

Huguianas

Um rinoceronte na sala: 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

Aos 82 anos de idade, o diretor de teatro Hugo Rodas aborda, nesta entrevista¹, a interferência das individualidades na criação coletiva e as dificuldades inerentes ao trabalho com uma companhia como a Agrupação Teatral Amacaca (ATA) – numerosa a ponto de conceber grupos menores em seu interior. Revolve memórias buscando esclarecer intencionalidades envolvidas na primeira montagem de *O rinoceronte*, à frente do Teatro Universitário Candango (Tucan), em 2003, bem como na releitura apresentada pela ATA, em 2019-2020, cujo processo composicional ancorou-se na dissecação da gravação em vídeo da primeira versão. Sobre o projeto de filmar *O rinoceronte*, já duas vezes adiado por contingências da pandemia de Covid-19, Rodas debate o uso (ou não) de efeitos visuais e das cabeças de *rinoceronte* que Ionesco previu nas didascálias da peça, enquanto faz uma importante distinção entre teatro filmado como mero registro, daquele que persegue um olhar mais cinematográfico.

Palavras-chave: Hugo Rodas, *O rinoceronte*, Teatro filmado.

Abstract

At the age of 82, theater director Hugo Rodas addresses, in this interview², the interference of individualities in collective creation and the inherent difficulties of working with a company such as Agrupação Teatral Amacaca (ATA) – crowded to the point of conceiving smaller groups within it. He revolves memories seeking to clarify the intentions involved both in the first production of Rhinoceros, with Teatro Universitário Candango (Tucan), in 2003, and the remake presented by ATA, in 2019-2020, whose compositional process was anchored in the dissection of the first version's video recording. About the project of filming Rhinoceros, twice postponed already because of contingencies of Covid-19 pandemic, Rodas debates the use (or not) of visual effects and of the rhino's heads Ionesco predicted in the play's stage directions, whilst he makes an important distinction between filmed theater as mere register from that one that pursues a more cinematic look.

Keywords: Hugo Rodas, Rhinoceros, Filmed theater.

1 Entrevista concedida por Hugo Rodas no dia 30/11/2021, em seu apartamento, em Brasília.

2 Hugo Rodas gave this interview on 11/30/2021, in his apartment, in Brasília.

[SANTIAGO DELLAPE] Na sua leitura, o que está havendo e por que não se consegue filmar *O rinoceronte*?

[HUGO RODAS] Não sei, se te digo a verdade, não sei. Eu acho que houve muito desencontro entre o próprio grupo. Não adianta ter uma data. São 13, 14 pessoas, não adianta. Não adianta, é muito difícil. Com esses desencontros começam discussões, começam coisas, e acontece.

[SD] É um problema desse trabalho específico ou é uma coisa do grupo?

[HR] Eu acho que é uma coisa do grupo mesmo. Mas o grupo é coeso entre si. Só que cada vez que temos que marcar uma data para nossos próprios ensaios dá trabalho. Porque todo mundo sobrevive com outros trabalhos também. Então é super difícil.

[SD] Como você vê esse adiamento, de jogar a filmagem pro futuro?

[HR] Olha, velho, eu já joguei tanta coisa no futuro. Estou jogando minha vida no futuro (risos). Então não é muito difícil pensar nisso.

[SD] Além da filmagem do Rinoceronte, a ATA aprovou outros projetos no último edital do FAC. Desses projetos quais você destacaria?

[HR] Há dois projetos que são de circulação. Os outros são *1984* e a *Semana de 22*, que eu gosto muito. É um projeto que eu gosto muito. Vai ser no museu. *1984* me atrai a ideia, vai ser filmado em seis capítulos, uma coisa assim. Mas estou farto de fazer teatro em cineminha. Não aguento. Não aguento mais. Eu já havia decidido que não suportava mais, e de repente foi aprovado esse projeto, dessa maneira. Meu eu tô louco por voltar ao teatro, louco.

[SD] Você é tema de um documentário de longa-metragem, dirigido pela Catarina Accioly. Como é que foi essa relação com a câmera durante o documentário: falar pra câmera, ser observado pela câmera?

[HR] Eu não estou nem aí, nunca a câmera me incomodou, jamais. Não me incomoda, eu acho que é outra coisa, é outra pessoa. Outro espectador. Ou mil espectadores. Não é outro espectador, são centenas de pessoas que vão ver

aquilo. Eu sempre trabalho com a mesma tranquilidade. Não deixo de improvisar, não deixo de ser natural, não deixo de ser quem sou. Ou o personagem que sou nesse momento, como foi a última improvisação com Catarina. Ah, com Catarina é uma longa relação. Uma longa relação. Esse documentário já faz três ou quatro anos que está aí [em produção].

[SD] Em 2020, mesmo com a pandemia no auge, a ATA manteve uma produção regular, porque vocês fizeram aquela série de experimentos audiovisuais que convergiram ali pro Poema Confinado, teve também aquela tentativa de parceria com o Zé Celso pra fazer o Heliogábalos, enfim, tinha uma atividade. Já agora 2021 não teve muita coisa... A que você atribui essa desmobilização, vamos dizer assim?

[HR] Olha, não tínhamos nenhum projeto aprovado. E realmente a gente se movimenta, todo o movimento cultural de Brasília se movimenta ao redor do FAC. Todo. Desde os grupos menores até os maiores. Sem esse apoio, a gente não consegue. Se é 10 mil, se é 100 mil, não importa. Mas eu acho que tem a ver com isso, não? E isso [o FAC] correu muito perigo mesmo, e não sei se não está correndo. Porque realmente uma das formas de nos apagarem é essa. A intervenção na cultura é tremenda, é muito forte. [...] Nosso movimento depende muito desse apoio, senão de onde você tira dinheiro? Não existem empresas que digam: "vou descontar meu imposto de renda com vocês". Não existe. Se nós vivêssemos na França, teríamos há anos um apoio governamental para poder trabalhar. Quantos anos acha que o Teatro de Soleil tem? Não estou me comparando com o Teatro de Soleil, mas estou me comparando com o Teatro de Soleil, de alguma maneira. Se tenho um trabalho que foi reconhecido, porque é que tenho que estar com meu grupo lutando tanto para sobreviver? Temos um grupo que não é reconhecido daqui ao Rio. Sabem quem somos. Mas não nos dão força. Não nos dão força. [...]

[SD] Estamos ouvindo falar da variante Ômicron da Covid-19, e o mundo já entrou na quarta onda da doença. Qual é a tua perspectiva de voltar aos palcos como era antigamente?

[HR] Acho que aos palcos a gente vai voltar. Com menos quantidade de gente ou não. Se volta estádio, se volta tudo... Agora, o problema é ver um estádio inteiro sem máscara. O problema é ver a junção das pessoas, uma do lado da outra, suando, pulando, acaba tudo. Quer dizer, esse tipo de coisa é o que tá acontecendo no mundo inteiro quando você abre a porta. É o mesmo que não soubemos fazer com a esquerda. Não soubemos trabalhar pra manter e ter um resultado bom. É a mesma coisa. De que serve a liberdade, se não sabes usá-la? Se não te importa morrer. A mim não me importa morrer porque tenho oitenta e dois anos e tenho tudo o que tenho. Porque já tenho minha vida feita

e me sinto bem com ela. Mas essas pessoas de 30, 45 anos, não tem nenhum interesse. Eu acho que isso é um pouco resultado de não ter futuro. Eu sinto que muitas das pessoas jovens não sentem o futuro. Eu sempre vivi no presente. Todo mundo sabe disso, que eu vivo, e vivo sempre. Eu sou presente. Se não, não estaria vivo. Eu sou presente. Mas, sempre tive, quando tinha 20 ou 30 anos, uma coisa assim: “vou me deixar levar, vou sorrir a tudo o que venha, vou pegar tudo o que me dêem, vou pegar tudo o que se encontre em meu caminho, eu não vou dizer que não”. Agora, não ter nada disso, e simplesmente flutuar e viver e precisar de dinheiro pra isso e nada mais, é muito triste. É muito triste. É como um suicídio quase. É um suicídio coletivo. Por isso que há tanta gente se matando.

[SD] Há quantos anos você está em tratamento de câncer?

[HR] Três.

[SD] Me impressiona a tranquilidade com que você lida com a doença, como é que você consegue isso?

[HR] Foi fácil. Eu sempre, quando era criança e o câncer era uma coisa mortal, eu via as pessoas que tinham câncer como sofriam, e eu dizia “não! Se eu chego a pegar um dia essa doença, eu me suicido”. Seria a única razão pela qual eu tiraria minha vida, não vou sofrer tudo isso, parará parará parará. Olha, depois que me tocou, eu fiquei assim tão... Já, claro, outra medicina, outra coisa. Hoje em dia eu tenho que tratar como se fosse um resfriado. Acabou. O que tenho que fazer? Tomar xarope. Bom, então se toma o xarope, tchau, acabou.

[SD] E não pensa muito sobre isso?

[HR] Tento não pensar. Às vezes de noite, quando vou deitar, vem uma coisa assim... [imita um fantasma] Nada! Imediatamente digo: “como você é ridículo, Hugo Rodas”. De que te serve pensar nisso? E sou geminiano, sempre tenho os dois personagens. À direita e à esquerda. Então sempre me cuido. Há um que me cuida, sempre. Há o outro que me diz: “ah, vai lá”. Mas há um que me cuida. Que tenta me cuidar.

[SD] O que espera da morte? Tem muita coisa que quer realizar antes dela chegar?

[HR] Eu, enquanto continuar vivo, vou continuar realizando tudo o que eu puder. Mas eu já fiz tanta coisa e me sinto tão conforme com tudo o que fiz, e com meu caminho, e com meu encontro com essa cidade, os trabalhos que realizamos nesta cidade. Às vezes eu vejo por exemplo os grupos de dança no Arte 1. E digo: “caraca, pensar que *A casa de Bernarda Alba* [espetáculo de

Federico García Lorca dirigido por Hugo Rodas em 1991] não está aí”, por exemplo. E foi uma coisa que me comoveu assim, quando a realizei, as críticas todas e papapá. Há algo como a negação de que aqui se produzem coisas. E que fazemos parte da cultura desse país. Se estivesse vivendo em São Paulo ou Rio seria outra vida. Ou Bahia, onde vivia antes. Porto Alegre, qualquer outro lugar. É como um time de futebol, não temos. Então há que se criar esse time de futebol e acreditar que somos um time. Isso também nos deixa um pouco separados uns dos outros às vezes. Não é só um problema do grupo. É um problema de coletividade também. Quando você realiza algo e consegue realizar algo, é tão difícil que você se isola para poder conseguir. É teu! Não é de um movimento, é teu. Então é muito difícil pertencer a uma ideia, pertencer a uma política, pertencer a um trabalho, aonde se movimenta o coletivo.

[SD] Por que as individualidades ficam brigando?

[HR] Porque a individualidade é forte. Sempre, sempre. E é mentira se alguém diz que não é, é mentira.

[SD] Voltando lá no passado, em Interpretação 4, quando vocês estavam escolhendo a peça que a turma ia trabalhar ao longo do semestre, na memória da Rosanna, ela e a Caísa pegaram o bonde da disciplina andando e, pelo que ela lembra, você e o Marcus Mota tinham proposto montar *Yerma*, do Garcia Lorca. Era aquela turma de 10 mulheres e só tinha um homem, que era o Alexandre, e a Rosanna conta que a mulherada meio que se revoltou porque achava que *Yerma* não tinha nada a ver, porque falava de mulher grávida e elas não queriam falar daquilo, queriam falar de outra coisa. E que foi daí que teria surgido por parte da turma a sugestão de se montar *O rinoceronte*. Eu sei que tem quase 20 anos, mas é assim que você se lembra também da história?

[HR] Não, eu não me lembro assim. Assim não me lembro. Porque eu sempre quis montar *O rinoceronte*, como sempre quis montar *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, que foi a anterior. E era com a mesma turma que vinha. E tinha mais, não era só o Alexandre, tinha o Diego Bressani, eram eles dois. Disso especificamente não me lembro. Me lembro que eu queria montar *O rinoceronte* porque eu adoro *O rinoceronte*, sempre adorei. Eu sempre prometi em Montevideu que alguma vez eu dirigiria determinadas peças, como *Ópera dos três vinténs*, *O rinoceronte*, Pirandello, há uma que ainda não consegui, que é o Ibsen, *Um inimigo do povo*, que eu quero montar mas não aparece nunca a oportunidade. E acho que seria um momento incrível de montar agora. O que me lembro é que foi um trabalho muito, muito inacreditável. Foi no mesmo ano que fizemos, praticamente, depois fizemos o *Adubo*. Depois disso. E quando já começamos a montar o trabalho, já estava montada essa coreografia infernal. Cada vez que penso quando André propôs fazer pela pri-

meira vez *O rinoceronte*, agora, remontar com o grupo, eu disse: “ah, não!” Mas o “ah não” foi assim porque meu Deus do céu, aquilo é um relógio milimétrico. É milimétrico. E já era esse tipo de montagem. Claro que havia gente que respondia mais que outra. Por exemplo, Rosanna foi muito rápida para entender tudo isso. Que não era [como] quando começou a fazer o curso, que eu trabalhava com ela em OBAC 2 e ela dormia na aula. Então há muitas coisas... Era um trabalho muito preciso, muito maluco, eu não sei de onde me saiu aquilo. Aquilo é realmente quase um balé. Ainda que pareça mentira, é uma coreografia do começo ao fim. É um texto totalmente coreografado. É até um pouco doloroso. Quando eles remontaram agora, remontaram olhando o vídeo. Porque era impressionante. É impressionante.

[SD] A Rosanna fala mesmo desse encontro duplo, porque vocês se encontraram pela primeira vez em OBAC 2 e ela só dormia na aula, e depois em Interpretação 4 quando ela já estava mais envolvida com o curso e aí foi o grande encontro, né? Como foi aquela primeira impressão tua da Rosanna?

[HR] Não me lembro porque não me interessava, se toda aula ela dormia. Me interessou quando acordou. O problema não é comigo, o problema é com os outros. Acordou e aí eu a vi, quando acordou.

[SD] Na minha banca de qualificação, os professores questionaram qual seria a minha contribuição artística para o trabalho, porque eles tiveram a impressão de que eu tava muito descolado da parte criativa, e de que eu tava simplesmente registrando o teu trabalho e da ATA, sem colocar muito a minha assinatura pessoal. O que eu expliquei para eles é que eu gosto muito de cinema fantástico e de mistério. Expliquei pra eles que tinha meio que um choque das duas coisas, porque os dispositivos que o cinema usa para trazer o fantástico (como por exemplo as cabeças de rinoceronte), eles batem de frente com a tua proposta do Teatro Pobre, né? Fala desse choque.

[HR] Não é um choque, eu não me nego a usar, eu me nego a usar uma máscara. Se você quisesse, em cinema, pegar por exemplo a cara de qualquer dos personagens, e se transforma, como André é o primeiro que se transforma em rinoceronte, e a câmera fizesse o que fazem milhões de cineastas, por exemplo *Drácula*, o último *Drácula* que é fantástico, e o dente começa a crescer, e os cabelos começam a levantar, e fazem tudo isso pratatá pratatá, isso não é uma máscara, isso é cinema. Aí eu não me nego, é teu trabalho, não é o meu. Agora, eu, ator, diretor de teatro, eu não faço isso. Eu busco o meu rinoceronte dentro. E a transformação da minha cara, do meu gesto, do meu corpo, fisicamente. Para que se tivéssemos que por uma máscara, quantos rinocerontes você acha que teríamos no Eixo Monumental? Quantos rinocerontes teríamos no Palácio? Para que a máscara? Se o rinoceronte sou eu? Eu me permito ser

e desenvolver o rinoceronte que está dentro de mim. Isso acontece com todos nós. Por isso que brigamos, por isso que sofremos. Porque permitimos que esse rinoceronte, apesar de toda nossa crença, seja católica, evangélica, seja candomblé, seja o que for, entendeu? O problema é o rinoceronte que temos dentro, a violência que fica guardada. Eu trabalhava uma coisa no meu começo em teatro que era o grito primal. Buscar como era que você sente que foi o seu primeiro grito, quando você nasceu. Vocês estava sufocado? Você sorriu? Há gente que nasce sorrindo. Há gente que nasce sufocada. [...] Eu sou grotowskiano desde que estou na escola de teatro. Eu tinha 18 anos, e eu nunca me especializei demais nos legados. A não ser aquilo que me interessa. Então essas frases me ficam gravadas eternamente e são minhas. E formam parte de meu ser. Não são parte de um livro que li. Eu não me eduquei a mim mesmo assim. O que aprendi, aprendi, eu gravo e é meu. Eu não sou aquela pessoa que fala “como disse Freud, como disse o próprio Grotowski, como disse...”. Não: isso é o que me disseram, que me ensinaram, que me deram pra ler, já é meu, que escolhi, e forma parte de mim.

[SD] Qual sua opinião sobre a polêmica recente de que o método de preparação de atores da Fátima Toledo seria muito violento?

[HR] Muita gente diz que eu sou violento também. Muita gente. Quer dizer, cada vez que você ataca o personagem que o ator é, e não o indivíduo que o ator é, você é violento. Porque você passa por uma limpeza que é absolutamente incômoda para algumas entidades, muito incômoda. [...] O pobre Wagner sofreu pra caramba com tudo isso, pobre... E o vi somente em um programa, creio que do Porchat ou algo assim, falando disso. Eu não sigo essa fofoca, me pareceu uma estupidez enorme.

[SD] Traumatizar um ator ou uma atriz, no caso, para obter um determinado resultado como fez Lars Von Trier com Björk em *Dançando no Escuro* é válido?

[HR] Eu acho lamentável que a Fátima Toledo não trabalhe comigo como ator. Eu adoraria, adoraria. Sempre digo que eu, quando sou ator, eu nunca me “traço” com o que me pede um diretor – eu nunca tive um preparador de elenco, a não ser de outra maneira, circo, canto, outra coisa. Mas eu sempre dizia que se o Zé Celso ou o Abujamra me dizem: “eu quero que você faça cocô enquanto está falando o monólogo de Hamlet”, eu não vou questionar o que o diretor está pedindo. E eu tenho essa atitude como ator. Então quando um ator me questiona quando eu proponho algo, me irrita profundamente. Porque eu acho que falta cooperação para investigar o que você tenta conseguir. Muitas vezes eu peço isso, depois peço outra coisa, depois outra, depois outra, depois outra... E aí entre tudo isso que eu pedi, volto à primeira. E já não é igual. Já tem todas essas outras passagens, entendeu? Então pra mim esse tipo de investi-

gação... A não ser que isso tenha muito a ver com você mesmo. Por exemplo: eu, trabalhando de ator, que foi uma das coisas mais memoráveis pra mim que eu fiz na minha vida como ator, que foi com Ribondi, *O verão de 62*, havia um acontecimento na peça que tinha a ver com cartas. O pai descobria que o filho era homossexual por causa de uma carta que encontrava. E isso de alguma maneira tinha acontecido comigo. Então quando chegou essa cena, em um ensaio, creio que chorei meia hora. Eu parei o ensaio e chorei, chorei, chorei, até acabar com a memória. Acabou a memória e cheguei fazendo um dos melhores trabalhos da minha vida.

[SD] Como tem sido a tua convivência com as 12 macacas nesses 12 anos de Agrupação? Como são as microrrelações de poder dentro do grupo?

[HR] Há coisas diferentes: o que é a direção do grupo e o que é a direção artística dentro do grupo. Eu queria que isso fosse mais aberto. Por exemplo, quando Os Dramáticos surgiram dentro do grupo eu disse: “por que vocês não se chamam ATA, dentro do grupo?” Para que fossem uma parte do grupo e não outro grupo que se cria dentro do próprio grupo, entendeu? Que divide interesses. E não era uma coisa de repartir dinheiro, senão de manter o grupo como uma coisa sólida. Eu mesmo já propus para fazer trabalho só com André e Abaetê, por exemplo. Era o projeto que tínhamos e em algum momento podemos realizá-lo. Acho que eles mesmos poderiam fazer outras coisas, Camila sempre desejou dirigir, por que não dirige? Rosanna mesma é chamada para dirigir em outro lugar e por que não dirige? Eu não tenho esse monopólio. Às vezes me perguntam se será que sou uma divindade que encabeça o projeto, será que eu passei a ser isso? Não. Espero e sinto que não. Que ainda tenho esse respeito e esse apoio da parte deles. Mas eu acho que deveríamos exercitar-nos um pouco mais em tudo isso. Agora, quem não foi meu aluno trabalhou comigo muito antes em muitas coisas. São pessoas realmente que eu amo, que me produz um prazer gigantesco trabalhar com eles porque eu fui de alguma maneira excitando-os para ser mais e ser mais e ser mais ainda, queria que fôssemos melhores músicos. [...] É muito fácil dizer alguma coisa quando você tem um salário e é apoiado por uma instituição e não tem problema de sobreviver. Ter problema de sobreviver é uma coisa muito difícil. Pra manter um ideal. De alguma maneira você diz: “se amanhã fulano de tal que eu não gosto vem e me oferece 20 mil para trabalhar num filme, trabalho. E tchau, porque é a minha profissão”. Às vezes isso tem um preço. E isso nos vai carcomendo um pouco. Você acha que meu câncer tem a ver nada mais do que com doença? Não, não creio. Tem a ver com um estado de ânimo que produz isso. Pra mim. Tem que haver um sofrimento ou alguma coisa. Eu tenho uma ideia de quando, como e por quê, depois de que soube que estava com ele. Claro que existem outros fatores. Mas há algum fator teu que produz e descobre isso. E permite que isso avance. Assim como quando você os descobre, trabalha e

permite que esse trabalho demore a atividade dele. Demore com esse monstrinho, demore com esse rinoceronte que tenho dentro, físico. Porque tenho que é o mesmo daquele pobre homem. Há coisas quando você identifica a possibilidade da maldade tua, quando você identifica a violência tua, quando você reconhece o mal que você pode fazer se você não trabalha bem com essa energia, não adianta ter fé em outra coisa. [...] Há coisas que me parecem que são de uma intimidade, por exemplo: eu acho que minha fé é íntima, é minha. Eu mostro isso de outra maneira. Agora, eu não faço propaganda da minha fé. Isso me parece até meio propaganda mesmo. Como um produto. Já comprou sua Mercedes? Já comprou seu Fusquinha. “Graças a Deus que Deus me deu um fusquinha”. “Graças a Deus que Deus me permitiu fazer o gol para conseguir o tricampeonato”. Graças a Deus? Trinta vezes nesse campeonato ganhou o Palmeiras porque Deus estava com o Palmeiras. Eu se fosse o treinador pelo menos diria: “Ponha Deus e depois meu nome”. Por favor, graças a Deus e a fulano. Entendeu? É tão absurdo tudo isso.

[SD] Fala sobre o episódio de censura do *Saltimbancos* no CCBB, você se lembra?

[HR] Eu me lembro, mas não foi pelo CCBB mesmo, foi por carta que chegaram ao assessor do teatro. Carta do público, que se queixara do movimento, sobretudo no final em que saíamos e falávamos um pouco no final, se criavam discussões. Isso é democracia. Se criavam discussões. Uma mulher dizia: “graças a Deus tenho o emprego que me deu esse governo para vir ver essa maravilha”. Outra pessoa gritava: “mas essa maravilha não tem nada a ver com esse governo”. E aí começava uma discussão. Isso é maravilhoso, é maravilhoso. Você não sai de um teatro [falando] “ah que linda a pecinha, ah que lindo estava fulano, ah que bom que estava isso, ah que cenografia, ah que música, ah que papapa”. Você sai comovido. Por mais que *Os saltimbancos* tenha a trajetória que tem, desde o ano de 1976, 77 até hoje. O qual indica que não mudamos nada!

[SD] Segundo a Rosanna, essa iniciativa de remontar *O rinoceronte* teria sido sua. Você falou: “vamos remontar *O rinoceronte*”, mas você teria falado isso no meio do intervalo entre uma sessão e outra, numa hora em que o pessoal tava com foco em outra coisa, e depois quando foram atrás de você, você não queria mais. Foi assim, na sua memória?

[HR] Eu acho que sim, que foi uma coisa assim. Mas o que mais me lembro é que voltei a fazer *Rinoceronte* porque o André disse “vamos fazer *O rinoceronte*”. Eu me lembro que eu não queria porque era muito trabalho. [...] Eu não vou sair com 82 anos e meu câncer por aí pra estar lutando e lamentando. Mas há que pelo menos tentar educar. Há que pelo menos tentar... sei lá. Fazer vibrar aos outros, fazê-los sentir que estão vivos. [...] É pensar no outro. Isso é o que está acontecendo. Cada dia estamos mais individualistas. Cada dia mais. Antes

não era assim porque antes havia, por exemplo: quando eu comecei a fazer teatro eu tinha que esperar que primeiro o segundo ator adoecesse ou tivesse uma gripe, para poder dar um salto. Então se perguntava: “quem é que poderia substituir...” - “Eu sei! Sei todo o texto!”. E ter a coragem de mergulhar. Porque você está esperando aquela oportunidade, você tinha que esperar essa oportunidade. Agora não, agora não. [...] Às vezes eu corro o perigo de ser atraído por gente mais jovem. Porque eu adoro as pessoas muito jovens com as quais você tem que lutar... Porque parece que me exigem mais. Quando alguém não sabe, parece que exige mais de você mesmo para poder fazer. Por exemplo, essa oficina do ano passado [que resultou no espetáculo *Caleidosópio*] foi uma coisa que me atraiu muito porque eram todos muito jovens, com pessoas da periferia, era muita gente que eu adoro e era muita gente jovem jovem. Não é que os meus [atores] sejam velhos, pelo amor de Deus, 30 e tantos anos, 40 anos não é nada. [...] Eu acho que é como sentir-me que eu sou mais útil. Às vezes eu me sinto não tão útil com meu grupo. Como quando uma pessoa não sabe e me pede, me exige que eu lhe passe esse conhecimento. Eu sempre acho que quando você deixa de sentir que você tem que aprender e que você não pode parar de aprender... Por exemplo: às vezes penso que a gente não tá dando todo o passo pra frente que poderíamos dar por causa dessa coisa da sobrevivência, que é difícil. Então você não pode se dedicar de uma maneira exaustiva. Um momento em que estávamos trabalhando corpo de uma maneira tão inacreditável, que outro dia eu estava falando isso, eu vi um espetáculo de dança e disse: “cara, era a diagonal que fazíamos em tal lugar”. A gente começou a fazer na *Dama das Camélias* um movimento que não sabíamos, que depois – isso começou em 1969, que começou esse tipo de movimento – e como faço tal coisa? Faz! Vamos descobrir como se faz, ninguém nos ensinou a fazer. Como que subo num pulo em meus ombros e caminho com você, como fazíamos com Os Saltimbancos nos [anos] 70, como fazia Graciela Figueiroa no Uruguai nos [anos] 70. Entendeu? Como descobrimos? Vamos tentar descobrir! Não tenho porque ter uma fórmula anterior. Para sentir-me seguro para poder fazer tal coisa. Descubra! Nesse descobrimento há outro tipo de verdade, de busca, há outro tipo de conhecimento, de como chegar a isso, enfim, sei lá, já estou derivando.

[SD] Pra que serve o teatro filmado? Serve pra alguma coisa, tem alguma utilidade?

[HR] Eu acho que há duas coisas: há uma coisa que é teatro filmado que é o que você registra para, como se diz, pra preservar um trabalho. Que aí você é fiel ao que o diretor fez em cena. Não é muito bom nunca (risos). Quase nunca é muito bom. Tem que haver outro tipo de motivação, você tem que ter plano, você tem que... Teatro filmado para mim é, por exemplo, ir ao *Rinoceronte*, e de repente ir ao olho do cara. E ver como se transforma em um rinoceronte

no olho. E depois pegar no corpo, na mão. E vou à mão, para isso que tenho a câmera. E não fico na figura inteira. Entende? Pra mim cinema é isso. É o que eu faço com a luz, às vezes. Como eu não trabalho com a câmera, então eu de repente ponho um foco e nada mais na cara, ou de repente um foco e nada mais na mão, ou em duas pessoas, dois pés. São coisas que a mim me parece que a câmera pode fazer de uma maneira brilhante. Entendeu? No final, quando todos os rinocerontes estão assim [prestando continência] se eu tenho uma câmera inteira que pega todo o grupo de pessoas com a câmera assim e passar pela cara dele, pela minha, pela tua, pela cara de todo mundo.