro que nada é o espaço. E depois são eles dentro do espaço.

[SD] A montagem atual é mais tensa, angustiante, enquanto a primeira se apoiava mais na comédia. Por que você acha que se deu esse câmbio de atmosfera?

[HR] Acho que principalmente pelo estado político do nosso momento. Todas essas peças de alguma maneira foram remontadas, mas remontadas em outro momento, e esse momento tem determinados tipos de coisa, e te provoca outra quantidade de coisas. Você não pode remontar uma coisa que fez 15 anos atrás ou 20 anos atrás em algo que são situações políticas diferentes, sociais diferentes, puxa, é muito diferente tudo. Então de alguma maneira tudo isso provoca uma mudança, apesar de ser igual, provoca uma mudança.

[SD] Uma curiosidade: por que você optou por deixar os vizinhos de Jean em cena quando vemos a visita de Beranger?

[HR] Eu acho que isso significa... isso dá a solidão totalmente. E é uma solidão que nós estamos vivendo nesse momento também. Não sei explicar isso. Mas o objetivo era esse, enquanto está acontecendo algo nessa janela, nessa outra janela está acontecendo isso. Que é uma possibilidade total, de um acompanhamento silencioso entre os dois velhos. E há detalhes que são incríveis, me lembro perfeitamente entre Camila e Abaetê há detalhes de folhas que passam e não se leem, há coisas muito pequenas, que são muito ricas. É muito pequeno, é muito pequeno. Mas é um trabalho deles. Mas sobretudo é isso: contrapor o que acontece num espaço com o que acontece no outro espaço. E o velho que está sempre interessado na outra. Que não está interessado na-

quela mulher. Isso também significa alguma coisa: qual é a tua atitude quando você está na rua com outro interesse, e qual é essa atitude quando você está em casa com a companheira de toda a vida, com a velha?

[SD] Na primeira versão os rinocerontes estão sempre marchando e batendo continência. Na segunda não. Por que?

[HR] Eles no final fazem a continência. No final de tudo eles fazem a continência quando ela tem o ataque revolucionário lá em cima. Mas claro que tem a ver absolutamente com a situação atual. Foi uma das mudanças. E ela está rodeando tudo isso, o tempo inteiro no final. A coreografia dele para chegar a esse momento de concentrar-se e ficarem na continência.

[SD] É muito curioso que no texto original do Ionesco existam duas previsões acidentais sobre Bolsonaro: quando o Sr. Botard fala “vosso Rinoceronte é um mito”, e também quando a Srta. Daisy informa que até aquele momento se contam 17 rinocerontes na cidade. Fala um pouco sobre a diferença entre o contexto histórico e político das duas montagens?

[HR] De alguma maneira isso sempre esteve por trás de tudo. Sempre. De alguma maneira você estava fazendo referência à ditadura anterior. E aos vestígios disso. Que sempre esteve presente. Se Bolsonaro está hoje no poder, está pelo centrão. Senão, não estaria. E esse centrão não desapareceu nunca. Ontem eu vi uma coisa muito forte na televisão: quem exerce a democracia realmente é o centrão, porque não sai nunca de nenhum lado. Me deu uma dor muito forte. Se bem que tudo é criticável, a democracia como a exercemos é criticável e sempre será criticável; é defensável, mas é criticável. E eu acho que é de uma realidade tão forte por exemplo o fato do aparecimento dos rinocerontes que vão surgindo e que vão surgindo, acabamos de ter um rinoceronte julgado ontem. Que é um milagre, porque eu estava tremendo com medo de que realmente não fosse punido. Porque é evidente que o jogo deles é esse: depois que são pegos, viram santos. Se amolecem. É muito forte tudo isso. É muito forte saber o jogo e ver o jogo, isso é muito forte, porque realmente chega um momento em que se diz: “bom, não posso ir, isso não pode seguir pra frente, não tem como seguir pra frente”. De alguma maneira tem que ser freado porque realmente não dá pra acreditar de tão evidente tudo, tão fortemente evidente que enfim... Eu acho que foi um trabalho muito, muito... Eu tenho um certo orgulho. E eu tive uma resistência enorme para fazê-lo de começo. Quando me propuseram fazer uma vez mais O Rinoceronte eu disse: “ah, eu não sou de remontar e remontar...” E eu acho que de repente foi realmente uma sorte que praticamente me obrigaram a remontar.

[SD] Na primeira montagem, ainda na disciplina *Interpretação 4*, era um elenco com 10 mulheres e 1 só homem. Como vocês resolveram a distribuição dos papéis?

[HR] O assunto era que não era realmente buscar uma peça para mulheres. Senão era que de repente as mulheres tomassem esse poder também. Mas

não, Bressane era da turma, o André era da turma. Havia outros 2 meninos, depois ficou uma turma misturada. Mas não era mulheres e nada mais, não. Estava o Alexandre, que já estava e eu acho que André era da turma. Bressani era da turma. [André disse ter entrado um pouco depois] Ah, verdade. É verdade, sim, porque havia uma menina, que fazia o papel de homem. É verdade... o que passa é que quando fomos ao Rio já era toda essa formação.

[SD] Me parece que o grande salto evolutivo entre as duas montagens acontece no 3º ato, você concorda?

[HR] É muito engraçado, eu tenho que fazer um esforço para me lembrar de tudo. Eu não sou uma pessoa muito do passado. O passado foi. Não quer dizer que não tenho memória dele, não é uma coisa a que me aferro, digamos. Porque sempre me pareceu um atraso isso. Sempre me pareceu como uma coisa que detém o movimento de transformar, de ir pra frente. Mas é... Tua pergunta como era? [O que você acha que melhorou no 3º ato?] Muita coisa, muita coisa. Primeiro que aqueles eram meninos que estavam recém aparecendo, e o que tenho agora são meninos convertidos em atores. É outro salto. Mas isso eu acho que é a experiência deles, experiência de vida, experiência de trabalho, experiência com o grupo. Experiência comigo também. Não é um semestre. Apesar de que eles, André, Juliano [Cazarré] e Rosanna estavam comigo desde 2000. Eles começaram a trabalhar na Companhia dos Sonhos, então já... Eles fizeram Rosa Negra, por exemplo, é um trabalho que eu gostaria de remontar. Rosa Negra é um trabalho que realmente me dá uma pena não ter dentro do repertório. É um trabalho que amo realmente, que gosto.

[SD] Sinto que a trilha sonora executada ao vivo coloca a nova montagem em outro nível.

[HR] Bom, mas essas são as coisas que consegui enriquecer o trabalho em função de processos que temos feito pra melhorarmos como intérpretes em todos os sentidos, como músicos, como intérpretes. Fizemos um trabalho pra isso. Esse é o processo desse grupo que somos. É resultado desse grupo que conseguimos ter. Trabalho, trabalho, trabalho... Não é nada mais do que simplesmente estar detrás de uma ação. Senão que durante muito tempo foi estar para melhorar-me como intérprete. Para melhorar como intérprete não somente interpretação, senão como intérprete geral. Como um tipo que pensa conhecer todas suas possibilidades.

[SD] Pode falar um pouco sobre o seu método de buscar a essência do personagem a partir da máscara?

[HR] Bom, eu sempre fiz isso. *Arlequim*, por exemplo, é um trabalho que se usa com máscaras, que é realizado com máscaras¹. A máscara de Pantaleão, a má-

1 NE. Referência à peça "Arlequim: servidor de dois patrões", de Goldoni, clássico da *Commedia dell'arte* que Hugo encenou entre 1999 -2001.

cara de todo mundo, enfim... Eu não queria fazer isso. Eu queria simplesmente com maquiagem criar a máscara que a gente tinha e trabalhar com nossa própria, com essa máscara facial. E foi um trabalho de mais de um mês. Com espelho e nada mais. Até conseguir a expressão exata da máscara. Foi quase um mês. Um mês somente trabalho de máscara em frente ao espelho. Agora isso, ainda que te pareça mentira, vem de um trabalho que eu sempre realizei no espelho. Eu sempre fui ao cinema e saía quando era criança, saía pra minha casa, me fechava no banheiro, que tinha um espelho enorme, e eu imitava a posição do pé até a ponta do cabelo. Até não conseguir me ver igual a Cary Grant, igual a Carmen Miranda, igual a qualquer coisa, igual ao assassino de *Mão Negra* (1950), que eu via quando pequeno, eu não parava. E eu não paro até o dia de hoje. Eu já recebi uma bolsada de uma mulher no 18 de julho em Montevideu quando tinha 17, 18 anos, começava a fazer teatro, porque a mulher mancava e eu inconscientemente estava caminhando igual a ela, atrás. Aquilo que você viu na televisão muitos anos depois como o *Sombra* [Santiago Galassi, mímico que apresentava um quadro no Domingão do Faustão]. Eu sempre tive mania infernal de imitar as coisas. Por exemplo, ver a cara de mau de uma pessoa, quando está brigando, e eu ir ao espelho até conseguir no olho a intensidade do mal que eu via no outro. É um pouco como isso que sempre pratiquei na vida. E isso tem a ver com a máscara. É uma das técnicas. É uma das formas, esse exercício, eu fazia muito antes: ter duas pessoas frente à frente e trocar as diferentes motivações para transmitir raiva, transmitir ódio, transmitir amor, transmitir delicadeza, suavidade, alegria. Como é que você vai encontrando isso dentro de você e passá-lo para outra pessoa. E a outra pessoa sentir isso e transmitir isso ao mesmo tempo.

[SD] Antes da primeira montagem, qual era tua relação com *O Rinoceronte* e com o Teatro do Absurdo?

[HR] Eu acho uma peça maravilhosa. Absurdo é uma coisa que me acompanha desde a hora que acordo. É um absurdo o que estou vivendo, sempre é um absurdo. É uma coisa que é uma forma de ver o cotidiano de outra maneira, nada mais que isso. Não é nada específico, senão que é uma forma de ver a mesma coisa. Se você pode fazer um trabalho, por exemplo, um rinoceronte um dia marcado com relação literal com o que você tá vivendo. O absurdo é que isso sejam rinocerontes e não eu mesmo, que sou um rinoceronte. Então o absurdo é esse, simplesmente, pra mim. Então é uma coisa que me acompanha diariamente. O absurdo da minha infância, o absurdo da adolescência, um absurdo a preparação do estudo, determinado e focado em uma só coisa, absurdo tudo de alguma maneira. Absurdo acreditar, absurdo especializar-se em algo, não sei... Pra mim é uma coisa muito natural. E tentar quebrar isso. Entendê-lo e tentar quebrar isso; e vivê-lo e usá-lo. Eu amo esse trabalho, eu amo essa peça, amei a vida inteira. Mas é um absurdo também, se é teatro do absurdo, por exemplo, como estávamos falando outro dia, o *Inimigo do Povo*, de Ibsen.

Que é outro exemplo do momento atual. O Gogol, fazendo o Inspetor Geral, é uma loucura, são como diferentes formas de ver esse absurdo que nos rodeia. Mais absurdo do que o que estamos vivendo não existe, não existe. É um momento realmente em que a humanidade está em frente ao absurdo. Cada minuto nosso está em frente a isso. A forma que estamos vivendo, a tua máscara [eu usava máscara contra Covid durante a entrevista], estar aqui dessa maneira. Estar com uma máquina no meio de tudo. No meio das reuniões, no meio ao amor, em meio à alegria, em meio à tristeza, que tenho uma máquina. É um absurdo total. E esse absurdo cada dia toma sua posição cada vez mais forte. Pra mim talvez seja um absurdo. Para as pessoas de 10 anos já não é.

[SD] Como foi o processo de edição do texto do espetáculo pra caber em aproximadamente 1h de duração?

[HR] Bom, eu ao contrário de muitas outras pessoas que me acompanham, eu não suporto muito teatro muito comprido. Eu me perco. Você tem que ser realmente absolutamente genial pra poder estar cinco, seis horas assistindo a uma coisa. Por exemplo, tem espetáculos do Zé [Celso Martinez Corrêa] que eu não suporto. E tem outros que eu me desmaio. E duram cinco, seis horas. Há uns que conseguem me levar do começo até o fim, e sempre por algo que tem a ver com... que tem a ver com uma coisa orgiástica dentro de mim com relação a tudo. Então isso me acorda e me desperta e me faz acompanhar. Quando eu não sou acordado nesse sentido não consigo todo esse tempo. Mas também é uma coisa de síntese. Eu acho que é uma coisa assim: muitos de meus trabalhos todo mundo faz em 3 horas, e poucos trabalhos eu acho que fiz com mais de 3 horas. Um é Dostoiévski, por exemplo, com Abujamra [*Os Demônios*]. Foram quase 3 horas. Eram quase 3 horas. Outro, *Operatas*, são quase 3 horas. Duas horas e meia, três. Mas cinco horas, seis horas é algo *epopéico*, é muita coisa, é muita coisa realmente, não... A minha síntese das coisas... Eu tenho um drama, esse drama que pode durar minha vida inteira, eu o levo a 15 minutos, na minha vida, senão não consigo sobreviver. Ele me ganha. Então isso é um pouco a minha vida, é um pouco a minha forma de trabalhar. Eu tento sempre fazer a síntese mais estrita possível... Concentrar a coisa de maneira a não dilatá-la. Porque quando a dilato, parece que a perco. Quando a concentro me parece que é um só, em qualquer dos estados, tanto na tragédia, como na alegria, como na comédia, enfim... [É o mesmo texto nas duas montagens?] Usamos o mesmo texto. Aquilo é uma partitura inacreditável. Aquilo é medido por segundo. É a coisa mais difícil que você possa... Porque é uma... É de uma militância, é de uma arrogância da minha parte como diretor, digamos, é de uma técnica, é difícilíssimo um ator fazer aquilo. Aquilo é tudo medido. Absolutamente tudo medido. Passo, centímetros, gestos, é absolutamente tudo medido. [André fala que é um relógio suíço]. Total, eu me desmaio quando o vejo trabalhar. Porque eu acho de uma esperteza assim inacreditável. E não é uma coisa fria, uma coisa de coreografia, senão como viver aquilo, de uma maneira tão exata

que não pareça que você está trabalhando dessa maneira, mas está trabalhando dessa maneira. É fantástico. Eu acho que é muito difícil superar como trabalho aquilo.

[SD] Essa coisa do tempo da peça me remete ao conceito de tempo-ritmo do Stanislavski, e fico pensando que o tempo-ritmo precisa atravessar também o diretor, que afinal é quem dá o andamento pra orquestra, certo?

[HR] Eu trabalho assim, eu sou assim. Eu sou assim. Eu sou assim na minha casa. Eu sempre tento poupar tempo na minha casa: ou seja, eu não caminho 3 vezes para ir pegar água primeiro, por água na cafeteira, depois pego o café, não. Eu nesse caminho já pego o café, já pego o coador, já voltei, quando chego com a água só volto e nada mais tenho que pôr água, o café tá pronto. Não faço 5 viagens. Não tenho... Esse é o poder de síntese de alguma maneira, eu sou assim na minha casa. Eu acordo, faço a cama, imediatamente depois disso vou escovo os dentes, faço o café, eu tenho uma rigidez brutal na minha forma de viver. É uma coisa que eu posso fazer até de olho fechado. Que é outra brincadeira de minha infância, brincar de cego e contar os passos. Isso que falava sobre o tempo e Stanislavski são coisas sempre, falo isso pros nossos atores e pras pessoas que convivem comigo, eu sempre acho que de nada te serve trabalhar uma técnica, por exemplo, de nada te serve trabalhar Tai-Chi se você vai na tua casa cortar uma cebola e se corta inteiro. Pra que te serve trabalhar uma técnica? Só para aquele espaço? Então não serve. Porque ela não está dentro de você. Ela só forma parte de você quando ela se integra. E não é só para um espaço. Então o Tai-Chi está na forma como eu te trato, na forma que eu trato minhas coisas, na forma como eu estendo minha cama, na forma... Isso pra mim é uma técnica, e não especificamente para um palco ou para um trabalho. Esse trabalhador que eu sou deve exercer essa técnica todo o tempo. A todo momento.

[SD] Você transmite a sensação de ser um cara muito ativo, acelerado, então de onde vem a tua obsessão com a câmera lenta?

[HR] Câmera lenta, na realidade, eu aprendi no cinema. Não era uma coisa da televisão, era uma coisa de cinema. Bergman, por exemplo, é uma câmera lenta viva. Antonioni é a câmera lenta do universo. E como isso passa a ser... O cinema tem essa coisa muito incrível que eu acho que ficou muito fixa em mim. Isso de plasmar uma cena, por exemplo, como a dos velhos no *Rinoceronte*, e que isso transmita algo, é como, por exemplo... Outro dia eu vi Truffaut uma vez mais, *Jules e Jim* (1962), eu fiquei pirado. A detenção das coisas, o raciocínio, o papo, eu acho que as pessoas hoje não devem entender nem a metade porque é tão brutal. O papel da Jeanne Moreau é tão impressionante, o conceito de mulher que ela tem, o conceito de amor que ela tem naquele momento, e naquele momento todos nós estamos passando por isso. Existe uma nova forma de viver. Existe uma nova forma de poder se sentir mais livre den-

tro dessas eleições que se tem pra amar. A câmera lenta tem muito a ver com isso, tem a ver com estar ao lado do outro e ficar olhando o pôr do sol e sentir isso dentro de você. E esse amor dentro de você. E poder ter essa beleza dentro de você. E sentir que essa pessoa que está ao seu lado também sente isso. Nesses momentos eu não entendo muito a vida, não entendo muito a vida. Mas são esses momentos que me salvam, que me sinto vivo, digamos.

[SD] Os elementos do cinema associados ao teu trabalho lembram as funções de um controle remoto: câmera lenta, congela, acelerado, tela dividida. Você é daquelas pessoas que tá sempre rebobinando o filme pra rever uma cena ou pegar um diálogo que escapou?

[HR] Eu rebobino muito, mas isso vem de outra coisa. Nos anos 70, quando fomos ao Chile, nós tínhamos uma coreografia que eram 45 movimentos, que estavam baseados no Caratê e no Tai-Chi. Era como dois aspectos de uma luta, de uma forma e de outra. E um dia erramos. Estava com Graciela [Figueroa] e vimos que tínhamos errado, então pedimos pra voltar. E quando voltou, quando terminou a fita e ele voltou a fita, ele voltou o movimento da gente, e ficamos extasiados. Como será fazer todos os 45 ao inverso? Como será descobrir os impulsos que te levaram pra frente pra voltar ao começo? [Hugo demonstra movimentando o braço] Que é totalmente diferente, totalmente diferente. Descobrir o impulso que vai como uma coisa que volta é absolutamente diferente e incrível. E terminamos com uma coreografia de 90. A gente executava e voltava. [Genial!] Mas essa genialidade, isso que você acabou de falar, eu não acho genial, eu acho que é nada mais do que um poder de observação e de interesse pelo que você faz. Que isso significa estar todo o tempo atento e aberto para se transformar e ver, e não pra corrigir-se. Tentar... O erro para mim é uma coisa sagrada. O erro sempre foi uma coisa que enriqueceu meu trabalho. Eu não desperdiço o erro. O erro me provoca um determinado tipo de ação. E muitas vezes o erro é muito melhor do que o que tava certo. Essas são as coisas quando você não tem medo de viver e de errar, você consegue corrigir. Se consegue avançar, não corrigir, avançar. Evoluir. Ficar mais rico. [Sair de tucano pra macaca?] Sair de tudo, sair do Pitú para o Tucan, do Tucan pra Companhia dos Sonhos, da Companhia dos Sonhos pra o ATA e todos iguais. Só significa um crescimento. Só significa crescer.

[SD] Como é tua vivência atrás das câmeras, de ver o mundo através de uma lente? Você tem o hábito de filmar ou fotografar, você tem câmera?

[HR] Meu pai tinha sim, sempre, por favor. Quando eu era menino, tinha seis, sete anos, a fotografia é o que é hoje outra vez. Era uma loucura. Mais ou menos como quando apareceu o rádio portátil. Que era uma loucura, você subia no ônibus tinha 50 estações, dava vontade de matar a todo mundo e de proibir aquilo. Mas eu detesto. Eu comecei a gostar de filmar porque é assim como eu dirijo, a minha cabeça é um pouco uma câmera, de repente eu digo: “quero

a mão, nada mais”. Ou “quero o pé”. Ou “agora vou iluminar tua cara e você vai ter que fazer toda essa cena com nada mais que tua cara”. Ou com tua mão. Isso é que eu digo que o cinema entrou na minha cabeça, eu tenho uma câmera na cabeça. Por isso que às vezes eu digo que eu dirijo como se fosse cinema. Porque eu vejo de uma maneira diferente. Eu vejo de uma maneira diferente. Eu plasticamente sou muito influenciado pela imagem. Sou muito influenciado pela imagem. A imagem muitas vezes me chega ao lugar certo. E no pensamento. Então pra mim foi muito boa essa experiência agora com *Poema Confinado* e *Caleidoscópio Palace* [espetáculos virtuais], foi muito bom, porque de alguma maneira eu via plasmadas coisas que eu não via antes como essa realização, entende?

[SD] Como é que você vê a evolução da Rosanna Viegas e do André Araújo, únicos remanescentes do elenco original?

[HR] Agradecimento a André e Rosanna por terem me enchido o saco para fazê-lo de volta. [Rosanna já foi confundida com homem por causa do papel de Berenger, certo?] A Fernanda [Montenegro], quando terminou o trabalho, ela estava sentada detrás de mim no teatro. Porque ela é uma pessoa inacreditável. Eu quis fazer entrar ela primeiro e me disse: “Não, não quero privilégio, estou na fila, tchau”. É brutal, eu adoro a Fernanda. E eu conheço a Fernanda porque eu dirigi a Fernandinha quando ela tinha 14 anos e estava no Tablado numa cena, que trabalhava com a professora dela... Esta professora era amiga minha e me pediu pra dirigir uma cena de Fernandinha que era uma masturbação que ela se fazia, uma menina de 14 anos em seu primeiro orgasmo, digamos. E foi inacreditável. E aí conheci a Fernanda e a Fernandona. Elas moravam ainda em frente ao porto. E ficamos sempre um pouco com essa relação, por Fernandinha. Foi muito forte. Fernanda, quando terminou e Rosanna agradeceu, ela disse: “É uma menina!” Foi muito forte isso, foi muito forte. Eu sempre achei a Rosanna brutal naquele trabalho. Brutal, brutal. Até que aqui a gente conseguiu fazer coisas em que eu dizia: “essa inquietude ou essa coisa é muito feminina”. E ela conseguia corrigir isso. Tanto Rosanna como André são duas pessoas que... São dois atores que eu consegui ter que me dão um orgulho infernal, infernal. [Me impressiona o trabalho de voz da Rosanna] É, ela tem uma voz grossa, já de início isso facilita muita coisa. Mas a atitude... O que acontece é que como, pra não ficar falso, a direção já deu uma pauta um pouco de comédia, senão teria uma tragédia, então isso ficou um pouco mais escudado, digamos, ficou um pouco mais, o exagero em algumas posições só vinha a estar dentro do trabalho mesmo. E não como um defeito, digamos. Ou como um efeito. Senão que isso ajudava a caracterização. Sempre me preocupei enormemente por isso. Para que não ficasse uma mulher fazendo o papel de homem. E sim uma mulher que nesse momento é um homem. Que é diferente. E Rosanna foi inacreditável. Como de alguma maneira o velho de Abaetê. O velho de Abaetê pra mim é uma consagração de Abaetê como ator, eu acho

de uma fineza aquele trabalho, inacreditável. Mas eu acho que em todo esse trabalho aconteceram coisas assim. O Iano por exemplo, é uma pessoa nova dentro do grupo, e ficou com um acompanhamento quase perfeito no trabalho com o Abaetê. Eu acho que eu não posso realmente queixar-me nem do que aprendi nem de como repassei o que aprendi. Aí eu sinto um pouco de orgulho. Nem é de orgulho, de satisfação. Orgulho é uma palavra um pouco dura. Mas de satisfação. De: “caralho, estou fazendo o que certos professores comigo conseguiram obter”. E isso me dá uma certa recompensa, digamos.